



HAL
open science

**Le réseau mutant : propositions d'une nouvelle
(post)poétique narrative dans les oeuvres de Jorge
Carrión, Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora**

Roxana Gacea

► **To cite this version:**

Roxana Gacea. Le réseau mutant : propositions d'une nouvelle (post)poétique narrative dans les oeuvres de Jorge Carrión, Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora. Littératures. Université Grenoble Alpes, 2016. Français. NNT : 2016GREAL022 . tel-01690643

HAL Id: tel-01690643

<https://theses.hal.science/tel-01690643>

Submitted on 23 Jan 2018

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.

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE LA COMMUNAUTÉ UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES

Spécialité : **Études hispaniques et hispano-américaines**

Arrêté ministériel : 25 mai 2016

Présentée par

Roxana GACEA, épouse ILASCA

Thèse dirigée par **Georges TYRAS**

préparée au sein du **Laboratoire ILCEA4 – CERHIUS**
dans **l'École Doctorale Langues, littératures et sciences
humaines**

Le réseau mutant : propositions d'une nouvelle (post)poétique narrative dans les œuvres de Jorge Carrión, Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora

Thèse soutenue publiquement le **18 novembre 2016**,
devant le jury composé de :

Mme Laura BORRÀS CASTANYER

Professeure des universités, Université de Barcelone, Rapporteur

M. Jean-François CARCELEN

Professeur de littérature espagnole contemporaine, Université Grenoble
Alpes, Président

M. Vicente Luis MORA

Écrivain et critique littéraire, Examineur

Mme Nathalie SAGNES-ALEM

Professeure de littérature espagnole contemporaine, Université Paul-
Valéry-Montpellier 3, Rapporteur

M. Georges TYRAS

Professeur émérite, Université Grenoble Alpes, Directeur de thèse



RÉSUMÉ :

Au début du XXI^e siècle émerge en Espagne un mouvement littéraire qu'on appelle « mutant » et qui annonce la fin du paradigme postmoderne. Cette étude se centre sur l'écriture narrative de Jorge Carrión, Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora : figures représentatives de ce phénomène, ils jettent les bases d'une poétique mutante, à travers des œuvres singulières, rendant compte des transformations culturelles à l'époque contemporaine. Les nouvelles technologies et les médias récents sont des outils narratifs récurrents dans leurs textes, mais ils fournissent également un modèle d'organisation aussi bien générationnelle que textuelle, ou encore médiatique, qui pourrait être désigné comme le réseau mutant. La thèse se donne pour objet de montrer que la poétique de ces auteurs se construit à travers des relations réticulaires qui se tissent entre les personnes, entre les œuvres et entre les perspectives théoriques que ces écrivains explorent. À l'époque de l'expansion narrative, il faut chercher l'unité dans les nœuds et les liens qui rassemblent les pièces, les lieux, les genres, les moyens de communication et de diffusion, etc. Les transformations auxquelles est soumise l'esthétique de la postmodernité dans les textes mutants pointent l'avènement d'une ère nouvelle, celle du postnumérique, époque dans laquelle la tension entre l'écriture et la technologie est mise au service d'une création littéraire hybride.

MOTS-CLÉS :

Jorge Carrión, Agustín Fernández Mallo, Vicente Luis Mora, réseau poétique mutant, écriture narrative espagnole contemporaine.

TITLE IN ENGLISH:

The Mutant Network: proposals for a new (post)poetics in the narrative of Jorge Carrión, Agustín Fernández Mallo and Vicente Luis Mora.

ABSTRACT:

At the beginning of the 21st century, a new literary movement, called "mutant", appears in Spain, thus announcing the end of the postmodern paradigm. The present research study focuses on the narrative of Jorge Carrión, Agustín Fernández Mallo and Vicente Luis Mora. These three significant figures attempt to lay the ground for a mutant poetics, by creating literary works which point out the cultural changes that are taking place in our contemporary world. They use the new technologies and media as narrative tools, as well as a model for their organisation as a generation and for the organisation of their texts, in interaction with other platforms. One may therefore speak of a mutant network. The purpose of this dissertation is to indicate that these authors' poetics is built through reticular relations between people, between works and theories. In this time of narrative expansion, one must search for unity in the nodes and the links which bind the pieces, the places, the literary genres, the means of communication and transmission, etc. In the mutant texts, the postmodern aesthetic is transformed, thus indicating a new cultural turn, the post-digital era, where the tension between writing and technology is used to create hybrid literary works.

KEY WORDS:

Jorge Carrión, Agustín Fernández Mallo, Vicente Luis Mora, mutant poetic network, Spanish contemporary narrative.

TÍTULO EN CASTELLANO:

La red mutante: propuestas para una nueva (post)poética narrativa en las obras de Jorge Carrión, Agustín Fernández Mallo y Vicente Luis Mora.

RESUMEN:

A principios del siglo XXI surge en España un movimiento literario llamado “mutante”, que anuncia el fin del paradigma posmoderno. El presente trabajo se centra en la narrativa de Jorge Carrión, Agustín Fernández Mallo y Vicente Luis Mora, figuras representativas de este fenómeno que sientan las bases de una poética mutante, a través de obras singulares que ilustran los cambios culturales en la época contemporánea. En sus textos, se recurre a las nuevas tecnologías y los medios recientes como herramientas narrativas que proporcionan, además, un modelo de organización tanto generacional como textual y mediático, llamado “la red mutante”. Este trabajo muestra que la poética mutante se construye a partir de relaciones reticulares que se tejen entre personas, obras y teorías desarrolladas por los escritores. En esta época de expansión narrativa, hay que buscar la unidad en los nudos y los enlaces que juntan las piezas, los espacios, los géneros, los medios de comunicación y difusión, etc. Las transformaciones de la estética posmoderna en los textos mutantes señalan el auge de una nueva era, la época postdigital, en la que la tensión entre la escritura y la tecnología alimenta la creación literaria híbrida.

PALABRAS CLAVE:

Jorge Carrión, Agustín Fernández Mallo, Vicente Luis Mora, red poética mutante, narrativa española contemporánea.

REMERCIEMENTS

Mes premiers remerciements iront à mon directeur de thèse, Georges Tyras, qui a éveillé ma curiosité, il y a quelques années, en incluant le roman *Nocilla Dream* dans le corpus de son cours de littérature espagnole contemporaine. Je le remercie aussi d'avoir su diriger mes raisonnements et mes incertitudes, tout en me laissant libre de mes choix. Je lui dois également le goût pour la recherche, qui, comme tout sens, s'apprend.

Je voudrais aussi remercier l'équipe de recherche ILCEA4, notamment Almudena Delgado Larios, qui m'a permis d'effectuer mes recherches bibliographiques à Madrid et qui a également soutenu mes participations à diverses manifestations scientifiques.

Je tiens également à remercier mes collègues, tout particulièrement le groupe de recherche sur l'Espagne contemporaine – Georges, Jean, Laurence, Laurie-Anne, Thierry, Karine –, qui ont créé un espace d'échanges grâce aux séminaires de recherche qu'ils ont organisés et animés. Les idées défendues et développées dans ce travail ont été alimentées, de près ou de loin, par les réflexions que j'ai pu entretenir aussi lors de ces rencontres.

Mes derniers remerciements iront à Amelia Sanz, directrice du groupe de recherche LEETHI, à l'Université Complutense de Madrid, ainsi qu'à Laura Borràs, directrice, et à Giovanna di Rosario, directrice adjointe du groupe de recherche Hermeneia, à l'Université de Barcelone, qui m'ont accueillie pendant mes séjours de recherche en Espagne et m'ont fait bénéficier de leur expertise académique dans le domaine de la littérature numérique. La collaboration avec Hermeneia a été possible grâce au soutien financier de la Région Rhône-Alpes.

Sommaire

Introduction générale	11
Première partie. LE RÉSEAU THÉORIQUE : Les propositions mutantes comme possibilité de dépassement de la postmodernité à l'aube du XXI^e siècle.....	39
Introduction	41
Chapitre 1. Variations terminologiques. Génération ? <i>Nocilla</i> ?	45
1.1. Chronologie d'un nouveau mouvement littéraire	46
1.2. Qu'y a-t-il dans un nom ? Ce que l'on appelle « mutant ».....	69
Chapitre 2. Mutations du paradigme postmoderne au XXI ^e siècle	85
2.1. Préambule d'une mise à jour de la postmodernité.....	87
2.2. Le postmoderne en voie de mutation.....	96
Chapitre 3. Être ou ne pas être postmoderne ? Les écrivains mutants à l'aube d'une ère nouvelle	109
3.1. Préfixe <i>post-</i> : Agustín Fernández Mallo et la postpoésie	112
3.2. Préfixe <i>after-</i> : Eloy Fernández Porta et l'afterpop	129
3.3. Préfixe <i>pan-</i> : Vicente Luis Mora et la pangée	142
Deuxième partie. LE RÉSEAU TEXTUEL : Les œuvres mutantes de Jorge Carrión, Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora	161
Introduction	163
Chapitre 4. Le réseau spatial.....	167
4.1. Comment (d)écrire l'espace ?.....	169
4.2. Le réseau des lieux	205

Chapitre 5. Les fragments dans une infrastructure nouvelle	221
5.1. Du récit fragmentaire au récit réticulaire	223
5.2. Les infrastructures dans les œuvres d'Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora	235
5.3. Le réseau de communications	241
5.4. Les projets réticulaires : <i>Nocilla</i> , traces, roman-revue.....	262
Chapitre 6. La transtextualité réticulaire : à la recherche d'une identité de l'œuvre....	
.....	273
6.1. Enquête sur l'identité des genres littéraires	274
6.2. Écriture et quête identitaire	281
6.3. En quête de l'autorité des textes	301
Troisième partie. LE RÉSEAU MÉDIATIQUE : L'écriture hybride à l'époque des mutations technologiques	315
Introduction	317
Chapitre 7. Pratiques narratives d'hybridité médiatique au XXI ^e siècle	321
7.1. À mi-chemin entre le livre imprimé et la littérature numérique ?	323
7.2. La création comme hybridité médiatique : du transmédia à l'expansion narrative.....	332
Chapitre 8. Fonctions du blog dans l'écriture hybride mutante	361
8.1. Qu'est-ce que le blog ?.....	363
8.2. Le blogueur et le réseau littéraire.....	371
8.3. Le blog comme technique d'expansion de l'univers narratif mutant : les blogueurs rêvent-ils d'œuvres numériques ?	388
Chapitre 9. Mutations de l'ère postmoderne à l'ère postnumérique	411
9.1. Qu'est-ce que le postnumérique ?.....	413
9.2. Vers une image postnumérique : la pixélisation du texte littéraire.....	416
9.3. L'écriture comme art à l'aube du postnumérique	429

Conclusion	441
Lexique.....	465
Annexes	471
Bibliographie	501
Index des noms	521
Index des œuvres.....	523
Table des illustrations.....	525
Table des matières	527

Introduction générale

Au début du XXI^e siècle émerge, dans le paysage culturel espagnol, un mouvement littéraire qu'on appelle *Nocilla*, « postpoésie », « pangée », « afterpop » ou encore « mutant ». On identifie les écrivains associés à ce phénomène – entre autres, Jorge Carrión, Agustín Fernández Mallo, Eloy Fernández Porta, Juan Francisco Ferré, Robert Juan-Cantavella, Vicente Luis Mora, Germán Sierra –, comme les figures représentatives d'une nouvelle écriture narrative qui cherche à jeter les bases d'une poétique mutante, à travers des œuvres singulières, rendant compte des transformations culturelles à l'époque contemporaine. Les nouvelles technologies et les médias récents, notamment Internet, entraînent des bouleversements non seulement dans le processus de création, mais encore dans le rapport que l'écrivain a au monde et au milieu littéraire auquel il appartient. L'auteur est une figure qui s'exprime également sur les réseaux sociaux et qui établit des liens franchissant les confins géographiques et culturels d'une ville, d'une région, voire d'un pays donné. L'écriture est une pratique qui se déploie désormais sur plusieurs plateformes, adopte divers langages et interagit avec différents domaines, brouillant les frontières médiatiques et disciplinaires. Le texte s'articule selon un mode réticulaire, réunissant la littérature et la science, la culture d'élite et la culture populaire, la parole et l'image, le fragment et la perspective d'ensemble sur le projet artistique, le livre imprimé et le média numérique.

La poétique mutante

De cette émergence dans la littérature espagnole contemporaine d'une poétique mutante, ce sont les œuvres des trois auteurs qui font l'objet de cette étude – à savoir Jorge Carrión, Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora – qui rendent sans doute le mieux compte.

Il s'agira dans ce travail d'observer la manière selon laquelle se construit la poétique mutante à travers des relations réticulaires qui se tissent entre les écrivains, entre leurs œuvres et entre leurs perspectives théoriques sur le processus de création et sur la conception du monde au XXI^e siècle. À l'évidence, à l'époque de l'expansion narrative, il faut chercher l'unité dans les nœuds et les liens qui se forment entre les pièces. Le phénomène mutant se manifeste, dès lors, comme un réseau tant du point de vue de l'organisation générationnelle que dans l'optique des œuvres analysées. Bien que la structure réticulaire ne soit pas un trait exclusif des dispositifs et plateformes numériques développés à partir de la fin du XX^e siècle, il est indéniable que les nouvelles technologies ont un rôle significatif dans sa dissémination comme mode d'agencement déterminant de la poétique mutante¹.

Parmi les désignations associées aux écrivains étudiés dans ce travail, c'est celle de « mutants » qui a été retenue. Le terme présente l'avantage de mettre en avant la possibilité de considérer le mouvement comme une étape de transformation, d'évolution, voire de dépassement du paradigme postmoderne. Sans nul doute, cette génération d'auteurs n'a pas la prétention d'initier, à elle seule, un paradigme nouveau. Pourtant, peut-être faut-il regarder les propositions théoriques avancées par ses membres, ainsi que leurs pratiques d'écriture, comme symptomatiques d'un changement en cours. À cet égard, la poétique mutante elle-même s'inscrit dans une dynamique progressive ; c'est ce que montrent aussi bien les œuvres qui font l'objet de cette étude, que le parcours des écrivains – Vicente Luis Mora, par exemple, penche progressivement pour la création lyrique et l'essai.

Outre l'évolution dans le temps d'une œuvre ou d'une poétique, le terme « mutant » évoque également les transformations matérielles d'un objet littéraire donné. Forçant sciemment les mots, il serait possible de parler de modifications de l'espace de l'écriture : il s'agit principalement de variations de la mise en pages, des langages artistiques – le recours à l'image –, ou encore il est question de l'expansion de l'œuvre au-delà des limites du livre imprimé, à travers l'emploi des médias numériques – la création de sites *web*, de blogs, de vidéos en ligne, de profils sur Facebook et sur Twitter, etc. En interrogeant les frontières physiques du texte littéraire, ou encore les

¹ Jara Calles (2011), qui consacre sa thèse à l'analyse d'œuvres narratives publiées en Espagne entre 2001 et 2011, désigne l'objet de sa propre étude en tant que « literatura de las nuevas tecnologías ».

modes d'expression, les auteurs rendent compte des mutations du processus d'écriture dans le but de mettre en place des pratiques hybrides.

Présenter la poétique en tant qu'ensemble de propositions *nouvelles* peut aussi faire débat, dans la mesure où toute « nouveauté » risque, en premier lieu, de devenir rapidement caduque. Le fait que le nouveau a une « date de péremption » est facilement observable dans le domaine de la technologie ou encore dans celui des médias. Ce qu'on dénomme communément « les nouvelles technologies » ou « les nouveaux médias »² – expressions mobilisées également dans nombre de travaux cités dans cette recherche – décrit une réalité devenue tellement répandue et ordinaire qu'elle en a perdu son caractère neuf et innovant³. Dans ce contexte, les pratiques d'écriture des auteurs mutants semblent motivées, outre par la nécessité d'un renouveau esthétique, par le désir de différenciation aussi bien des précurseurs que des contemporains. Cela suppose que leur poétique n'est pas simplement expérimentale, mais qu'elle est signe de la quête d'une voix singulière, distincte, ancrée dans le présent. Les auteurs associés au mouvement mutant adoptent une attitude et vision commune sur l'époque contemporaine, en considérant notamment les nouvelles technologies comme outils de création littéraire.

Au regard de la notion même de poétique, peut-être convient-il de rappeler la définition proposée par Tzvetan Todorov :

Par opposition à l'interprétation d'œuvres particulières, [la poétique] ne cherche pas à nommer le sens mais vise la connaissance des lois générales qui président à la naissance de chaque œuvre. Mais par opposition à ces sciences que sont la psychologie, la sociologie, etc., elle cherche ces lois à l'intérieur de la littérature même (Todorov, 1973 : 19).

² Pour Lev Manovich, les nouveaux médias se distinguent par la capacité à faire converger les technologies de calcul – de données – et les technologies médiatiques – le stockage et la diffusion de matériau très varié, du texte à l'image et au son. En d'autres termes, les nouveaux médias convertissent tout matériau ou contenu en données informatiques (Manovich, 2010 [2001] : 87-88).

³ L'outil numérique et Internet s'étaient généralisés dans les années 1990 déjà (Flichy, 2001), tandis que des instruments comme Google Maps et Google Earth ont été mis à disposition des utilisateurs il y a un peu plus de dix ans (en 2004 et 2005) ; la pratique du blog, en plein essor au début du nouveau siècle, a été rapidement concurrencée par des plateformes sociales comme Facebook ou Twitter. Les premières œuvres littéraires numériques datent des années 1980 – par exemple, *afternoon, a story* de Michael Joyce, création représentative de l'œuvre hypertextuelle.

Dans cette perspective, il faut, bien évidemment, mentionner le fait que la poétique mutante se soumet à ces lois générales qui régissent la littérature, comme l'attestent les procédés internes du texte, à savoir les techniques et les éléments étudiés dans ce travail. Selon la seconde acception du terme, évoquée par Vincent Jouve, il s'agit d'observer « les choix opérés par un texte, un écrivain ou une école dans cet ensemble de possibles » (Jouve, 2012). Dans ce cas, le théoricien suggère d'employer le pluriel afin de désigner ces poétiques particulières qui « prennent pour objet des formes historiques, voire individuelles » (Jouve, 2012). Comme le fait remarquer le théoricien, les deux approches sont complémentaires, ce qui justifie, dans ce travail, le recours à la notion de « poétique » au singulier. Afin de pouvoir mettre en avant la vision réticulaire – les nœuds et les liens – sur les poétiques et les œuvres des trois auteurs qui font l'objet de cette recherche, il faut se pencher sur les techniques et les éléments qui constituent tout texte littéraire.

Il est toutefois indéniable qu'il existe une multiplicité de pratiques littéraires. Ainsi s'explique le recours au pluriel pour parler de *propositions* de cette poétique. Les auteurs réunis par la désignation « génération mutante » développent sans doute des écritures souvent dissemblables. Il ne s'agit donc pas d'un mouvement littéraire qui avance des propos programmatiques. La théorie de la postpoésie, formulée par Agustín Fernández Mallo, est un essai de défendre une vision plurielle – pluridisciplinaire, multilinguistique, appropriationniste – sur la création littéraire, qu'elle soit lyrique ou narrative. D'ailleurs, le préfixe attaché – entre parenthèses – au terme « poétique » dans le titre du présent travail évoque, d'une part, la théorie avancée par l'écrivain et, de l'autre, il signale la possibilité du dépassement de la postmodernité – donc d'envisager une post-postmodernité – à l'époque du postnumérique, lorsque la tension entre deux supports, voire entre deux modes d'expression est mise au service de la création.

Le postulat d'une culture afterpop, énoncé par Eloy Fernández Porta, repose sur l'écriture narrative états-unienne plutôt que nationale. L'optique pangéique adoptée par Vicente Luis Mora présente, dans une certaine mesure, une dimension unitaire ou, du moins, historique du paysage littéraire espagnol, mais elle cherche davantage à classifier – donc à différencier – qu'à trouver les points d'intersection entre les diverses esthétiques. Les propositions que théorise chacun des écrivains qui font l'objet de cette étude s'articulent dans une poétique unitaire dans la mesure où l'on révèle des traits communs, sans qu'il y ait, pour autant, une volonté d'agrégation de ces propos de leur

part. Ainsi qu'il sera montré tout au long de l'étude, cette génération organisée en réseau établit une poétique composite à son tour réticulaire.

Les auteurs mutants

Il ne s'agit pas non plus, dans ce travail de recherche, de dresser un tableau panoramique de ce mouvement littéraire, mais d'orienter le regard sur une partie de ce réseau poétique. Il a semblé opportun de circonscrire l'objet de cette étude aux œuvres narratives de trois auteurs. À ce titre, il convient de souligner qu'à partir de certains détails biographiques, le choix d'écrivains semble une manière de prélèvement d'un échantillon.

Jorge Carrión, né en 1976 à Tarragone, fait partie de l'une des premières promotions en études des humanités (*Humanidades*) à l'Université Pompeu Fabra de Barcelone, où il réside actuellement. Sa formation s'avère éloquente dans la construction de sa voix littéraire, témoignant d'une base culturelle fortement hétérogène, de la littérature classique – voir l'importance qu'acquiert, par exemple, la *Divine comédie* dans le projet *Las huellas* – à la création contemporaine – il obtient le titre de docteur avec une thèse comparatiste sur la notion de voyage dans l'œuvre de Juan Goytisolo et de W. G. Sebald⁴. À cela il faut ajouter son intérêt pour les productions culturelles récentes telles que les séries de télévision nord-américaines des vingt dernières années, qui marquent un tournant narratif dans le paysage afterpop au XXI^e siècle.

À la différence d'Agustín Fernández Mallo et de Vicente Luis Mora, qui débudent en tant que poètes, Jorge Carrión publie une première œuvre narrative, *Eñe* (2001), qualifiée de *novela corta*, avant de se fait remarquer par ses récits de voyage. En 2006 paraît *La brújula*, un recueil de textes difficiles à cataloguer, comme le précise aussi Eloy Fernández Porta sur la quatrième de couverture, lorsqu'il parle d'un *ensayo-en-movimiento* afin de décrire ces « crónicas que son relatos que son ensayos ». Il s'agit, en effet, d'une série d'essais brefs qui, ensemble, construisent une cartographie spatiolittéraire, reliant le Mexique à Max Aub et à Juan Ramón Jiménez, Amsterdam à *Don Quichotte*, ou encore le concept d'exil chez Roberto Bolaño à l'Amérique

⁴ Cette thèse a donné suite à une publication, *Viaje contra Espacio. Juan Goytisolo y W. G. Sebald* (2009b).

postmoderne dans la vision de Jean Baudrillard⁵. D'autres textes, comme *Australia* (2008a) ou *Crónica de viaje* – publié d'abord, en 2009, en 125 exemplaires numérotés par l'auteur et réédité par Aristas Martínez en 2014 –, rendent compte de l'histoire d'émigration de la famille de l'écrivain. Si l'un adopte la forme du journal rédigé à la deuxième personne du singulier, l'autre recrée les résultats d'une recherche sur Google. D'ailleurs, les récits de voyage de Jorge Carrión sont souvent conçus comme des objets littéraires qui, à leur tour, interrogent le livre en tant que support : *Crónica de viaje* se présente comme une suite d'impressions de l'écran d'ordinateur sur papier, tandis que *GR-83* (2007a) est un texte rangé dans une boîte noire⁶.

Bien que son premier roman soit publié assez tardivement par rapport aux œuvres narratives des autres écrivains de la même génération – *Los muertos* paraît en 2010 –, sa poétique s'entrelace, sur plusieurs points, avec celles de Vicente Luis Mora et Agustín Fernández Mallo, comme il sera montré tout au long de cette étude. Ce premier roman⁷ sera suivi par deux autres volets, *Los huérfanos* (2014b) et *Los turistas* (2015a), constituant ainsi un projet narratif qui s'achèvera par le récit *Los difuntos* (2015c), accompagné d'illustrations de Celsius Pictor.

Parmi les essais de l'auteur, il convient de mentionner, outre le travail sur la notion de contre-spatialité chez Juan Goytisolo et Sebald, l'étude *Teleshakespeare* (2011) – intégrée dans le corpus de cette thèse, ainsi que *Librerías* (2013a)⁸, un voyage dans l'espace et dans le temps afin de reconstituer l'histoire des librairies. Enfin, le projet *Barcelona. Los vagabundos de la chatarra* (2015b)⁹, en collaboration avec le dessinateur Sagar Fornies, est un travail qui présente le reportage journalistique effectué par l'auteur sous forme de bande dessinée.

Physicien de formation, Agustín Fernández Mallo est né en 1967 à La Corogne et habite désormais à Palma de Majorque. Il est incontestablement l'une des figures les

⁵ Son ouvrage *Amérique*, publié en 1986, est désigné par Jorge Carrión comme l'un des textes représentatifs de la conception postmoderne du voyage.

⁶ Ce livre, édité par l'auteur, est composé d'une série d'images accompagnées de notes de bas de page, qui constituent le texte proprement dit.

⁷ En 2011, Jorge Carrión est lauréat du Festival de premier roman de Chambéry.

⁸ *Finalista del Premio Anagrama de Ensayo*, 2013.

⁹ L'œuvre a été sélectionnée pour la 34^e édition du *Salón Internacional del cómic de Barcelona*, 2016.

plus représentatives de la génération mutante. La trilogie *Nocilla* (2006, 2008, 2009) – éditée en 2013 dans un seul volume avec une postface de Julio Ortega – atteste l’actualité des transformations esthétiques qui se manifestent au début du XXI^e siècle dans le paysage littéraire espagnol. Pourtant, avant la parution de *Nocilla Dream*, l’auteur publie plusieurs volumes de poésie. *Yo siempre regreso a los pezones y al punto 7 del Tractatus* paraît, en 2001, dans une édition à compte d’auteur¹⁰. En 2004, il publie le poème *Creta, lateral travelling*¹¹ et, un an plus tard, *Joan Fontaine Odisea (mi deconstrucción)*, un poème supposément conçu en tant que performance, d’après l’avant-propos sous forme d’acte notarié, qui consiste en l’isolement du poète pendant une période indéterminée, durant laquelle il est censé regarder sans cesse le film *Rebecca* d’Alfred Hitchcock (1940)¹². Suivent *Antibiótico* (2006) et *Carne de píxel*, volume qui sera publié en 2008, après le succès de *Nocilla Dream*. En 2015, l’ensemble de ces poèmes est recueilli dans un seul volume, qui inclut également une création lyrique inédite, *Ya nadie se llamará como yo + Poesía reunida (1998-2012)*.

Parmi les œuvres narratives d’Agustín Fernández Mallo, il faut encore mentionner *El hacedor (de Borges). Remake*, livre retiré du marché peu de temps après sa parution, en 2011, pour des raisons de droit d’auteur invoquées par les héritiers de Jorge Luis Borges. L’ouvrage est accompagné d’une série de vidéos réalisées par l’auteur lui-même, consultables en ligne, qui complètent l’expérience de lecture à travers le média audiovisuel. Le dernier roman en date, *Limbo* (2014), relie les récits de plusieurs personnages : une jeune femme séquestrée au Mexique, un couple parcourant les États-Unis à la recherche du son de la fin (*el Sonido del Fin*), deux musiciens isolés dans un château dans le nord de la France afin de composer l’œuvre parfaite, un écrivain espagnol qui consigne le début de sa relation avec une jeune femme, rencontrée dans une librairie de Mexico.

¹⁰ Le volume sera réédité en 2012 par Alfaguara. Par ailleurs, il convient d’attirer l’attention sur le lien qui se tisse entre la couverture choisie pour cette édition et le roman *Limbo* (2014), qui intègre une image similaire (Fernández Mallo, 2014 : 122).

¹¹ Le livre bénéficiera d’une réédition en 2009.

¹² « El objetivo perseguido por esta performance es alcanzar un estado de disipación físico y mental de resonancias místicas por causa de la constante e ininterrumpida visión del film Rebecca de A. Hitchcock. El 27 de enero de 2001 el autor-ejecutante, D. Agustín Fdez. Mallo decide que da comienzo al evento, con la única premisa de no salir de la casa hasta la fecha de su conclusión, que se deja abierta » (Fernández Mallo, 2005 : 9-10).

En 2009, après la publication de *Nocilla Lab* et la mise en ligne du documentaire *Proyecto Nocilla, la película*, Fernández Mallo achève son projet avec l'essai *Postpoesía: hacia un nuevo paradigma*¹³, qui relie son œuvre narrative et sa création lyrique à travers la postpoésie, une esthétique fondée sur l'appropriation, la citation, le recyclage, l'interaction entre la science, les arts, la littérature, les nouvelles technologies. D'autres articles théoriques et billets postpoétiques de l'écrivain sont réunis dans *Blog-up. Ensayos sobre cultura y sociedad* (2012c), à l'initiative de Teresa Gómez Trueba, professeure à l'Université de Valladolid. Cette publication atteste l'importance du blog d'auteur, *El hombre que salió de la tarta*, qui, au-delà de son rôle de plateforme de promotion de l'écrivain, est « un véritable laboratoire poétique » (Pantel, 2012b : 31).

Il convient encore d'évoquer d'autres initiatives artistiques, comme les séances de *spoken word* avec Eloy Fernández Porta, le projet musical *Frida Laponia* avec Juan Feliu Sastre, ou encore *Niño larva* avec l'artiste multimédia Gabriel Lacomba, une expérience hybride, qui consiste en une performance consignée à travers des photographies prises par l'artiste et un texte écrit par Fernández Mallo en tant que sujet de la prestation artistique.

Né en 1970 à Cordoue, Vicente Luis Mora a poursuivi d'abord des études juridiques avant de pencher pour les lettres. Longtemps considéré comme le chef de file du mouvement – malgré la distance qu'il décide de prendre du groupe à partir de 2010 –, il crée, à son tour, des projets narratifs singuliers. *Circular* est constitué du roman publié en 2003 – divisé en trois parties : « Las afueras », « Paseo » et « Centro » –, ainsi que d'une version enrichie ou actualisée de la première séquence, *Circular 07. Las afueras* (2007). Le projet *Alba Cromm* franchit les frontières génériques et médiatiques de l'œuvre, grâce à la création de deux blogs de personnages, *Alba Cromm y la Vida sin Hombres* (2005-2009) et *Crónicas de Ramírez* (2008-2009).

À l'instar d'Agustín Fernández Mallo, Mora débute en tant que poète. Ainsi, la première version de *Circular* est précédée de deux recueils de poèmes, *Texto refundido de la ley del sueño* (1999) et *Mester de Cibervía* (2000) et deux autres volumes de poésie sont publiés l'année de la parution de *Circular : Nova* (2003b) et *Autobiografía (novela de terror)* (2003c). Suivent *Construcción* (2005), projet lyrique complété par

¹³ Finalista del Premio Anagrama de Ensayo, 2009.

une page *web*, *Tiempo* (2009) et *Serie* (2015). L'auteur se distingue également par la publication de plusieurs essais qui témoignent d'une double préoccupation de l'écrivain : d'une part, la nécessité d'observer la condition de la création espagnole contemporaine – qu'elle soit littéraire ou artistique – et, de l'autre, le besoin de jeter un regard critique sur le rôle de la technologie dans les modes d'expression – littéraire ou médiatique. À ce titre, il faut mentionner *Pangea. Internet, blogs y comunicación en un mundo nuevo* (2006b), une étude sur les nouveaux moyens de diffusion et d'information, qui trouvera son pendant littéraire dans l'analyse aussi bien de la poésie espagnole contemporaine dans *Singularidades. Ética y poética de la literatura española actual* (2006c), que du paysage narratif espagnol dans *La luz nueva. Singularidades en la narrativa española actual* (2007b). Si *Pasadizos. Espacios simbólicos entre arte y literatura* (2008) rend compte du lien qui se tisse entre différentes pratiques artistiques, telle l'architecture, et l'écriture narrative comme construction, *Lectoespectador: deslizamientos entre literatura e imagen* (2012) étudie le rapport de la création littéraire aux médias, prolongeant ou actualisant, ainsi, les observations formulées six ans plus tôt, lorsqu'il propose le concept de pangée comme nouveau paradigme culturel et esthétique. À ces ouvrages il faut ajouter le blog *Diario de lecturas*, ouvert en 2005, qui se présente comme un lieu d'expression incontournable lorsqu'il est question d'exposer la perspective mutante sur la postmodernité, ou encore lorsqu'on observe la figure de l'écrivain dans le contexte médiatique actuel.

Trois auteurs ayant suivi des formations diverses, provenant de lieux variés et présentant une différence d'âge assez importante – de presque dix ans entre Carrión et Fernández Mallo – s'avèrent à même d'offrir une image adéquate de l'hétérogénéité du groupe mutant. Pourtant, malgré les dissemblances, il faut relever le fait qu'ils édifient des projets littéraires étendus sur plusieurs livres, voire sur plusieurs supports. À cela, il faut ajouter des aspects comparables, inhérents aux textes, comme la structuration selon des techniques comme le *sampling*, la mosaïque et le montage, l'intergénéricité, l'intertextualité qui diversifie les sources, ou encore l'emploi de l'image photographique.

Les œuvres mutantes

L'œuvre des trois auteurs faisant l'objet de cette étude est, cependant, tellement ample qu'il devient nécessaire d'effectuer une sélection parmi leurs romans et essais théoriques, tout en écartant la création lyrique, étant donné que la poétique mutante qui émerge de la présente recherche vise principalement l'écriture narrative.

Pour ce qui est des textes romanesques, il convient d'intégrer dans le corpus de la thèse l'ensemble du projet *Las huellas* de Jorge Carrión. Publié en 2010, le roman *Los muertos* se présente comme une série de télévision nord-américaine – « Los muertos », créée par George Carrington et Mario Alvares –, composée de deux saisons qui seraient diffusées sur la chaîne Fox entre 2010 et 2012. Ces deux parties alternent avec deux essais théoriques qui construisent un discours herméneutique autour de cette production cathodique et qui, en même temps, rendent compte de son impact socioculturel. La diégèse de la série postule l'existence d'un monde où se matérialisent les morts de la fiction (*los Nuevos*), qu'ils soient d'origine littéraire ou cinématographique. Ayant comme seuls souvenirs de leur passé fictionnel des images fragmentaires qu'ils appellent « interférences », les « Nouveaux » doivent avoir recours à des devins capables de reconstruire leur identité à partir de ces réminiscences. Le roman abonde en intertextes littéraires et filmiques, de *Macbeth* à *Blade Runner*, ou encore aux *Soprano*. Au-delà des références intertextuelles, l'essai qui clôt le roman, rédigé par deux spécialistes des médias, propose une relecture de cette création artistique sous l'angle du récit de la mémoire et de l'histoire des génocides et des exterminations.

Cette question sera développée dans *Los huérfanos* (2014b), où le protagoniste Marcelo mène une enquête journalistique dans le but de retracer les principales étapes d'un phénomène désigné comme « réanimation historique » : des communautés entières adoptent le mode de vie de leurs prédécesseurs afin de mettre en scène des événements significatifs de l'histoire, comme le mouvement de Résistance en France ou la Guerre civile en Espagne. En tant que récit d'anticipation qui évoque un monde du milieu du XXI^e siècle, détruit par une Troisième Guerre mondiale qui a rendu la surface de la terre inhabitable, ce deuxième roman de Jorge Carrión est conçu comme le journal personnel de l'un des survivants de cette conflagration, enfermé dans un bunker chinois avec une douzaine d'autres rescapés de nationalités différentes. Le récit de leurs années d'isolement alterne avec les comptes rendus sur la réanimation historique, ainsi qu'avec

les conversations en ligne que Marcelo entretient avec Mario Alvarez, enfermé, à son tour, dans un bunker sur une île du Pacifique. Ainsi, le co-créateur de la série « Los muertos » établit le lien avec la première partie de la tétralogie, tout comme George Carrington assurera la continuité du projet narratif dans *Los turistas* (2015a).

Dans ce troisième roman de Jorge Carrión, le protagoniste Vincent van der Roy, qui passe ses journées à observer les personnes transitant par l'aéroport Heathrow, est amené à entreprendre, au tournant du siècle (les années 2000-2001), un voyage à la poursuite d'une femme qui semble cacher un mystère qu'il n'arrive pas à percer. Sur les pas de cette Juive errante, il se déplace de Londres au Caire, en passant par Amsterdam, La Havane, ou encore par Johannesburg, recueillant les récits des personnes qu'il croise, parmi lesquelles il faut mentionner George Carrington. Accompagné par celui-ci, Vincent se dirige au bord de la mer Rouge, où a lieu la rencontre avec Mario Alvarez et où l'on pose les bases de la création « Los muertos ».

En tant qu'épilogue du projet *Las huellas*, la nouvelle *Los difuntos* (2015c) se veut l'adaptation littéraire de la série nord-américaine *Ciudad de máquinas y sombras*, supposément produite par Fox en 2015 comme *spin-off* ou création dérivée de *Los muertos*. Situé dans le New York de la fin du XIX^e siècle, le récit présente l'histoire de *los Nuevos* comme une lutte pour l'affranchissement des « Derniers arrivés » (*los Recién Llegados*), qui passent du statut d'esclaves à celui de nouveaux citoyens. L'œuvre est décrite comme une écriture hybride du point de vue aussi bien générique – inclusion d'éléments de *steam punk*, de *western*, ou encore de réflexions philosophiques – que médiatique – insertion d'illustrations de Celsius Pictor.

Parmi les récits de voyage de Jorge Carrión, seulement *Crónica de viaje* sera étudié¹⁴, en tant que texte de non-fiction qui s'avère essentiel lors de l'analyse de l'interaction entre la littérature et les médias. Dans cet ouvrage, l'auteur emploie le moteur de recherche Google dans le but de reconstituer le parcours migratoire de sa famille et, plus précisément, l'histoire de son aïeul paternel : le passé républicain du grand-père, la migration économique de l'Andalousie vers la Catalogne, l'installation définitive dans ce nouveau territoire. Le texte prend la forme des résultats que fournirait l'outil informatique Google par rapport à l'histoire de sa famille : sites web, vidéos, photographies ou blogs.

¹⁴ Plus précisément, il s'agit de l'édition publiée en 2014 par Aristas Martínez.

Parmi les ouvrages d'Agustín Fernández Mallo font partie du corpus narratif de cette recherche la trilogie *Nocilla*, ainsi que le *remake* de *El hacedor* de Borges¹⁵. Structuré en 113 (micro)séquences, le roman *Nocilla Dream* (2008a [2006]) prend la forme d'un réseau narratif constitué des récits de nombreux personnages – des apparitions épisodiques, voire uniques –, de différents lieux – les États-Unis, les Pays-Bas, l'Argentine, l'Espagne, la Chine, etc. –, d'extraits d'ouvrages très variés¹⁶, ou encore de concepts dissemblables – la micronation, la réalité augmentée, la théorie des catastrophes, le montage cinématographique.

Nocilla Experience (2008b) adopte la même architecture, alternant récits de personnages, citations et théories scientifiques. Il convient de signaler notamment la transcription de l'*incipit* d'*Apocalypse Now* (Coppola, 1979), qui fonctionne comme une citation en expansion, complétée, à chaque reprise, par une nouvelle phrase, pour finir, dans l'épilogue, par être entièrement intégrée dans la diégèse, cette fois non plus comme citation, mais en tant que fragment de la vie d'un des personnages, donc comme forme d'appropriation narrative. Parmi les notions et les théories exposées dans le roman, il faut évoquer la théorie des fermions énoncée par le personnage Marc, la cuisine conceptuelle élaborée par Steve, ou encore la *narrativa transpoética* de Josecho, concept qui fait référence à la postpoésie de l'auteur.

Le dernier volet de la trilogie, *Nocilla Lab* (2009a), introduit certaines mutations par rapport aux deux premières créations narratives, adoptant une structure tripartite et la focalisation interne. Profondément autoréflexif, le roman s'organise autour de la notion de « Projet » en proposant, d'une part, une analyse métanarrative des deux ouvrages précédents et, de l'autre, une réflexion sur le texte en train de s'écrire et sur son narrateur, Agustín Fernández Mallo, double de l'auteur. En adoptant cette perspective, *Nocilla Lab* s'ouvre afin de pouvoir intégrer dans le projet le moyen métrage *Proyecto Nocilla, la película*, réalisé par l'écrivain lui-même, ainsi que l'essai *Postpoesía* (2009b), qui fournit une base théorique pour sa pratique littéraire. À partir des observations consignées notamment dans cet essai, la (post)poétique de l'auteur implique le brouillage des frontières entre l'écriture littéraire et les contenus

¹⁵ Le roman *Limbo*, publié en 2014, n'a pas été inclus dans ce travail de recherche, car son analyse aurait impliqué une extension au-delà des limites imposées par notre objet d'étude.

¹⁶ À cet égard, la bibliographie intégrée à la fin du roman est particulièrement représentative de cette diversité citationnelle ; on y retrouve des textes sur les nouvelles technologies, des œuvres littéraires, ou encore des travaux théoriques sur le cinéma.

scientifiques, ainsi que l'appropriation comme source de création de tout matériau périphérique, voire résiduel, ou encore étranger à la littérature. La postpoésie se construit comme un réseau qui met les pièces en relation, assurant ainsi la cohérence de l'ensemble.

Travail d'appropriation de l'œuvre de Jorge Luis Borges publiée en 1960, le *remake* d'Agustín Fernández Mallo (2011a) propose une mise à jour aussi bien du contenu que de la forme de *El hacedor*. Sont respectés la structure, les titres des chapitres, le contenu du prologue et de l'épilogue, ou encore les idées ou thèmes borgésiens, source d'inspiration pour la plupart des récits de l'auteur espagnol. Dans le processus d'actualisation, Fernández Mallo se sert de différents moyens visant la recontextualisation de *El hacedor* borgésien aux conditions de la création artistique et littéraire au XXI^e siècle. Ainsi, l'appropriation de certains récits dépasse le cadre textuel et s'empare d'autres langages médiatiques prolongeant l'ouvrage au-delà de la page imprimée, afin de mettre en exergue les modalités de création les plus récentes.

L'œuvre narrative de Vicente Luis Mora sera représentée, dans le corpus de ce travail, d'une part, par ce qui pourrait être désigné comme le projet *Circular*, constitué de l'édition originale (2003a) et la version augmentée de la première partie de cet ouvrage, *Circular 07. Las afueras* (2007a)¹⁷ et, d'autre part, du projet *Alba Cromm*, qui comprend le roman en soi (2010a), ainsi que les deux blogs de personnages créés par l'auteur (2005-2009, 2008-2009). À cela, il semble approprié d'ajouter la revue *Quimera* 322 (2010), conçue comme un *hoax* ou canular, puisqu'elle est entièrement rédigée par Vicente Luis Mora, qui signe les différentes rubriques avec des pseudonymes.

À l'instar des deux premiers volets de la trilogie *Nocilla* d'Agustín Fernández Mallo, *Circular* adopte une structure qui, malgré la forte fragmentation – l'édition de 2007 comporte 164 microchapitres, tandis que celle de 2003 compte plus de deux cent cinquante pièces –, s'articule comme un réseau qui se superpose sur le plan de Madrid. Les séquences, témoignant d'une grande variété générique – récit narratif, poème, SMS, e-mail, blog, citation, etc. –, sont accompagnées de titres qui correspondent

¹⁷ Il faut préciser que ce projet demeure, à ce jour, inachevé, puisque, selon le prologue de la version 2007, il aurait dû être complété par deux publications, *Circular 08. Paseo/Centro* et *Circular 09. Satélite* (Mora, 2007a : 12).

notamment au répertoire des rues de la ville-capitale. La première édition du roman est divisée en trois parties : *Las afueras*, circonscrite géographiquement aux quartiers périphériques et à la banlieue de Madrid ; *Paseo*, la seule séquence constituée de chapitres qui n'ont pas des intitulés spatiaux, mais temporels¹⁸ ; et *Centro*, qui évoque différentes rues et divers lieux comme Gran Vía, Recoletos, le Musée Reina Sofía, le Rastro, ou encore la cathédrale Almudena.

Ainsi que l'indique le sous-titre, le *Circular* de 2007 consiste en la réédition de la première partie de cet ouvrage. Il s'agit, plus précisément, d'une version augmentée ou actualisée, qui rend compte des mutations socioculturelles au début du XXI^e siècle¹⁹ : la mondialisation – menant à l'expansion spatiale au-delà des limites de la ville, voire des frontières nationales –, l'essor des nouvelles technologies – notamment le blog –, le surgissement de nouvelles formes littéraires, comme l'hypertexte.

Cette mise à jour du texte annonce déjà le travail de création qui mènera au roman *Alba Cromm* (2010a), qui explore notamment les divers moyens de communication et la nouvelle conception de l'espace à l'âge du numérique et des structures télématiques. Organisée comme une revue, l'œuvre imagine le monde dans un futur proche, vers la fin de la deuxième décennie du XXI^e siècle, lorsque la généralisation du support numérique mène à la disparition du livre imprimé. Dans ce contexte dystopique, le magazine masculin *Upman* publie un numéro consacré à la figure de la commissaire de police Alba Cromm, impliquée dans l'enquête sur une affaire de pédophilie sur les réseaux sociaux, le « cas Nemo ». Les rubriques et chroniques habituelles de la revue alternent avec les différentes pièces du dossier « Alba Cromm », à son tour constitué de nombreuses pièces : des fragments du journal de la protagoniste, des comptes rendus de police, des conversations en ligne, des enregistrements de dialogues entre les personnages, etc. Cette structure morcelée et polyphonique sera complétée par le matériau disponible sur d'autres supports, à savoir les deux blogs créés par l'auteur pour donner une existence virtuelle à ses personnages. *Alba Cromm y la Vida sin Hombres* contient plusieurs billets publiés entre 2005 et 2009, dont certains seront cités dans le roman. *Las Crónicas de Ramírez*, blog

¹⁸ Plus précisément, cette partie adopte la forme d'un journal personnel, dans lequel le protagoniste écrivain rend compte de son voyage à Madrid et des rencontres et conversations qu'il a avec diverses personnes, dans des lieux différents, pendant son séjour.

¹⁹ Il convient de souligner que certaines séquences du premier *Circular* ont été rédigées à la fin des années 1990.

supposément administré par Luis Ramírez, le journaliste chargé du dossier « Alba Cromm », fournit des informations plutôt paratextuelles telles qu'une photo des documents réunis pour la publication, ou encore un article critique, signé par Vicente Luis Mora lui-même, sur le livre de l'un des personnages, le journaliste Ezequiel Martínez. À l'instar de *El hacedor (de Borges). Remake*, l'expansion de l'univers narratif de *Alba Cromm* au-delà des pages du roman souligne l'importance qu'acquièrent les médias numériques dans le processus de création.

Cette interaction entre la littérature et la technologie est théorisée dans une série d'études, comme *Pangea* et *Lectoespectador* (Mora, 2006b, 2012), ou encore *La luz nueva* (Mora, 2007b), qui présente la pangée comme nouvelle esthétique au XXI^e siècle. Le point de départ de *Lectoespectador* est le constat que les changements sociotechnologiques dans les sociétés contemporaines ont incontestablement une incidence sur les pratiques culturelles et littéraires. La généralisation du support numérique et l'extension du réseau informatique font émerger de nouveaux modes de création et de réception, comme l'internexte (*internexto*) – le texte comme réseau de mots, de photographies, de vidéos, etc., à travers lequel le lecteur doit naviguer –, la page-écran (*pantpágina*) – la page du livre conçue et perçue comme l'écran d'un ordinateur –, ou encore la figure même du lectospectateur (*lectoespectador*), le récepteur de formes artistiques constituées de texte et d'image.

Outre les ouvrages publiés en format imprimé, afin de souligner l'importance qu'acquièrent les plateformes numériques comme modes d'expression des écrivains mutants et afin d'illustrer l'extension du caractère indissociable de l'analogique et du numérique à leur œuvre considérée dans son ensemble, il convient d'introduire dans le corpus les blogs *Diario de lecturas* de Vicente Luis Mora et *El hombre que salió de la tarta* d'Agustín Fernández Mallo. Ces productions, diffusées sur papier ou en ligne, concourront à établir un tableau fortement hétéroclite, pourtant cohérent, de la poétique mutante. Car, au-delà de leur aspect bigarré, les propositions esthétiques de ce mouvement littéraire présentent une cohésion désignée, dans ce travail, comme réticulaire.

La démarche de l'étude

En effet, ainsi qu'il vient d'être précisé, le réseau apparaît comme l'image idoine qui décrit le mode d'articulation du phénomène mutant, aussi bien du point de vue

générationnel et théorique – il sera question de génération-réseau ou encore de théories réticulaires, dans le premier temps de cette étude – que du point de vue textuel, ainsi qu’il sera montré lors de l’analyse des œuvres mutantes dans la deuxième partie, et médiatique, dans la troisième partie de la thèse. Si l’on peut défendre l’idée d’une poétique unitaire de ce mouvement en littérature, c’est grâce à la vision réticulaire : tant les théories énoncées par les auteurs mutants que leurs œuvres et pratiques d’écriture développent des nœuds et des liens les unes avec les autres, garantissant ainsi une certaine cohérence et cohésion de ce mouvement hétérogène.

Le concept de réseau est donc au centre de chacune des trois parties dont se compose le présent travail. Dans la première partie, intitulée « Le réseau théorique : Les propositions mutantes comme possibilité de dépassement de la postmodernité à l’aube du XXI^e siècle », il s’agira de rendre compte de la manière dont s’entrecroisent les diverses théories mutantes afin d’offrir une issue au paradigme postmoderne qui a dominé la pensée occidentale pendant plus d’un demi-siècle. Le but de cette première séquence de la thèse est de décrire aussi bien le mouvement mutant en soi que le cadre dans lequel celui-ci émerge au XXI^e siècle, tout en précisant les positions des auteurs sur la question de la postmodernité.

Il conviendra donc de commencer cette étude en exposant les « Variations terminologiques. Génération ? *Nocilla* ? », afin de pouvoir remettre en cause aussi bien le concept de génération que la désignation *Nocilla* généralement associée à ce mouvement littéraire. Ainsi, il faudra observer, dans le premier chapitre, la conjoncture dans laquelle les différents écrivains sont associés à ce phénomène de renouvellement esthétique de la littérature espagnole dans les années 2000. Bien que la publication de *Nocilla Dream*, en 2006, soit considérée comme l’un des événements marquants ayant attiré l’attention sur le groupe, il faut préciser que ce moment symbolique a été précédé et suivi de l’organisation d’une série de rencontres et de manifestations qui ont légitimé la conception d’un mouvement générationnel. À cela il semble pertinent d’ajouter l’élaboration de certaines plateformes d’expression artistique, qui ont permis la convergence des voix littéraires, notamment les blogs d’auteur comme *Diario de lecturas* de Vicente Luis Mora. S’avèrent déterminantes, à ce titre, plusieurs initiatives menées par certains écrivains qui seront assimilés par la suite au mouvement mutant. On compte, parmi les événements les plus importants, la rencontre organisée par Germán Sierra, en 2004 à Saint-Jacques-de-Compostelle, les différentes éditions du festival « Mapa Poético » de Cordoue, coordonné, à partir de 2003, par Vicente Luis

Mora et Javier Fernández²⁰, le congrès NEO3 du groupe « Círculo Lateral » à Barcelone, qui compte, parmi ses membres, les écrivains Jorge Carrión, Eloy Fernández Porta et Robert Juan-Cantavella, et, bien évidemment, le fameux « Atlas Literario Español », tenu en 2007 à Séville, qui a attiré l'attention de la presse, donnant naissance à l'appellation *generación Nocilla*. Ce passage en revue permettra d'établir les principales étapes dans la constitution d'un mouvement littéraire qui agrège, du moins à ses débuts, des poétiques souvent divergentes et une liste de noms fluctuante, mais qui converge, au fil des années, vers une perspective unitaire sur son profil générationnel.

Cela mènera à une analyse aussi bien de la notion de génération au XXI^e siècle que des dénominations variées employées pour désigner les auteurs qui rendent compte des transformations non seulement des sociétés contemporaines, mais encore du processus de création artistique à l'aube d'une ère nouvelle. Le débat autour de l'épineuse question de la *generación Nocilla*, qui mobilisera plusieurs écrivains incorporés à tort ou à raison à ce phénomène littéraire, présente la particularité de privilégier comme plateforme d'expression la blogosphère. Bien que le point de départ de ce débat coïncide avec la publication dans la presse des articles d'Elena Hevia (2007) et de Nuria Azancot (2007) et bien que les écrivains eux-mêmes s'expriment, à plusieurs reprises, sur cette question, à travers les médias traditionnels, l'accent sera mis, dans cette étude, sur cette plateforme numérique, car elle permet la construction d'un discours polyphonique, réunissant les opinions des auteurs sur un même support. À la différence de la presse écrite, le blog assure, dans une certaine mesure, la cohérence et l'agencement des idées.

Ainsi qu'il ressort du débat sur le blog de Vicente Luis Mora, la notion de génération – remise en cause par les auteurs – nécessite d'être actualisée, dans ce contexte de mutations au début du XXI^e siècle. Caractérisée par une grande mobilité géographique – qui se manifeste aussi bien à l'intérieur de l'Espagne qu'au-delà de ses frontières – et par une variété de formations – des sciences exactes aux sciences humaines –, aujourd'hui la génération est une construction qui mise plutôt sur l'hétérogénéité et sur la dispersion spatiale. Cependant, le fait que des parcours tellement divers convergent et que des figures littéraires de différents lieux ont une

²⁰ En tant que directeur de la maison d'édition Berenice, Javier Fernández a publié plusieurs ouvrages des écrivains mutants, comme les deux versions de *Circular* (Mora, 2003a, 2007a), *La brújula* et *Australia* (Carrión, 2006, 2008a), l'essai *La luz nueva* (Mora, 2007b), ainsi que l'anthologie *Mutantes* (Ferré et Ortega, 2007).

vision commune est rendu possible notamment grâce aux nouvelles technologies qui les mettent en relation. Les rencontres sont souvent virtuelles avant de se concrétiser dans des événements en présentiel. Ainsi que l'avouent, entre autres, Agustín Fernández Mallo et Jorge Carrión, leurs premiers contacts avec d'autres écrivains ayant la même perspective sur le besoin de renouvellement littéraire se font sur le blog de Vicente Luis Mora. La manière dont s'articulent les relations personnelles, ou encore les poétiques elles-mêmes rendent compte des changements dans cette dynamique générationnelle. Il semblera donc plus pertinent de désigner le groupe mutant comme jetant les bases d'une génération-réseau.

À cet égard, la parution, en 2007, de l'anthologie *Mutantes* est une étape incontournable dans la constitution de cette nouvelle génération, ainsi que de sa poétique. Il conviendra donc de se pencher sur les textes publiés dans ce volume afin de dégager les entrelacements et les liens établis entre les créations littéraires. À l'évidence, tous les écrivains incorporés dans l'anthologie ne font pas partie de la génération-réseau mutante. Pourtant, il est incontestable que les pièces narratives qui y sont incluses présentent, aussi bien par rapport à la forme que par rapport au contenu, des points communs qui font ressortir les principaux traits d'une esthétique en construction. Bien que le volume édité par Juan Francisco Ferré et Julio Ortega paraisse dans une étape naissante de ce mouvement littéraire, les préoccupations fondamentales des mutants y transparaissent déjà : le fort ancrage dans l'actualité, le souci du renouveau formel, le franchissement des frontières génériques, ou encore la transdisciplinarité.

Ces aspects conduisent à la remise en cause de la postmodernité, puisque ce sont des éléments inhérents à son esthétique. Dans cette perspective, le chapitre deux, qui porte sur les « Mutations du paradigme postmoderne au XXI^e siècle », est conçu comme un passage en revue des traits fondamentaux de l'esthétique de la postmodernité, à la lumière des pratiques littéraires développées au XXI^e siècle. La question qui se posera sera de savoir dans quelle mesure le paradigme postmoderne peut expliquer le phénomène mutant. Ainsi que le feront remarquer les auteurs eux-mêmes, cette vision du monde et sur la création artistique est soumise à des modifications significatives qui la rendent désormais inadaptée pour la compréhension de la nouvelle esthétique qui émerge au début du XXI^e siècle. Il ne s'agira, cependant, pas d'exposer le phénomène postmoderne dans toute son ampleur durant la seconde moitié du siècle passé, mais d'observer son évolution, voire les transformations auxquelles il est soumis dans les

œuvres mutantes. À ce titre seront mobilisés différents travaux théoriques sur la fin de la postmodernité dans le contexte hispanique, notamment les travaux de Gonzalo Navajas (1996, 2002), qui postule l'émergence d'une esthétique qu'il désigne en tant que « néomoderniste », ou encore « globale », dans le sens d'une vision transnationale sur le phénomène littéraire (Navajas, 2002 : 14). Ces études seront également citées par les auteurs mutants, lorsqu'ils motiveront leur prise de position sur la nécessité du dépassement de la postmodernité.

Afin de mieux appréhender ces transformations, il conviendra de se pencher sur certains traits fondamentaux de l'esthétique postmoderne et d'observer le détournement auquel ils sont soumis par les auteurs mutants. Ainsi, le franchissement des frontières entre culture d'élite et culture populaire prend une nouvelle tournure, avec l'avènement d'Internet comme moyen de diffusion de l'information, et se manifeste, notamment chez Agustín Fernández Mallo, par la poétique du recyclage et du spam.

Les catégories génériques sont, à leur tour, remises en cause par les mutants. *Nocilla Dream* (Fernández Mallo, 2008a [2006]) et *Circular* (Mora, 2003a, 2007a) ne sauraient être que difficilement qualifiés de romans. *Alba Cromm* (Mora, 2010a) conjugue l'écriture de presse et les nouveaux médias, tels que le message électronique ou le *chat*. Parmi les œuvres narratives de Jorge Carrión, *Los muertos* (2010) alterne le scénario cinématographique et l'essai, *Los huérfanos* (2014b) a recours au dialogue en ligne ou la chronique, tandis que *Los turistas* (2015a) incorpore une séquence en vers. Les frontières médiatiques sont également brouillées : d'une part, l'emploi du langage iconique à l'intérieur du texte se généralise et, de l'autre, les limites de l'œuvre débordent afin d'inclure le support numérique. Désormais, on interroge la matérialité de l'objet-livre et l'on a tendance à privilégier les formes d'expression hybrides.

L'expansion de l'œuvre à travers divers supports se fait écho d'une expansion spatiale. Sous l'influence des structures télématiques qui prennent de l'ampleur au tournant du nouveau siècle, la dimension spatiale s'articule, dans les ouvrages mutants, selon le modèle réticulaire. Les lieux se multiplient, le voyage se généralise, le local et le global se conjuguent afin de faire émerger une nouvelle condition, que Vicente Luis Mora (2014a : 320) qualifie de « glocale ».

Le dernier trait postmoderne détourné par la poétique mutante est la fragmentation. Au XXI^e siècle, le modèle télématique des nouvelles technologies produit un changement de perspective : le fragment n'est plus l'expression d'une perte d'unité

du monde, mais il est une pièce intégrée à une structure réticulaire qui assure la cohérence et la cohésion de l'ensemble.

Ces pratiques de détournement de l'esthétique postmoderne constitueront la base de l'analyse menée dans la deuxième et la troisième partie de la thèse, lorsqu'il s'agira de se pencher sur le réseau textuel et médiatique des œuvres mutantes. Pourtant, afin de clore la question postmoderne, il faudra s'attarder sur certaines études théoriques qui émergent au sein de la génération-réseau mutante.

Ainsi, le chapitre trois, « Être ou ne pas être postmoderne ? Les écrivains mutant à l'aube d'une ère nouvelle », se concentrera sur les théories d'Agustín Fernández Mallo, Eloy Fernández Porta et Vicente Luis Mora en tant que propositions esthétiques de dépassement de la condition postmoderne, dans le but de rendre compte des bases théoriques sur lesquelles se fonde le réseau poétique mutant.

L'incorporation des travaux de Fernández Porta dans l'étude se justifie par l'importance de la notion d'afterpop dans les théories post-postmodernes. Son analyse de l'évolution esthétique du cyberpunk à l'avant-pop rend compte de ce changement de paradigme qui sonne le glas de la postmodernité et annonce l'avènement d'une nouvelle phase ou d'un « tournant culturel », comme le désigne l'auteur²¹. À la différence de la postpoésie de Fernández Mallo et de la pangée de Mora, qui sont appliquées notamment à la création hispanique – narrative et lyrique –, la perspective afterpop de Fernández Porta se distingue par son ambition d'élargir le cadre d'analyse, en établissant un lien avec la littérature états-unienne, en tant que modèle représentatif de l'évolution de la postmodernité du milieu du XX^e siècle à l'afterpop des années 2000. Ainsi, son essai avance la thèse que la fin de la postmodernité ne se donne pas seulement dans un contexte littéraire espagnol, mais qu'elle se manifeste, à la fin du XX^e siècle déjà, dans d'autres paysages culturels.

Il semble pertinent d'exposer d'abord la théorie postpoétique d'Agustín Fernández Mallo, qui adopte une vision interdisciplinaire, donc plus ample, sur la postmodernité. Étant donné sa formation scientifique, l'auteur établit un parallélisme entre le changement de perspective sur la compréhension de l'univers et les transformations des formes d'expression artistique. Dès lors, le concept de postpoésie même montre le besoin de renouvellement de la création littéraire à travers le franchissement des frontières de la poésie en direction aussi bien d'autres disciplines

²¹ Entretien avec Eloy Fernández Porta, le 14 juin 2014. Voir Annexes.

telles que les sciences exactes ou encore les arts que d'autres médias ou technologies auxquels la postpoésie emprunte le modèle de l'organisation réticulaire. Ces éléments – les sciences et les arts comme domaines d'expérimentation, d'une part, et les technologies réticulaires, de l'autre – structureront, d'ailleurs, les observations sur sa théorie poétique : la postpoésie fait converger, dans un réseau complexe, le matériau propre et d'autrui, afin de rendre compte du nouveau paradigme au XXI^e siècle – le sous-titre de l'essai, *Hacia un nuevo paradigma*, est, de ce point de vue, fort explicite.

En présentant, ensuite, le paradigme proposé par Eloy Fernández Porta, le champ d'étude se restreint, car l'auteur de *Afterpop* (2010a [2007]) se borne à l'analyse de la culture pop, en donnant des exemples aussi bien de la littérature que du cinéma, tant de la musique que de la bande dessinée. En établissant une chronologie du paradigme culturel contemporain – de la postmodernité dite classique, qui émerge aux États-Unis dès les années 1960, à l'afterpop du XXI^e siècle, passant par le cyberpunk des années 1980 et par l'avant-pop des années 1990 –, Fernández Porta montre que sa proposition théorique s'inscrit dans une dynamique dans laquelle le rapport de la littérature à la culture pop évolue constamment. L'afterpop suppose donc une prise de position critique et un emploi subversif des éléments pop, ainsi que de leurs moyens de diffusion. Comme chez Agustín Fernández Mallo, le sous-titre de l'étude, *La literatura de la implosión mediática*, est significatif dans la mesure où il pointe l'importance des médias à l'époque de l'afterpop, en tant qu'outils de distorsion de la réalité. Lorsqu'elle a recours, de manière critique, à ces mêmes dispositifs, la littérature de l'implosion médiatique cherche à dénoncer le nouveau modèle sociétal, celui de la mondialisation, qui a remplacé, d'après Fernández Porta, le modèle de la société de consommation. Ainsi que montré dans sa deuxième étude théorique, *Homo sampler* (Fernández Porta, 2008), une des modalités de détournement afterpop des moyens d'information est l'échantillonnage. La technique consiste à transformer la temporalité médiatique – ce que l'auteur qualifie de « TempsTM », à savoir une série d'événements qui cadencent le rythme de la vie, comme les olympiades ou les championnats mondiaux – en « TempsRéel », une attitude antichronologique ou anhistorique, qui arrache l'élément pop à son contexte immédiat et l'érige en objet d'art en l'intégrant au processus de création.

Le chapitre s'achèvera par l'examen du concept de pangée proposé par Vicente Luis Mora et intégré, à son tour, dans une chronologie qui reconstitue l'évolution de la littérature du postmoderne au pangéique. À la différence d'Eloy Fernández Porta,

l'auteur de *La luz nueva* (2007b) se penche davantage sur l'écriture narrative hispanique, en fournissant des exemples d'auteurs contemporains associés aux mouvements identifiés par Mora comme les plus significatifs dans ce paysage littéraire : *tardomodernidad*, *posmodernidad* et *pangea*. De la même façon que dans la postpoésie d'Agustín Fernández Mallo, les nouvelles technologies et le modèle télématique qui les régissent sont centraux dans l'articulation de la théorie de la pangée. Contrairement à la fragmentation postmoderne, la vision pangéique observe plutôt une tendance actuelle à la convergence des pièces, dans le but d'atteindre une unité du monde, à l'instar du supercontinent éponyme.

Étant donné que l'étude théorique de Vicente Luis Mora surgit d'un débat sur son blog *Diario de lecturas*, il apparaît pertinent de suivre les discussions auxquelles participent les écrivains mutants, dans leur contexte d'origine. Dès lors, les conversations qui se déroulent dans l'espace virtuel – et qui précèdent, d'ailleurs, la publication des essais présentés dans le chapitre – témoignent d'une préoccupation constante des auteurs de mener une réflexion autour de la question de la postmodernité et, plus encore, de proposer une esthétique qui la dépasse.

La deuxième partie de ce travail se concentrera sur « Le réseau textuel : Les œuvres narratives de Jorge Carrión, Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora ». Suivant les observations sur les mutations de la postmodernité, mobilisées dans la première partie, il s'agira de se pencher sur certains aspects des textes littéraires, comme la coordonnée spatiale, la structure fragmentaire, l'intergénéricité, ou encore l'intertextualité, afin de rendre compte de la manière dont les mutants détournent le postmoderne et proposent une esthétique plus appropriée à l'époque actuelle. Malgré les dissemblances apparentes entre les pratiques littéraires des trois auteurs qui font l'objet de cette étude, l'analyse menée dans ce deuxième temps du travail de recherche montrera qu'il est possible d'identifier des nœuds et des liens qui se tissent entre leurs œuvres et qui relèvent du caractère réticulaire de la poétique mutante. Les œuvres qui seront analysées ici témoignent de l'effort des trois auteurs mutants à renouveler l'esthétique littéraire contemporaine en développant une poétique, voire des poétiques nouvelles, à travers leur écriture étendue sur l'ensemble du processus de création.

Dans le chapitre quatre, intitulé « Le réseau spatial », il conviendra de s'attacher à cette coordonnée telle qu'elle s'articule dans le réseau textuel mutant. Dans un premier temps, il faudra mettre en avant l'interaction de l'écriture même avec l'espace. Un mode d'expression de cette relation est le récit circulaire, réticulaire ou encore

labyrinthique. Un autre mode est le maquettage de la page – exploration des possibilités typographiques de l’écriture –, en rapport avec l’architecture du texte. Dans un second temps seront évoqués certains lieux et non-lieux qui forment des nœuds entre les œuvres et mettent, ainsi, en place le réseau spatial mutant. À ce titre, il faudra mobiliser, entre autres, l’étude sur la poétique de la ville de Pierre Sansot (1971), ainsi que celle sur les non-lieux de Marc Augé (1992), afin de pouvoir approfondir l’analyse de diverses scènes ou emplacements, comme la gare, l’aéroport, la micronation, le bunker ou l’appartement à louer.

Dans le chapitre cinq, qui porte sur « Les fragments dans une infrastructure nouvelle », à savoir sur la structure effective des textes mutants, la recherche suivra une logique, dans une certaine mesure, graduelle, s’ouvrant sur une étude du fragment et s’achevant sur une vision unitaire sur l’ensemble des œuvres mutantes, conçues en tant que projets narratifs complexes. Après avoir observé les diverses formes de l’espace et des (non-)lieux dans le chapitre quatre, il faudra relever les éléments ou les techniques qui les relient : du puzzle et de la mosaïque à l’échantillonnage et au montage cinématographique, des infrastructures inter et intra-urbaines aux moyens de transport, ou encore aux moyens de communication et aux techniques de médiation et de médiatisation. À cet égard, le concept de « récit réticulaire » proposé par Geneviève Champeau (2011) permettra de théoriser la manière dont les pièces et les fragments sont reliés dans le réseau textuel.

Le chapitre six examinera « La transtextualité réticulaire : à la recherche d’une identité de l’œuvre », à savoir les relations transtextuelles – au sens où elle est théorisée par Gérard Genette (1979, 1982) – qui émergent dans les ouvrages des trois auteurs mutants. Adoptant la perspective de la quête ou de la recherche – notamment identitaire –, il faudra déceler, d’abord, les pratiques intergénériques dans les créations mutantes, ensuite la relation qui se tisse entre l’enquête policière et la quête identitaire – c’est le cas, par exemple, du roman *Alba Cromm* –, et enfin l’intertextualité comme recherche qui vise à identifier l’autorité des textes littéraires.

La troisième partie de la thèse portera sur « Le réseau médiatique : L’écriture hybride à l’époque des mutations technologiques ». Il s’agira donc d’observer les interactions de la littérature aux médias, dans le but d’examiner plusieurs possibilités d’hybridation du texte imprimé avec d’autres langages et supports médiatiques. Il conviendra de présenter donc la création mutante en tant qu’œuvre qui cherche à brouiller les limites de l’objet-livre et qui adopte, à ces fins, des techniques d’écriture

numérique. Les ouvrages qui seront étudiés dans cette partie – notamment *El hacedor* (de Borges), *Remake* (Fernández Mallo, 2011a), *Alba Cromm* (Mora, 2010a), *Crónica de viaje* (Carrión, 2014a [2009]), *Los muertos* (Carrión, 2010), *Los difuntos* (Carrión, 2015c) – ne sont évidemment pas représentatifs de la littérature numérique telle que celle-ci est définie par des spécialistes comme Katherine Hayles, Marie-Laure Ryan ou Serge Bouchardon. Elles explorent, toutefois, la tension entre l’analogique et le numérique, ce qui explique la nécessité d’identifier, dans le processus d’écriture mutante, des techniques créatives issues du numérique et, donc, d’exposer ces pratiques dans leur contexte d’origine.

Cela suppose, inévitablement, l’adoption d’une perspective transdisciplinaire, consistant à mobiliser des concepts qui émergent dans les sciences de l’information et de la communication, ou encore dans le domaine de l’informatique – puisque la plupart des théoriciens de la littérature numérique, par exemple, ont bénéficié d’une double formation, aussi bien littéraire que scientifique.

Il a semblé approprié d’introduire ces termes dans le troisième temps du travail – et non pas dans la première partie, qui s’occupe plus en détail des questions théoriques développées par la suite dans la thèse –, du fait qu’il s’agit de notions qui s’appliquent principalement à cette dernière étape de l’étude. Dès lors, ce succinct passage en revue de certaines pratiques d’hybridité médiatique offre un cadre pour l’analyse textovisuelle²² des œuvres mutantes. À travers l’enchaînement de la théorie et de la pratique, il sera possible de dégager les particularités de l’écriture hybride telles qu’elles émergent des études théoriques, et d’observer, ensuite, la manière dont elles se manifestent dans les ouvrages qui font l’objet de cette recherche.

Dans le chapitre sept, qui se focalisera sur « Les pratiques narratives d’hybridité médiatique au XXI^e siècle », il sera donc question de mobiliser certains concepts – véhiculés notamment dans le domaine des sciences de l’information et de la communication, ainsi que dans les diverses études théoriques sur la littérature numérique – qui désignent différents rapports entre les médias et qui comportent certains traits qui leur sont propres²³. Le transmédia conjugue complexité architecturale

²² Le terme, proposé par Vicente Luis Mora (2012), désigne l’expérience de lecture (hybride) qui implique de parcourir aussi bien le texte écrit que les images qui l’accompagnent. Dans le contexte de la littérature numérique, même les mots qui constituent le texte deviennent image.

²³ Pour la commodité du lecteur, les concepts font l’objet d’un lexique en fin de volume.

et unité, voire convergence narrative. Ces caractéristiques sont observables notamment dans le projet « Alba Cromm », constitué du roman-revue publié en 2010 et de deux blogs fictionnels créés par Vicente Luis Mora : *Alba Cromm y la Vida sin Hombres* (2005-2009) et *Las Crónicas de Ramírez* (2008-2009). La notion sera également mise en relation avec celle de fiction quantique de Jorge Carrión, que l'écrivain développe comme le pendant esthétique de la pratique commerciale transmédia. Le crossmédia opte pour l'intégration des pièces dans une structure plus cohérente, malgré le risque de la redondance. Est représentatif, de ce point de vue, le diptyque *Los muertos – Teleshakespeare* (Carrión, 2010, 2011), projet dans lequel l'essai sur les séries de télévision des années 2000 crée un cadre pour la série imaginée par Carrión dans son premier roman. La pratique multimédia met ensemble plusieurs langages médiatiques sur un support unique, tel le blog, tandis que l'intermédia met en avant l'interaction entre la littérature et d'autres disciplines, notamment les arts, aspect exploré également par l'auteur de *Postpoesía* lors de l'élaboration de la trilogie *Nocilla*. Enfin, la remédiatisation suppose la reconfiguration d'un média dans un autre, comme c'est le cas de la presse dans *Alba Cromm* ou encore du moteur de recherche Google dans *Crónica de viaje* (Carrión, 2014a [2009]).

La difficulté de trancher le problème terminologique – quel concept faudrait-il appliquer aux pratiques mutantes d'hybridité médiatiques – nous a incités à opter pour une notion moins connotée, telle que celle d'expansion narrative. Elle désigne l'écriture qui, à l'instar de l'expansion de l'univers, éclate et répand son contenu narratif à travers plusieurs langages, supports et médias. Elle permet également de réunir, sous une seule appellation, l'ensemble de ces traits qui sont retenus des autres pratiques d'interaction médiatique : la complexité, la convergence, l'hétérogénéité ou encore la (re)médiatisation d'un dispositif dans le texte littéraire.

Étant donné l'importance qu'acquiert le blog dans la construction d'œuvres en expansion chez les trois auteurs, il conviendra de s'attarder, dans le chapitre huit, sur les « Fonctions du blog dans l'écriture hybride mutante ». D'une part, il faudra se pencher sur le blog *Diario de lecturas* de Vicente Luis Mora, créé en 2005, qui fonctionne comme moyen de diffusion des propositions poétiques mutantes, intégrées ainsi, dans le réseau plus étendu de la blogosphère. Dès lors, le blog bouleverse les rapports dans le paysage littéraire contemporain, d'une part entre l'écrivain et la société et, de l'autre, entre l'écrivain et la critique. En tant que média, le blog remet en cause les moyens d'information et de diffusion traditionnels. À la différence de la presse écrite, dans

laquelle s'exprime une grande partie de la critique, la blogosphère privilégie l'expression polyphonique – divers intervenants peuvent exposer leurs positions sur un sujet donné –, ainsi qu'une certaine forme de dialectique – notamment lorsque les opinions divergent. Aux éventuels reproches de fragmentation ou de rupture discursive, le blogueur mutant oppose la logique du *sampling* et du multimédia. Qui plus est, vu son propre statut hybride, le blog est la plateforme idoine pour développer une réflexion sur la relation qu'entretient la littérature avec les autres disciplines et langages, ou encore avec les nouvelles technologies.

Cela mènera à l'analyse, dans la deuxième section du chapitre huit, de certains cas spécifiques d'interaction de la création littéraire avec la plateforme numérique. S'avèrent significatifs, dans cette optique, plusieurs billets publiés par Agustín Fernández Mallo sur son blog *El hombre que salió de la tarta*, ouvert en 2008, qui rendent compte de la pratique postpoétique de l'auteur transposée au contexte de la blogosphère. Aussi conviendra-t-il de s'attacher à observer, dans *Crónica de viaje* (Carrión, 2014a [2009]), la modalité selon laquelle le blog même est transféré à la page imprimée. Pourtant, le projet qui met en place des liens plus complexes entre le roman et le blog est *Alba Cromm* ; il a semblé donc pertinent de lui consacrer une section à part, afin d'observer plus en détail la dynamique hybride qu'il développe.

Le dernier chapitre de la thèse, « Mutations de l'ère postmoderne à l'ère postnumérique », bouclera l'étude en reliant les observations formulées dans la première partie sur la fin de la postmodernité avec la notion de postnumérique. Cette nouvelle perspective sur l'époque contemporaine suppose la résolution de la tension entre l'analogique et le numérique, à travers l'esthétique – désormais généralisée – de l'hybridité. La vision critique sur les technologies n'est pas abandonnée pour autant : la littérature détourne l'emploi des dispositifs numériques dans le processus de création, en montrant les failles qu'ils sont susceptibles de dissimuler lors de l'usage quotidien.

Seront étudiées, à ce titre, les stratégies du texte analogique à intégrer le numérique, tout en jetant un regard critique aussi bien sur le dispositif technologique, que sur l'écriture ou sur le support papier. Il conviendra de se pencher sur l'image, en tant qu'outil narratif dans des œuvres mutantes telles que *Nocilla Lab* d'Agustín Fernández Mallo, ou encore dans le roman graphique *Nocilla Experience* de Pere Joan (2011), qui est une réécriture visuelle et herméneutique du texte de Fernández Mallo (2008b), stratégie également observable dans *Los difuntos* (Carrión, 2015c). L'analyse du rapport entre l'écriture et l'image conduira à des considérations sur

l'importance qu'acquiert, dans la création littéraire, l'outil technologique. Au-delà de son emploi comme dispositif narratif – notamment dans le récit « Mutaciones » d'Agustín Fernández Mallo –, celui-ci participe au processus de transfiguration – dans le sens d'Arthur Danto (1989 [1981]) – du texte en objet d'art, comme c'est le cas dans *Crónica de viaje* (2014a). Ce détournement de la technique dans l'œuvre mutante rend compte non pas d'un art en crise, mais de l'art de la crise. L'œuvre mutante marque, ainsi, le passage de l'époque postmoderne à l'ère postnumérique.

Première partie.

LE RÉSEAU THÉORIQUE :

**Les propositions mutantes comme
possibilité de dépassement de la
postmodernité à l'aube du XXI^e siècle**

Introduction

Offrir une perspective d'ensemble sur le contexte dans lequel se placent Jorge Carrión, Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora s'impose comme une étape incontournable de cette étude. Il ne s'agit pas uniquement d'esquisser le panorama littéraire espagnol contemporain duquel émergent les auteurs mutants, mais aussi d'exposer le cadre plus large, de l'époque postmoderne, qui marque la production culturelle occidentale depuis plus d'un demi-siècle.

Il semble donc pertinent d'entamer l'analyse par une présentation générale de ce nouveau phénomène littéraire en Espagne, durant la première décennie du XXI^e siècle. Après une succincte évocation des étapes les plus significatives annonçant l'essor du mouvement mutant, il conviendra d'interroger le concept de génération et de reprendre le débat autour de la question de la dénomination de ce groupe d'écrivains. Étant donné la diversité des profils littéraires associés au mouvement mutant, ainsi que les modifications sociotechnologiques qui se répercutent sur les dynamiques de groupe, il deviendra évident que la notion de génération a besoin d'être mise à jour, afin de pouvoir rendre compte du nouveau contexte. Une proposition terminologique possible sera le concept actualisé de génération-réseau. Celui-ci sera à même de mettre en avant le fait que la nouvelle dynamique des relations qui se tissent entre les écrivains est réticulaire, aussi bien du point de vue des technologies employées pour maintenir ces liens que du point de vue des poétiques proposées. Ce dernier aspect sera étudié dans la seconde section du chapitre, lorsqu'il faudra dégager certains traits de ce réseau poétique, à partir de l'anthologie *Mutantes* éditée par Juan Francisco Ferré et Julio Ortega en 2007.

Après la présentation de cette génération, la tâche des observations développées dans le chapitre deux sera d'élargir et d'actualiser le cadre d'analyse pour les œuvres des écrivains qui constituent le corpus de cette thèse, dans la perspective de la pensée

postmoderne. Plus que de susciter un débat autour de la question de la postmodernité, l'accent sera mis sur les changements subis par ce paradigme ces dernières années. Dès lors, il conviendra d'observer la manière dont certains traits postmodernes sont détournés dans les œuvres mutantes.

Le brouillage des frontières entre la culture d'élite et la culture populaire mène, sous l'impact des nouvelles technologies – notamment Internet et ses moteurs de recherche – à une non-hiérarchisation de l'information et à la surabondance des données. Les nouveaux matériaux avec lesquels travaillent les écrivains mutants sont le spam et l'information superflue – c'est particulièrement le cas d'Agustín Fernández Mallo –, ou encore les productions culturelles internationales, comme les séries de télévision chez Jorge Carrión, auxquelles les auteurs ont un accès immédiat grâce à la diffusion en ligne.

Les frontières horizontales sont, à leur tour, remises en cause par les mutants. Au-delà de l'intergénéricité – le roman-revue de Vicente Luis Mora, le roman-série de Jorge Carrión –, il est notamment question du recours à d'autres langages médiatiques, comme l'image (photo, BD, dessin, carte, etc.), la vidéo, ou encore le blog.

Coordonnée fondamentale du texte narratif, l'espace acquiert, avec l'émergence des réseaux télématiques, une dimension que Vicente Luis Mora appelle globale, c'est-à-dire à la fois globale et locale. Ainsi, l'expansion spatiale est un trait essentiel des œuvres qui font l'objet de cette étude. Elle se manifeste à travers la cartographie conceptuelle chez Agustín Fernández Mallo, à travers la circularité urbaine chez Vicente Luis Mora, ou encore moyennant le voyage chez Jorge Carrión.

Enfin, la conception fragmentaire du texte littéraire est transposée par les auteurs mutants en réseau narratif. Les pièces et les séquences qui composent les œuvres sont assemblées par des nœuds et des liens qui assurent la cohérence de l'ensemble. Le fragment perd donc son rôle subversif et rend compte des relations réticulaires qui se manifestent au XXI^e siècle.

À partir des observations sur le contexte plus large de la postmodernité, le chapitre trois abordera le rapport que les poétiques mutantes entretiennent avec la postmodernité. Il s'agira notamment des discours théoriques que des écrivains comme Agustín Fernández Mallo, Eloy Fernández Porta ou Vicente Luis Mora ont construits afin de remettre en cause, voire de dépasser l'esthétique de la postmodernité.

Le but de l'analyse menée dans la première partie de la thèse sera de montrer que les propositions poétiques que laissent entrevoir les travaux théoriques et les œuvres

littéraires des auteurs mutants se situent dans une phase charnière, entre la postmodernité, qui a dominé la pensée occidentale durant la seconde moitié du siècle précédent, et un nouveau paradigme, qui marquera le XXI^e siècle. Dans ce contexte de transformation, les œuvres des trois auteurs qui font l'objet de ce travail sont parties constitutives d'un réseau littéraire qui cherche à développer une poétique à son tour mutante, afin de rendre compte des modifications de l'époque postmoderne. Ainsi, durant la première décennie de ce siècle, on jette les bases d'un réseau poétique mutant à partir des observations sur la réalité pangéique qui l'entoure, en prenant en compte le nouveau contexte culturel, celui de l'époque afterpop¹.

¹ Proposé par Vicente Luis Mora, le concept de « pangée » désigne un monde qui, grâce à l'ampleur que prennent les structures télématiques dans l'organisation des relations entre les personnes, a tendance à reconstituer l'unité socioculturelle brouillée par les distances géographiques. La notion d'« afterpop » rend plutôt compte de la perspective diachronique sur l'histoire culturelle que développe Eloy Fernández Porta. Elle désigne l'étape actuelle, qui se définit, entre autres, par le dépassement de la dichotomie entre culture d'élite et culture populaire, conséquence, entre autres, de l'émergence de nouveaux médias. Les deux termes seront expliqués plus en détail dans le chapitre trois.

Chapitre 1.

Variations terminologiques. Génération ?

Nocilla ?

[C]ada generación declara su propia guerra y [...] la guerra de hoy se libra contra el vacío con las armas de la velocidad [...]. Hay demasiadas generaciones en los últimos tiempos: los *baby boomers*, la X (¿*MTV*?), la Y (¿*why*?), la XL, la *reset generation*... Él se siente un poco de todas y mucho de ninguna.

Germán Sierra, *Intente usar otras palabras*

Durant la première décennie du nouveau siècle, dans le paysage littéraire espagnol, un groupe d'auteurs attire l'attention des médias culturels, qui choisissent de les désigner en tant que *generación Nocilla* ou *mutante*. Leur écriture se distingue par la fragmentation, l'intergénéricité, l'interdisciplinarité (les sciences, les arts, etc.), ou encore par l'emploi des nouvelles technologies comme techniques créatives. Leurs œuvres témoignent d'une recherche constante de renouvellement esthétique, puisque « la manière de narrer au XXI^e siècle ne peut plus être la même qu'au siècle précédent » (Carrión, 2007b).

Afin de pouvoir dresser le cadre dans lequel s'inscrit cette étude, il semble approprié de commencer par l'exposition de la position qu'occupent les écrivains mutants dans le panorama littéraire de l'Espagne contemporaine. Sera exposée d'abord une brève généalogie de l'émergence de ce mouvement, dont il convient de se demander s'il faut en parler en termes de génération, pour s'attaquer ensuite à la question des désignations possibles. Ce passage en revue aussi bien chronologique que dénominatif offrira une vision d'ensemble sur le contexte dans lequel commencent à se

profiler les poétiques mutantes de Jorge Carrión, Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora.

Le but de ce chapitre n'est pas d'effectuer une analyse historique autour du phénomène mutant, mais plutôt de fournir quelques repères au sujet de son éclosion et de sa perception en tant que génération littéraire. La raison pour laquelle il semble opportun de faire ces précisions est l'importance de la publication de *Mutantes* (Ferré et Ortega, 2007), une anthologie consacrée à une nouvelle forme d'écriture narrative dans le paysage littéraire espagnol. Toute anthologie est un essai de construire une cartographie historique, « un facteur de compréhension de l'avènement des œuvres et des auteurs dans l'histoire de la littérature » (Polet, 2002 : 736). En d'autres termes, ce projet ne sert pas uniquement à dégager les traits distinctifs d'un réseau poétique, comme il sera question de le montrer dans la deuxième section de ce chapitre, mais aussi à contextualiser tout un phénomène littéraire, à l'inscrire dans un cadre plus large. Ainsi, dans ce qui suit, il faudra établir une brève chronologie de ce que les éditeurs de l'anthologie *Mutantes* appellent *la nueva narrativa española* qui se profile durant la première décennie du XXI^e siècle.

1.1. Chronologie d'un nouveau mouvement littéraire

En 2006, Agustín Fernández Mallo débute en tant que romancier, avec *Nocilla Dream*, un livre qui annonce un projet en trois volets. À la suite du succès littéraire et commercial (souvent les deux critères ne vont pas ensemble) de cette première œuvre, la création de Fernández Mallo inspire le nom de *la generación Nocilla*. La parution de *Nocilla Experience* (2008b) et *Nocilla Lab* (2009a) consolidera le choix de cette notion pour classer un certain nombre d'auteurs, nés dans les années 1960 et 1970, qui créent des œuvres ayant des caractéristiques stylistiques et thématiques comparables.

Employée comme événement symbolique pour annoncer l'apparition d'une nouvelle tendance dans les lettres espagnoles, la parution du roman de Fernández Mallo a été en réalité précédée de toute une série de rencontres, de publications et de manifestations culturelles qui ont frayé le passage pour ce succès littéraire, ainsi que pour le débat qu'il a suscité. Plusieurs ouvrages de ces auteurs avaient déjà vu le jour, à commencer par la plupart des volumes de poésie d'Agustín Fernández Mallo

(2012a [2001], 2008d [2004], 2005) et de Vicente Luis Mora (1999, 2000, 2003b), la première version de *Circular* (Mora, 2003a), ou les recueils de récits d'Eloy Fernández Porta (1996, 2001) et de Jorge Carrión (2001), ainsi que des textes appartenant à d'autres écrivains associés à cette génération. À ces dates de publication s'ajoutent certaines rencontres telles que NEO3 et « Atlas Literario », ou encore la coagulation autour d'espaces d'expression indépendants par rapport à l'establishment littéraire, comme les revues *Lateral*¹ et *Quimera*, ou le blog *Diario de lecturas* de Mora.

1.1.1. Les étapes préalables : revues, rencontres, blogs

La nécessité de reconstituer une certaine chronologie des événements les plus marquants qui ont contribué à la perception de ce groupe d'écrivains comme une génération – depuis ses premières manifestations, plutôt underground, jusqu'à son succès médiatique en 2006-2007 – s'impose dans la mesure où cela servira à éclairer, d'une part, la question générationnelle et, de l'autre, l'intégration d'une grande variété de noms d'auteurs dans la catégorie mutante.

En ce qui concerne une possible généalogie des faits qui ont conduit à la constitution d'un mouvement littéraire d'ampleur, Eloy Fernández Porta lui-même fait remarquer que le phénomène « [s]urge por coordinación de actos e instituciones underground. Congresos de literatura como el de la Fundación Torrente Ballester, el Mapa Poético o NEO3² y revistas como *Quimera*, *TBR* [*The Barcelona Review*] o el antiguo *Lateral* »³. Ce qu'on qualifie de « nouvelle écriture narrative » (*nueva*

¹ La revue barcelonaise *Lateral*, fondée et dirigée par l'écrivain hongrois Mihály Dés, publie 133 numéros entre 1994 et 2006. Elle réunit autour d'elle des figures comme Robert Juan-Cantavella en tant que chef de rédaction, ainsi que les collaborateurs Jorge Carrión, Eloy Fernández Porta ou Juan Francisco Ferré, pour ne nommer que quelques-uns des auteurs mutants. La page web de la revue est actuellement consultable uniquement à travers le moteur de recherche du projet *Internet Archive*, <http://web.archive.org/web/20120317171941/http://www.circulolateral.com/revista/creditos.html>.

² Ces rencontres seront présentées plus en détail par la suite.

³ Commentaire d'Eloy Fernández Porta au billet de Vicente Luis Mora, « ¿Generación? ¿Nocilla? », *Diario de lecturas*, 19/07/2007, disponible à <http://vicenteluis Mora.blogspot.com.es/2007/07/generacion-nocilla.html#links>, consulté le 27 juillet 2016. Par ailleurs, le titre de ce chapitre est une référence directe au débat qui se déroule sur le blog de Mora autour de la question développée dans cette section.

narrativa) se manifeste, dès le début, sous l'aspect d'une tendance littéraire *indie*, éloignée des circuits traditionnels de diffusion médiatique⁴.

À son tour, Jorge Carrión évoque les étapes et plateformes les plus importantes qui ont rendu possible la prise de conscience d'une nouvelle écriture dans l'Espagne du XXI^e siècle, commençant par le blog de Vicente Luis Mora, comme forme de *cibertertulia*, à laquelle

[s]e podrían añadir, no obstante, la revista virtual *The Barcelona Review*, este mismo suplemento cultural [de *La Vanguardia*], editoriales como DVD, Caballo de Troya/Mondadori o Berenice, el Encuentro de Nuevos Narradores de la Fundación Torrente Ballester (20-23/IV/2004), la edición de Kosmópolis 2005 [...] o la presentación que de los nuevos narradores españoles hicieron Juan Goytisolo y Julián Ríos en el Instituto Cervantes de París (22/II/2006) (Carrión, 2007b).

Synthétisant cette énumération de moments-clés, il convient de s'attarder, dans ce qui suit, sur les rencontres et colloques qui semblent les plus significatifs.

La première conférence autour de la question même de l'éclosion d'une nouvelle écriture dans le paysage littéraire espagnol, « I Encuentro de Nuevos Narradores », est organisée par la Fondation Torrente Ballester, sous l'impulsion de Germán Sierra⁵, à Saint-Jacques-de-Compostelle en avril 2004. Cette rencontre réunit des figures comme Javier Calvo, Juan Francisco Ferré et Eloy Fernández Porta, aux côtés d'écrivains comme Antonio Orejudo, Mercedes Cebrián, Lucía Etxebarria et Julián Ríos. Parmi les sujets débattus lors de ce colloque, certaines questions sont devenues récurrentes et se

⁴ C'est aussi l'une des raisons pour lesquelles on reproche aux mutants, après leur boom médiatique, d'avoir abandonné leur attitude *indie* et d'avoir intégré le *mainstream* littéraire. Allant à l'encontre de cette accusation, Eloy Fernández Porta commente sur le blog de Mora la relation complexe qui s'établit entre l'artiste et la société de consommation, voire le marché du livre aujourd'hui, expliquant que l'une des possibles attitudes par rapport à cette situation est de la remettre en cause depuis l'intérieur du système même. Pour un suivi du débat, voir Mora, *Diario de lecturas*, 19/07/2007.

⁵ La page *web* de l'écrivain, consultable à travers le moteur de recherche d'*Internet Archive*, sert comme archive exemplaire aussi bien des principaux événements auxquels participent les mutants que des articles et ouvrages publiés tout au long des années 2000 en relation avec la génération mutante. Disponible à <https://web.archive.org/web/20120301022315/http://homepage.mac.com/germansierra/jaen.html>, consulté le 27 juillet 2016.

sont posées aux mutants tout au long de ce processus de recherche d'une nouvelle esthétique : le panorama du récit, voire de la narration contemporaine, la possibilité d'envisager un « au-delà » de la postmodernité, ou encore la relation entre la littérature et le marché. De plus, la devise même sous laquelle se fait cette rencontre, *Pop is not always popular*⁶, annonce, dans le cadre de ce que Fernández Porta désignera comme le phénomène afterpop, un changement de regard sur la culture pop, ainsi qu'une reconnaissance de l'héritage littéraire de l'esthétique postmoderne américaine de la part de ces écrivains.

Parmi les éditions de la manifestation « Mapa Poético », ayant eu lieu à Cordoue grâce à l'Institut andalou de la Jeunesse, on note, en 2003 déjà, la présence de Vicente Luis Mora et de Javier Fernández⁷. Un an plus tard, la sixième édition, consacrée à la relation entre la création littéraire et les nouvelles technologies, compte sur la participation d'Eloy Fernández Porta. En 2005, l'événement, intitulé « Mapa 7.0: Prosa+Poesía » s'élargit afin de pouvoir englober aussi les formes d'écriture narrative, représentées par des invités tels que Juan Bonilla ou Rodrigo Fresán. Le rapport de la littérature à la technologie continue d'être une préoccupation des auteurs à la recherche d'une nouvelle poétique et se concrétise, lors de cette édition, sous une forme assez précise : les organisateurs mettent à disposition des participants un blog, « El Mapa según... », qui peut être actualisé en temps réel à travers des billets et des commentaires directement liés aux débats qui ont lieu tout au long de cette rencontre littéraire.

En mars 2007, le groupe « Círculo Lateral » organise à Barcelone une nouvelle édition du Congrès « Narrativa Última » NEO3, un événement annuel coordonné par Eloy Fernández Porta. Le but de cette rencontre est d'attirer l'attention sur un changement d'attitude dans la création littéraire espagnole contemporaine :

⁶ À cet égard, Eloy Fernández Porta fait remarquer, dans son étude *Afterpop*, que cette devise attire l'attention sur l'essor, dans le paysage littéraire actuel, d'une réalité sociologique et créative qui implique un nouveau rapport à la culture pop, s'éloignant aussi bien du pop du XX^e siècle que de la culture d'élite traditionnelle : « hay recursos, temas, menciones y referentes que, aun procediendo de la cultura pop, abren un terreno donde [...] los *poppies* no se aventuran, pero tampoco los lectores serios tradicionales » (Fernández Porta, 2010a [2007] : 33-34, c'est l'auteur qui souligne).

⁷ Javier Fernández est l'auteur de *Cero absoluto* (Berenice, 2005), roman de science-fiction qui se distingue, entre autres, par sa mise en pages – comme il sera illustré dans la seconde section –, ou encore par son traitement de sujets liés aux nouvelles technologies, comme la réalité virtuelle. En tant que directeur de la maison d'édition Plurabelle/Berenice, il a publié plusieurs textes mutants, ainsi qu'il a été précisé dans l'introduction du présent travail.

A lo largo de los últimos quince años el mundo de la narrativa española ha asistido a una metamorfosis vertiginosa y fascinante, tanto en la práctica literaria como en sus procesos de difusión y lectura. Desde la aparición, a principios de los años noventa, de una mirada de autores, editoriales y medios alternativos, hemos visto cómo el ámbito literario, hasta entonces dominado por figuras sagradas y editoriales de impulso corporativo, era cuestionado por un conjunto de propuestas que respondían a una lógica muy distinta. Así, términos tales como “escritor joven”, “nueva narrativa” o “tendencias literarias” han cambiado de sentido: si ayer designaban a un autor de menos de cincuenta años, a un montaje comercial o a una literatura de moda, hoy en día certifican la presencia de escritores que practican una literatura crítica con las modas pero no insensible a la actualidad, y que constituyen –y este es el punto más relevante– una escena artística independiente y propia.⁸

Le but de ce congrès est donc de remettre en cause toute une série d’expressions véhiculées par les médias, qui nécessitent d’être redéfinies ou actualisées, afin de mieux cerner le débat et ses enjeux. Ainsi, une désignation comme *nueva narrativa*⁹, qui s’impose dès l’organisation du colloque de Saint-Jacques-de-Compostelle, peut poser problème si on la considère uniquement comme étiquette choisie par le marché du livre afin de promouvoir des écrivains situés à la périphérie de l’establishment littéraire. Dans cette perspective, il est essentiel de préciser que l’adjectif qui qualifie ce phénomène de « nouveau » n’exprime pas simplement son caractère récent – du point de vue temporel – ou expérimental – du point de vue esthétique¹⁰. Il indique plutôt le

⁸ Document disponible sur la page de la Generalitat de Catalunya, www20.gencat.cat/docs/.../bibliografias%20NEO3.doc, consulté le 25 février 2015.

⁹ Il faut rappeler l’existence antérieure de cette dénomination, avec *Belver Yin* de Jesús Ferrero (1981), désignation qui a été étendue par la suite à d’autres auteurs ayant émergé dans les années 1980. À ce titre, il faudra s’interroger sur la relation qu’entretiennent les mutants avec la *Nueva Narrativa* – représentée par des écrivains comme Antonio Muñoz Molina, Javier Marías, Juan José Millás ou encore Enrique Vila-Matas – lorsqu’ils décident d’employer cette expression. Il apparaît que, malgré la coïncidence terminologique et l’admiration pour des auteurs comme Vila-Matas ou Juan Goytisolo, les mutants adoptent des poétiques visant à établir une distance transgressive par rapport à leurs prédécesseurs.

¹⁰ Cet adjectif a été également privilégié dans le titre de ce travail avec la même acception. À cela, il faut ajouter, comme il sera question de le souligner dans l’analyse du concept de génération, que le terme suppose également l’attitude de distanciation par rapport aux prédécesseurs, ainsi que par rapport aux contemporains.

changement plus profond d'une littérature ancrée dans la réalité actuelle. Par rapport au monde qui, à son tour, se transforme avec célérité, les nouvelles pratiques d'écriture adoptent un discours critique, qu'elles construisent avec les outils contemporains en détournant leur emploi. Ainsi, les objets technologiques, par exemple, deviennent des instruments narratifs dans les œuvres mutantes, comme il sera montré dans la dernière partie de cette thèse. L'intérêt pour le détournement est attesté aussi bien dans la théorie de la postpoésie de Fernández Mallo que dans l'afterpop de Fernández Porta et la pangée de Mora, concepts qui seront exposés dans le chapitre trois.

La liste nominative de NEO3¹¹ pourrait être considérée comme un argument contre l'existence d'une génération, voire d'un phénomène homogène. Il est cependant possible d'inférer que l'hétérogénéité des promoteurs de cette nouvelle esthétique est précisément l'une des caractéristiques les plus marquantes de ce mouvement littéraire. De toute évidence, cela ne signifie pas que tous les noms consignés ici constituent la génération mutante. Pourtant, l'essentiel y est.

C'est après la rencontre « Atlas Literario Español », qui s'est tenue à peine quelques mois après le Congrès NEO3, en juin 2007 à Séville, sous les auspices de la Fondation José Manuel Lara et avec le concours des éditions Seix Barral, que les médias commencent à se focaliser sur ce qu'eux-mêmes nomment *la generación Nocilla*¹². L'ampleur que prend cet événement est due notamment à deux articles publiés par la suite par les journalistes Elena Hevia (2007) et Nuria Azancot (2007). Les discussions qui en découlent ne se bornent pas pour autant aux médias traditionnels, mais elles se développent principalement sur la blogosphère, entraînant la participation de la plupart des auteurs qualifiés de *nocilleros*.

¹¹ Sur la liste des écrivains invités figurent, entre autres, Mercedes Cebrián (Madrid, 1971), Isaac Rosa (Madrid, 1974), Robert Juan-Cantavella (Castellón, 1976), Gabi Martínez (Barcelone, 1971), Javier Fernández (Cordoue, 1971), Germán Sierra (La Corogne, 1960), Juan Francisco Ferré (Malaga, 1962), Vicente Luis Mora (Cordoue, 1970), Agustín Fernández Mallo (La Corogne, 1967), Javier Calvo (Barcelone, 1973), Eloy Fernández Porta (Barcelone, 1974), Jorge Carrión (Tarragone, 1976).

¹² Parmi les auteurs présents à cet événement (autour d'une cinquantaine), il convient d'évoquer les noms de Lolita Bosch, Jorge Carrión, Agustín Fernández Mallo, Mario Cuenca, José Ángel Mañas, Gabi Martínez, Ricardo Menéndez Salmón, Vicente Luis Mora. Il faut remarquer l'absence, lors de cette rencontre, d'Eloy Fernández Porta, Juan Francisco Ferré, Robert Juan-Cantavella, Javier Fernández, Mercedes Cebrián, Juan Trejo.

Après la publication de l'anthologie *Mutantes* (2007) – ouvrage présenté dans la seconde section de ce chapitre –, Juan Francisco Ferré organise, en mai 2008, à Malaga, le Congrès « Mutaciones: tendencias y efectivos de la narrativa contemporánea », où il réunit plusieurs écrivains¹³, avec le but de répondre à toute une série de questions :

¿Qué está pasando en la narrativa española contemporánea? ¿Está pasando algo? ¿Es todo un invento de los medios de comunicación, o estamos asistiendo a una verdadera renovación de los contenidos, las formas y los nombres de esa narrativa? [...] ¿Existe o no una posibilidad de establecer una conexión satisfactoria con el mundo contemporáneo, en toda su paradójica complejidad, desde la ficción? ¿Es posible acoger y procesar la ingente cantidad de información que circula por las redes a través de las técnicas narrativas usuales, o deberían inventarse nuevos formatos más acordes con las exigencias de nuestra época? ¿Tiene la literatura todavía algo que decir en este mundo que se está reconfigurando a una velocidad superior a nuestra capacidad de asimilación? ¿Son posibles todavía la innovación y la subversión en la narrativa literaria? ¿Es posible aún abrir una novela o un libro de relatos y encontrarse con unos códigos de representación que dismantelen rigurosamente las categorías convencionales con que la narrativa dominante pretende dar cuenta de la realidad?¹⁴

Encore une fois, les propos de ce colloque tournent autour des axes principaux de l'esthétique mutante. Il s'agit, premièrement, du rôle de la littérature à l'époque contemporaine et de sa relation avec les réalités technologiques, deuxièmement, de la préoccupation constante pour le renouvellement formel et, enfin, du besoin de développer un discours critique par rapport à la situation socioculturelle actuelle. Lors de cette rencontre, la question la plus épineuse s'avère être le rôle de la tradition littéraire dans la « nouvelle écriture narrative mutante », comme l'appelle Juan Francisco Ferré. Le point de départ du débat est l'introduction de Ferré lui-même, qui

¹³ Il est important de souligner, entre autres, la présence de Lolita Bosch, Gabi Martínez, Ricardo Menéndez Salmón, Jorge Carrión, Manuel Vilas, Javier Calvo, Jordi Costa, Eloy Fernández Porta, Robert Juan-Cantavella, Javier Fernández, Agustín Fernández Mallo, Vicente Luis Mora, Germán Sierra, ainsi que celle de José Luis Brea, théoricien de la culture numérique.

¹⁴ Le programme de l'événement est téléchargeable sur le blog d'Agustín Fernández Mallo, *El hombre que salió de la tarta*, disponible à <http://fernandezmallo.megustaleer.com/2008/05/19/congreso-de-nueva-narrativa-en-malaga-mutaciones/>, consulté le 27 juillet 2016.

affirme que la tradition littéraire n'est qu'une des sources d'inspiration, mais non pas la seule, de la création contemporaine. À ce titre, l'auteur fait remarquer que d'autres disciplines ou domaines culturels peuvent avoir une incidence sur l'écriture. L'évolution des discussions sur ce sujet prouve l'existence de positions divergentes, divisant les participants en deux camps, en fonction de leur perspective sur l'héritage littéraire. Ainsi, à la différence du groupe dont le porte-parole est Ricardo Menéndez Salmón, Ferré et les autres mutants défendent une littérature qui cherche aussi ses références en dehors du canon, afin de renouveler l'écriture et créer des formes hybrides¹⁵.

Un dernier événement significatif qu'il faut évoquer est l'atelier de littérature « CTRL+ALT+DEL: Reiniciando al monstruo », coordonné par l'écrivain Javier Moreno, en 2009, à « La Casa Encendida » de Madrid. Participent à cette rencontre Germán Sierra, Vicente Luis Mora, Manuel Vilas, Jorge Carrión, Javier Fernández, Agustín Fernández Mallo, Óscar Gual, Robert Juan-Cantavella, Mercedes Cebrián, Doménico Chiappe, Eloy Fernández Porta, Jordi Costa et Juan Francisco Ferré. L'événement est organisé d'une manière assez originale :

El formato de debate utilizado será el uno contra uno, que puede entenderse como una conversación dialéctica, ya sea mediante la confrontación de dos discursos dialógicos planteados por los autores como por un debate o conversación (Martínez, 2009).

Les sujets des débats sont liés à divers aspects de la littérature contemporaine : l'interaction littérature-science, le besoin d'un renouvellement critique ou la conception d'une écriture narrative mutante.

Après cette succincte présentation chronologique des événements les plus marquants de la première décennie du XXI^e siècle, autour du phénomène mutant, il faut observer une certaine évolution. Ainsi, les premières rencontres sont souvent organisées sous l'égide d'une figure littéraire représentative, telle que Julián Ríos, Juan Bonilla ou Juan Goytisolo, et connaissent la participation d'écrivains qui mettent en œuvre des

¹⁵ Une présentation détaillée des discussions, ainsi que plusieurs podcasts des interventions sont disponibles à <https://afterpost.wordpress.com/2008/06/05/mutaciones-una-nube-de-tags/> ; la communication d'Agustín Fernández Mallo est disponible à <http://fernandezmallo.megustaleer.com/2008/06/07/texto-del-congreso-de-malaga-mutantes/> ; pages consultées le 27 juillet 2016.

poétiques apparemment dissemblables, comme Isaac Rosa ou Javier Calvo, qui d'ailleurs refusent d'être associés à ladite *generación Nocilla*. Pourtant, au fur et à mesure que le mouvement prend de l'ampleur et bénéficie, de plus, d'une reconnaissance médiatique et critique, il faut noter une certaine consolidation du répertoire nominatif associé à ce groupe, culminant avec l'atelier de Madrid, en 2009, auquel participent les écrivains désormais résolument identifiables en tant que mutants. La même tendance à la « stabilisation » peut être constatée en ce qui concerne les thématiques de ces rencontres, qui pourraient être classifiées comme les lignes directrices d'une préoccupation commune de définir un réseau poétique nouveau dans le panorama littéraire espagnol au début du XXI^e siècle.

1.1.2. Débat autour de la dénomination generación Nocilla

Après la rencontre NEO3, tenue en mars 2007 à Barcelone, Jorge Carrión aborde la question générationnelle dans un article publié dans le supplément culturel de *La Vanguardia* (Carrión, 2007b). D'après l'auteur, une nouvelle génération se fait remarquer pour la première fois en 2004, au moment où la parution – et le succès – de *El vano ayer* (Seix Barral) d'Isaac Rosa

puso sobre la mesa un impulso generacional –el de los nacidos en los setenta que no ven la lengua literaria como una herramienta, sino como un problema– que ponía de manifiesto que el modo de narrar en el siglo XXI no podía ser ya el mismo que el del siglo recién caducado (Carrión, 2007b).

La publication de Rosa est suivie d'autres parutions majeures d'ouvrages signés par les écrivains qui seront associés par la suite au mouvement mutant : *Magia* (DVD, 2004) de Manuel Vilas, *Alto voltaje* (Mondadori, 2004) de Germán Sierra, *La fiesta del asno* (DVD, 2005) de Juan Francisco Ferré ou *Proust Fiction* (Poliedro, 2005) de Robert Juan-Cantavella, « obras que permiten hablar de una generación intermedia, que ahora tiene más de cuarenta años, que se siente más cerca de los treintañeros que de Vila-Matas, Ríos o Goytisolo », ajoute Jorge Carrión (2007b). Malgré la différence d'âge entre ces écrivains (Carrión, Rosa et Juan-Cantavella sont nés au milieu des années 1970, Vilas, Sierra et Ferré, au début des années 1960), les étapes qui mènent à

la constitution d'un mouvement plutôt cohérent, et qui ont été énumérées dans la sous-section précédente, montrent que cet écart par rapport à l'âge est moins important que les critères d'ordre esthétiques qui les unissent – et c'est ce que Jorge Carrión lui-même met en avant dans son article. Confrontés à une réalité en mutation, ou en transition, ainsi que l'appelle Carrión, les écrivains réunis au colloque NEO3 développent, sans nul doute, des poétiques dissemblables, mais ils partagent le même intérêt pour le renouvellement littéraire :

Los sentidos de las investigaciones que hoy se simultanean en nuestra literatura son inabarcables, porque cada autor es una poética distinta. Sin embargo hay nudos o aquelarres, laboratorios como los espacios que antes se han comentado, confluencias temáticas o de intereses (Carrión, 2007b).

Comme il sera possible de le constater plus loin dans cette sous-section, d'autres écrivains associés aux mutants privilégient à leur tour la notion de réseau poétique, plutôt que la perception traditionnelle en termes de génération. Seront présentés quelques-uns des points d'intersection entre les différentes poétiques tels qu'ils ont été mis en avant d'abord par les médias et ensuite par les écrivains qui constituent ce réseau.

Dans la sous-section précédente, il a déjà été précisé que la dénomination *generación Nocilla* a été employée pour la première fois par les journalistes Elena Hevia (2007) et Nuria Azancot (2007) pour désigner un groupe d'auteurs réunis du 26 au 28 juin 2007 à l'« Atlas Literario Español » à Séville. Azancot intègre dans cette génération des écrivains comme Vicente Luis Mora, Jorge Carrión, Eloy Fernández Porta, Javier Fernández, Lolita Bosch, Javier Calvo, Doménico Chiappe, Gabi Martínez, sous la tutelle des frères aînés Juan Francisco Ferre, Germán Sierra et Fernández Mallo. Vicente Luis Mora ajoute à la liste des auteurs tels que Diego Doncel, Mercedes Cebrián, Robert Juan-Cantavella et Manuel Vilas¹⁶.

Dans son article publié dans le supplément culturel du journal espagnol *El Mundo*, Nuria Azancot (2007) évoque les principales caractéristiques de ce qu'elle choisit d'appeler *la generación Nocilla*. Sa taxonomie est construite à partir d'une série

¹⁶ Vicente Luis Mora, « ¿Generación? ¿Nocilla? », *Diario de lecturas*, 19/07/2007, disponible à <http://vicenteluis Mora.blogspot.com.es/2007/07/generacin-nocilla.html#links>, consulté le 27 juillet 2016.

de questions qu'elle pose à Vicente Luis Mora, Jorge Carrión, Eloy Fernández Porta, Javier Fernández et Doménico Chiappe.

Nuria Azancot commence par définir ce mouvement littéraire comme étant constitué, en règle générale, d'auteurs nés autour des années 1970, publiés, dans un premier temps, par des maisons d'édition mineures, pour passer ensuite aux grandes maisons d'édition, comme c'est le cas d'Agustín Fernández Mallo ou celui d'Eloy Fernández Porta qui évoluent de Candaya et Berenice à Alfaguara. La littérature et la culture américaines exercent une forte influence sur leur écriture, ainsi que les médias ou les nouvelles technologies. L'image du réseau littéraire – qui sera proposée par la suite pour mettre à jour la notion de génération – s'actualise sous une forme très concrète, à travers les moyens virtuels de communication. La majorité des auteurs du groupe sont très actifs sur les réseaux sociaux, ils se suivent, ils manifestent leurs réactions et leurs opinions notamment sur les blogs¹⁷, que Jorge Carrión appelle « las tertulias y espacios de encuentro más importantes de nuestro presente » (Azancot, 2007). D'ailleurs, après les rencontres littéraires de type NEO3 ou « Atlas Literario », la blogosphère joue un rôle essentiel dans la consolidation des relations entre eux¹⁸, ainsi que dans ce qui semble être la constitution d'un réseau poétique.

L'écriture de ces auteurs, continue Nuria Azancot, est marquée par la tension entre leurs propres pratiques et la tradition littéraire, qu'elle ne rejette pas complètement, mais qu'elle accepte comme l'une des influences possibles dans le processus de création. Cela mène à une remise en cause de différentes frontières, comme il sera montré dans le chapitre suivant par rapport aux mutations postmodernes. D'une part, en interrogeant la séparation entre la culture d'élite de la culture populaire, la *nueva narrativa* cherche à éliminer les notions de « centre » et de « périphérie » à l'époque contemporaine – idée qu'Agustín Fernández Mallo développera par rapport à sa théorie postpoétique, présentée dans le chapitre trois. D'autre part, les frontières génériques deviennent, à leur tour, fortement poreuses : d'après Javier Fernández, les jeunes écrivains tâchent de renouveler sans cesse leurs créations littéraires, cherchant d'autres langages et outils, afin de ne pas tomber dans le conformisme.

¹⁷ Si le blog était le média le plus employé dans les années 2000, aujourd'hui il a été remplacé par d'autres plateformes, telles que Twitter ou Facebook, sur lesquelles les mutants poursuivent leur activité.

¹⁸ Fernández Mallo avoue au début de ses interventions sur le blog de Mora, en 2005, qu'il ne connaît pas personnellement les autres écrivains, ses premiers échanges avec eux s'étant effectués précisément sur la blogosphère.

Cet amalgame de caractéristiques, souvent schématiques ou ambiguës en dehors du contexte où elles ont été formulées, semble insuffisant pour résoudre la polémique. Sur son blog¹⁹, Vicente Luis Mora décide d'ouvrir un dialogue dans lequel il entraîne plusieurs écrivains visés par l'étiquette *Nocilla*. Interviendront dans le débat Eloy Fernández Porta, Jorge Carrión et Agustín Fernández Mallo, ainsi que Germán Sierra, Juan Francisco Ferré ou Doménico Chiappe, qui fourniront leurs propres opinions à travers leurs commentaires du billet de Mora.

Parmi les questions qui organisent la discussion sur *Diario de lecturas*, il faut mentionner la remise en cause tant de la perspective générationnelle que de la désignation d'un mouvement littéraire par l'association à un ouvrage particulier, le but étant d'essayer d'établir dans quelle mesure il est possible de parler d'un nouveau phénomène littéraire dans le contexte espagnol contemporain.

En ce qui concerne la question d'ordre dénomiatif, l'étiquette *generación Nocilla*, proposée et promue par les médias, sera aussitôt rejetée par les auteurs. L'objection la plus importante qui se pose par rapport au terme *Nocilla* est qu'il associe tout un mouvement de renouvellement littéraire aux techniques narratives identifiées dans un ouvrage donné et non pas à un ensemble de créations littéraires. Ainsi, Vicente Luis Mora et Fernández Mallo considèrent que *Nocilla Dream* n'est pas représentative d'une esthétique homogène, bien que certains traits spécifiques de cette œuvre soient aussi identifiables chez d'autres auteurs.

Parmi les éléments distinctifs de *Nocilla Dream*, Mora énumère la discontinuité, la dissolution des personnages en masques – ou en avatars –, l'interaction avec diverses disciplines (les sciences, la musique, la philosophie), l'insertion de matériaux publicitaires, télévisuels, etc., la rupture du schéma temporel classique et la préoccupation accrue pour la dimension spatiale, la préférence pour des pratiques

¹⁹ Toutes les réflexions formulées par les écrivains cités par la suite sont extraites du billet « ¿Generación? ¿Nocilla? », notamment des commentaires qu'il suscite. Pour plus de détails, voir Vicente Luis Mora, « ¿Generación? ¿Nocilla? », *Diario de lecturas*, 19/07/2007, disponible à <http://vicenteluis Mora.blogspot.com.es/2007/07/generacin-nocilla.html#links>, consulté le 27 juillet 2016. Voir aussi <http://generacionnocilla.blogspot.com>, un blog créé afin de résumer les conclusions de ce débat.

comme l'hybridation, l'intergénéricité, la fragmentation ou le recours à la citation (Mora, *Diario de lecturas*, 19/07/2007)²⁰.

Mario Cuenca, par contre, considère que la dénomination *Nocilla* ne fait référence ni aux possibles similitudes entre les diverses poétiques ni à l'influence du livre sur la création littéraire espagnole actuelle, mais à *Nocilla Dream* comme événement symbolique témoignant d'un changement significatif dans la littérature contemporaine. En d'autres termes, le mérite du roman d'Agustín Fernández Mallo est d'avoir attiré l'attention de la critique et des médias traditionnels sur un phénomène – engagé auparavant – de mutation dans les pratiques d'écriture au XXI^e siècle.

Pour ce qui est de la vision générationnelle, Vicente Luis Mora considère que parler en termes de « génération » n'est plus d'actualité, car le concept ne peut plus s'appliquer à la réalité contemporaine. Jorge Carrión voit dans cette notion les défauts d'un cercle fermé, d'un groupe paradoxalement non relationnel, qui exclut le lien avec d'autres écrivains n'ayant pas subi les influences d'une même étape historique. Néanmoins, il admet que des auteurs appartenant à une époque donnée sont à même d'avoir des références culturelles similaires et donc d'expérimenter ce qu'il appelle « una sintonía “generacional” » (Carrión in Mora, *Diario de lecturas*, 19/07/2007)²¹. Juan Francisco Ferré avoue, à son tour, que certains écrivains visés par le débat partagent les mêmes « sintonías estéticas, filiaciones culturales y genealogías literarias desde hace mucho tiempo » (Ferré in Mora, *Diario de lecturas*, 19/07/2007). Ce sera la recherche de ces éléments communs qui le déterminera à éditer l'anthologie mutante présentée dans la deuxième section de ce chapitre.

Eloy Fernández Porta invite à changer de perspective lorsqu'il aborde la question non pas en termes de génération, mais plutôt de nouveau paradigme : « el fenómeno que se intenta describir aquí es un cambio cultural, y no estrictamente literario, que se puede formular en términos históricos, pero no propiamente generacionales » (Fernández Porta in Mora, *Diario de lecturas*, 19/07/2007). L'auteur

²⁰ Dans le même billet, Mora avoue que, malgré les disparités entre ces écrivains, il est possible d'y identifier un ressort créatif partagé par eux tous : « Me cuesta mucho explicar por qué hay afinidad entre gente tan diferente, por ejemplo, como Mallo, Jordi Carrión o yo, pero el hecho es que la hay, y hay un sentimiento de “cordialidad creadora”, no sé bien cómo denominarlo ».

²¹ Fernández Mallo affirmera par ailleurs : « cada generación reinventa la literatura en el sentido de cómo dar forma a unos contenidos, aunque la palabra *experimentación* sea la misma » (Casals, 2007 : 10, c'est l'auteur qui souligne).

propose la notion d'afterpop, détaillée dans le chapitre trois de ce travail, pour désigner ce paradigme esthétique, la réponse créative à une condition sociale qu'il appelle « implosion médiatique ». Ayant l'avantage de ne pas se circonscrire à une phase générationnelle ou à un espace géographique donné, l'introduction de ce concept dans les discussions permet de déplacer le débat du cas particulier d'une *generación Nocilla* à une perspective plus vaste, correspondant aux mutations subies par nos sociétés au XXI^e siècle.

Tout comme dans son article publié dans *La Vanguardia* après le congrès NEO3, Jorge Carrión défend sur le blog de Vicente Luis Mora l'idée d'une organisation de type réseau des écrivains, qui décrit la dynamique de ce groupe en tant que réseau d'amitiés et d'interlocuteurs. Pour Carrión, la structure réticulaire suppose le dépassement de la conception générationnelle : « [...] estamos ante una Red y por tanto ante el asesinato o la superación del trasnochado concepto de "generación" ». La perception des relations développées entre les écrivains mutants comme un réseau présente, entre autres, l'avantage d'éliminer les hiérarchies sans pour autant nier les héritages.

Lorsque les auteurs qui interviennent dans le débat générationnel sur le blog de Vicente Luis Mora évoquent les influences littéraires les plus significatives, ils prennent rapidement conscience qu'il est impossible de les restreindre à une liste commune. Ils arrivent cependant à reconnaître un impact au sens plus large, du point de vue culturel, que tous subissent :

ya no existen, creo yo, las genealogías estrictamente literarias sino una consciente transversalidad de los discursos, aunque desgraciadamente sí existen las genealogías estrictamente cinematográficas, videográficas, pictóricas, etc. Quizá porque la mayor parte de los escritores creativos (al contrario que muchos directores o artistas) ya no reconocen la influencia de la literatura como una monogamia estética o formal (Ferré in Mora, *Diario de lecturas*, 19/07/2007).

Ainsi, les écrivains associés au mouvement mutant ne rejettent pas la tradition littéraire, mais ils lui contestent le statut de seule autorité. Pour actualiser le concept de génération, il faut commencer par élargir le champ des héritages auxquels ils se sentent

redevables, semble suggérer Ferré, et intégrer la transversalité ou l'interdisciplinarité comme caractéristique mutante²².

À cet égard, Juan Francisco Ferré met l'accent sur la capacité de l'écriture à entretenir un lien avec la réalité contemporaine, c'est-à-dire à interroger constamment ses représentations. La littérature doit s'efforcer d'adopter une vision critique sur tous les langages et discours, tels que le langage technologique, en détournant l'usage des outils mis à disposition de l'auteur :

Lo que me interesa de la narrativa, y de la novela en particular, es su poder de intervención en las tecnologías de la realidad y el modo en que aborda los problemas de los mundos de vida y hace suyos, al mismo tiempo, los problemas de representación del mundo; en que se atreve a ser el metalenguaje de todos los lenguajes vigentes o desfasados, el metadiscurso de todos los discursos, incluidos los discursos formales de la tecnología, disputando en esto la primacía a todas las demás disciplinas, incluida la filosofía y la poesía, a las que desborda por todas partes, incluido el lenguaje (ese gran fetiche de los poetas...).²³

En d'autres termes, l'écriture narrative mutante présente la particularité de pouvoir se modifier constamment, afin d'intégrer les différentes disciplines et domaines du monde réel et les remettre ainsi en cause. Lorsque des auteurs comme Vicente Luis Mora ou Jorge Carrión ont recours à la technologie, ils le font toujours dans une perspective critique sur cet outil assimilé à la vie quotidienne. Et quand Agustín Fernández Mallo transpose du contenu scientifique ou artistique dans ses textes narratifs, c'est pour montrer la capacité de la littérature à interagir avec d'autres langages.

Pour synthétiser quelques-uns des axes dominants de l'écriture mutante, dégagés de ce débat dénommatif, il convient d'avoir recours à la description fournie par Jorge

²² L'auteur fournit d'ailleurs sa propre liste d'influences : « En mi caso, en particular [...], podría sentirme tan marcado por la narrativa renovadora, europea, norteamericana e hispana de los años, sobre todo, sesenta, setenta y ochenta (entre otros: Borges, Cortázar, Cabrera Infante, Goytisolo, Ríos; Robbe-Grillet, Perec; Bernhard, Kis; Ballard, Coover, Pynchon, Barthelme, Abish) que por el cine, el arte, la música o la televisión de los últimos 25 años » (Ferré *in* Mora, *Diario de lecturas*, 19/07/2007).

²³ L'idée est également développée dans le prologue « La literatura del post. Instrucciones para leer narrativa española de última generación », que Juan Francisco Ferré rédige pour l'anthologie *Mutantes* (Ferré, 2007 : 14).

Carrión. L'auteur met l'accent sur le développement d'une conscience technologique, la critique du pouvoir de l'image et des médias, l'influence des productions télévisuelles et musicales récentes, la facilité de voyager et d'être exposé à d'autres cultures et à d'autres langues, ainsi que la formation académique interdisciplinaire. Ce portrait générationnel sera approfondi dans la section suivante. À présent, il apparaît nécessaire de reprendre la notion de génération dans la perspective réticulaire suggérée par les écrivains mutants.

1.1.3. Mise à jour d'un concept : la génération-réseau

Jusqu'à présent, il a été question d'évoquer les prises de position de certains écrivains concernant l'étiquette *generación Nocilla* qui leur est imposée par les médias. Du moins en ce qui concerne le second terme les choses sont-elles plus ou moins claires : la dénomination « Nocilla », associant une série d'auteurs cultivant des pratiques littéraires assez hétérogènes à un ouvrage représentatif, n'est pas recommandable, bien qu'il s'agisse d'une signification plutôt symbolique qu'esthétique.

Reste à établir dans quelle mesure il est possible de défendre la notion de « génération » par rapport à ces auteurs, s'il faut lui donner le même sens qu'elle a acquis dans l'histoire littéraire espagnole, grâce aux générations 98 et 27, ou s'il est plutôt nécessaire d'actualiser cette notion aux conditions de la littérature un siècle plus tard. Il est incontestable que, si l'on admet, avec les écrivains qui s'expriment sur la question, que l'on assiste à des changements de paradigme et à des transformations esthétiques significatives, alors il faut soumettre la catégorie « génération » à la même dynamique mutante.

Comme le notent René Wellek et Austin Warren, un changement littéraire est un processus complexe qui ne saurait être expliqué simplement à travers le mouvement générationnel : « il est en partie interne, dû à l'épuisement et au désir de changement, mais en partie aussi externe, dû à des modifications sociales intellectuelles et culturelles » (Wellek et Warren, (1971 [1948] : 373). À partir de la fusion de ces deux forces en tension qui meuvent les artistes émergent de nouvelles poétiques. Le but des observations qui suivent n'est pas de procéder à une étude exhaustive de la notion de

génération, mais de mettre en avant les modifications sur sa compréhension lorsqu'elle est appliquée aux écrivains contemporains, notamment aux mutants.

Dans une perspective historique de la culture espagnole, le premier à théoriser le concept est le philosophe Ortega y Gasset, dans son étude *El tema de nuestro tiempo* de 1923, pour qui la notion de génération permet de comprendre les changements de pensée ou de vision du monde dans une société donnée²⁴. En littérature, le terme s'impose d'abord par rapport à la Génération de 1898²⁵. Il vient souligner un décalage entre un groupe de jeunes auteurs et leur poétique novatrice et leurs prédécesseurs bloqués dans des formes et des contenus considérés comme révolus.

Pourtant, l'essor d'une génération n'implique pas nécessairement le rejet de la tradition, mais plutôt son interaction avec « le nouveau » dans le processus de création. Comme le note Vicente Luis Mora,

No hay originalidad sin superación del legado de la tradición, pero [...] esa superación es ineficaz sin la total *asunción* de ese legado; esto es, conocimiento + destilación. Una obra maestra nueva debe en cierta forma contener y superar a la vez todo lo anterior creado (Mora, 2008: 169, c'est l'auteur qui souligne).

Cette relation entre la littérature contemporaine et la tradition, que Mora qualifie de « tension *pangéique* » (2008 : 169), est une vision actualisée sur le concept de génération, qui explore précisément l'opposition entre le nouveau et le vieux, entre l'avancé et le traditionnel²⁶, à des fins esthétiques.

Une autre condition qui doit être remplie afin de pouvoir parler d'une génération est qu'il existe un groupe d'artistes ou d'écrivains dont les visions poétiques trouvent

²⁴ Pour une vision synthétique – et critique – sur la théorie d'Ortega, voir Gambarte (1996).

²⁵ D'après certains critiques, le premier à employer le concept semble être Azorín, en 1910, dans un article sur Valle-Inclán, intitulé « Dos generaciones », où il parle d'une « génération de 1896 ». D'autres théoriciens considèrent que ce fut Ortega y Gasset le premier à formuler l'expression « génération de 1898 », en 1913, afin de désigner sa propre génération. En outre, Gambarte (1996 : 122-123) fait remarquer que la création de la dénomination « la génération 98 » est rétrospective, donc imposée de l'extérieur et non pas née d'une conscience de groupe.

²⁶ Juan Francisco Ferré (2007) qualifie l'écriture mutante de « nouvelle, novatrice et avancée », ainsi qu'il sera montré dans la section suivante.

des points d'intersection. C'est aussi la tâche assumée dans ce travail, comme il a déjà été indiqué. Malgré de nombreuses disparités entre les œuvres de ces auteurs, il est possible de dégager une série de principes directeurs, identifiables dans leurs créations littéraires, qui invitent à considérer leurs poétiques comme convergentes, et donc capables de constituer un réseau cohérent, tout comme le suggérait Jorge Carrión dans son intervention sur le blog de Vicente Luis Mora. Parmi les nœuds et liens qui composent cette structure réticulaire, il faut remarquer l'ancrage dans la réalité contemporaine, la remise en cause des frontières génériques et culturelles ou l'interaction avec différentes disciplines et médias.

D'autres critères générationnels classiques seraient : l'âge²⁷, l'éducation²⁸, le développement de relations interpersonnelles, l'histoire commune²⁹, l'existence d'un « chef » du groupe, la conception d'un langage propre et la critique de la génération antérieure, considérée comme ankylosée (Lain Entralgo, 1997 [1945] : 68-70)³⁰.

Si ces critères sont évoqués ici, ce n'est pas pour reprendre le débat présenté succinctement dans la sous-section précédente, mais pour affirmer le besoin de mettre à jour un concept que les auteurs contemporains considèrent comme révolu. Bien qu'à la limite la majeure partie de ces traits soit également identifiable chez les mutants, il est indéniable qu'il s'agit de critères qui ont subi d'importantes modifications. De toute évidence, du point de vue chronologique, on couvre la période du début des années 1960 – Germán Sierra est né en 1960 – jusqu'au milieu des années 1970 – l'année de naissance de Jorge Carrión est 1976 –, écart temporel conforme à la vision générationnelle. Pourtant, au-delà des repères temporels, il faut reconnaître, tout comme

²⁷ Une différence d'âge d'une quinzaine d'années peut exister entre les membres d'une même génération (Marías, 1949 : 104).

²⁸ Les auteurs associés au groupe générationnel sont censés avoir bénéficié de formations plutôt similaires.

²⁹ Appartenant à une société donnée, à une époque donnée, les écrivains éprouvent les mêmes expériences ou sont marqués par les mêmes événements sociaux, politiques, culturels, etc.

³⁰ L'auteur reprend les critères tels qu'ils ont été énoncés par Pedro Salinas, dans son article « El concepto de generación literaria aplicado a la del 98 », publié dans *Revista de Occidente* en décembre 1935. À son tour, Salinas s'était inspiré des travaux du théoricien allemand, Julius Petersen. Dans sa propre étude sur le concept de génération, Marías (1949 : 124) reproche à Petersen que ses critères soient formulés très vaguement. Pourtant, son mérite est d'avoir appliqué cette notion à la littérature et d'avoir parlé de « générations littéraires ».

il sera montré dans ce qui suit, une série d'influences et de vécus qui modèlent la poétique d'un groupe d'écrivains d'une manière suffisamment unitaire.

En ce qui concerne le critère éducationnel, il faut souligner une inversion de paradigme, puisque c'est bien l'hétérogénéité qui est privilégiée par les mutants. Certains auteurs ont une formation en sciences exactes (Sierra, Fernández Mallo), d'autres ont étudié les sciences humaines (Carrión, Fernández Porta, Juan-Cantavella) ou le droit (Mora), ce qui nous amène, bien qu'on puisse établir des catégories communes pour certains d'entre eux, à avouer que le seul critère homogène est justement l'hétérogénéité éducationnelle elle-même. Cela se traduit en une variété d'influences observables dans leurs œuvres, allant des sciences au pop, en passant par la littérature³¹.

Les relations que ces écrivains développent entre eux se diversifient fortement. Outre les espaces de rencontre traditionnels, autour des revues comme *Lateral* ou *Quimera*, ou dans le cadre des colloques et conférences – dont la présentation a été faite dans la première sous-section –, de nouveaux réseaux relationnels surgissent à l'âge du numérique, de la blogosphère des années 2000 à des plateformes plus récentes, comme Twitter ou Facebook aujourd'hui. Cela permet d'élargir l'étendue géographique et de mettre en contact des écrivains de Madrid, Cordoue, Barcelone ou Majorque. Ce changement produit par la technologie traduit le besoin d'actualiser le concept de génération, pour qu'il incorpore, d'une part, l'aspect réticulaire et, de l'autre, le rôle des nouveaux moyens de communication dans les relations interpersonnelles³².

³¹ Eloy Fernández Porta met particulièrement l'accent sur l'importance de la formation en sciences humaines (la « carrera de Humanidades » en Espagne, forgée selon le modèle américain des *Humanities*), qui commence à s'imposer dans les milieux universitaires espagnols au début des années 1990 et dont bénéficient plusieurs auteurs nés à partir de 1974, comme Jorge Carrión et Robert Juan-Cantavella, ainsi que Fernández Porta lui-même. Cette formation académique leur permet d'acquérir des références culturelles allant de la littérature ancienne gréco-latine à l'art contemporain (Entretien avec Eloy Fernández Porta, le 14 juin 2014. Voir Annexes).

³² Dans ce cas aussi, les opinions divergent : Carrión, par exemple, privilégie les relations selon le critère géographique et évoque l'existence d'un « groupe Barcelone », dans lequel il inclut plusieurs artistes et écrivains ; entre autres, le Français Mathias Énard (Entretien avec Jorge Carrión, le 28 juin 2014. Voir Annexes). Fernández Mallo (*in* Mora, *Diario de lecturas*, 19/07/2007), par contre, soutient l'idée d'un réseau relationnel facilité par les nouvelles technologies.

Deux événements semblent avoir eu une influence significative sur la génération-réseau mutante. D'abord, il faut souligner l'importance du 11 septembre 2001, ainsi qu'il sera également montré dans le chapitre deux, lors de l'analyse des changements subis par le paradigme postmoderne. L'impact de cette date sur la culture occidentale est reconnu, d'une manière ou d'une autre, par la majeure partie des auteurs. Outre cet événement traumatisant, un autre phénomène prend de l'ampleur à partir du début du XXI^e siècle : il s'agit de ce qu'on appelle communément le Web 2.0³³, une structure qui facilite le flux informationnel entre les utilisateurs d'Internet. Ce nouveau mode de fonctionnement, accompagné d'autres développements dans le domaine du numérique, bouleverse le rapport de l'écrivain à l'information, ce qui se répercute sur le processus de création.

L'organisation relationnelle à partir du modèle réticulaire élimine les hiérarchies à l'intérieur du groupe même et rend ainsi superflue la nécessité d'un éventuel leader de la génération. Et lorsqu'on a essayé d'assigner ce rôle à Eloy Fernández Porta³⁴ ou à Vicente Luis Mora³⁵, ces auteurs ont décliné toute responsabilité dirigeante, malgré leur apport théorique à une nouvelle compréhension de la littérature et de la culture contemporaine. D'ailleurs, certains écrivains mutants sont également les théoriciens de leur propre esthétique, question qui sera développée dans le chapitre trois. C'est uniquement en prenant en compte l'ensemble de leurs propositions qu'il est possible de dégager les traits d'un réseau poétique mutant. C'est aussi en ce sens que Jean-François Carcelen fournit une définition actualisée du concept de génération, lorsqu'il mobilise la

³³ Selon Jill Walker (2008 : 9), le terme, popularisé par Tim O'Reilly à partir de 2004, décrit la seconde génération de sites Internet. Après une première phase, qui se concentrait sur la publication du contenu informatif, le modèle 2.0 développe des services qui permettent aux utilisateurs de partager leurs propres contenus numériques, employant différentes plateformes disponibles en ligne. Ainsi, Wikipedia, YouTube, Flickr, Facebook ou la blogosphère sont autant d'exemples du Web 2.0.

³⁴ Dans son article – d'ailleurs fortement critique à l'égard de la *generación Nocilla* –, Javier Calvo (2007) identifie Fernández Porta comme chef du groupe.

³⁵ Vicente Luis Mora va jusqu'à déclarer sa séparation formelle du groupe. En 2009, il annonce, à travers un billet publié sur son blog, sa décision de prendre de la distance par rapport au mouvement mutant. Sa résolution est motivée par le rejet des relations de groupe entre les écrivains en général, ainsi que par les contraintes que cette association implique pour de la création littéraire. Pour plus de détails, voir Mora, *Diario de lecturas*, 1/12/2009, disponible à <http://vicenteluismora.blogspot.fr/2009/12/distancia.html>, consulté le 27 juillet 2016.

notion de convergence³⁶ : « 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 cité par Pantel, 2012b : 22).

Comme le souligne Jean-François Carcelen, le critère langagier, bien que sujet à des transformations, demeure essentiel dans la révision de la notion de génération. Comme l’a déjà fait remarquer Juan Francisco Ferré, la littérature mutante se dresse en métalangage de tous les langages, constamment remis en cause. L’écriture ne doit rester figée dans aucune forme en particulier, mais elle doit chercher à déconstruire et à reconstruire à chaque fois des modalités d’expression différentes. Témoignent de ces efforts tant les textes des auteurs qui seront analysés dans de ce travail que ceux d’autres écrivains mutants, qui ne pourront pas être étudiés ici³⁷.

Selon la dernière condition énumérée par Salinas, une nouvelle génération ne se reconnaît plus dans la poétique de ses prédécesseurs, qu’on considère comme sclérosée et donc incapable de rendre compte des changements produits dans une société. À cet égard, les postulats esthétiques de la jeune génération sont perçus par ses membres comme un essai de renouvellement littéraire. Pour les mutants, la possibilité d’actualiser l’écriture est d’autant plus radicale, étant donné que les nouvelles technologies facilitent la mise en place de pratiques hybrides – question traitée dans la dernière partie de la thèse –, qui peuvent aboutir à des créations numériques³⁸. Cette perspective est adoptée par Ferré lui-même, dans sa préface à l’anthologie *Mutantes* (2007), qui sera présentée dans la section suivante.

Parmi les études théoriques sur le phénomène mutant, il faut évoquer celle de Christine Henseler (2011b), qui considère ce groupe d’écrivains comme partie constitutive d’un mouvement plus large communément connu en tant que

³⁶ La notion de convergence telle que théorisée par Henry Jenkins (2013 [2006]) sera également évoquée dans la troisième partie de cette étude.

³⁷ Est représentative, de ce point de vue, l’œuvre de Robert Juan-Cantavella, avec ses trois romans, *El Dorado* (2008), *Asesino cósmico* (2011) et *Y el cielo era una bestia* (2014), dans lesquels il a recours, à chaque fois, à un langage différent : journalistique – voire punk – dans le premier, pulp dans le deuxième et purement romanesque, voire *decimonónico*, dans le troisième.

³⁸ Parmi les mutants, Doménico Chiappe est l’auteur de deux ouvrages multimédias, représentatifs de ce qu’on appelle la littérature numérique : *Tierra de extracción* (2007) et *Hotel Minotauro* (2013).

« Génération X »³⁹. L'auteur argue qu'il ne s'agit pas d'une continuité dans les thèmes ou sujets traités, mais plutôt par rapport à une *Weltanschauung* partagée : l'intérêt pour la technologie, la culture pop ou la relation entre littérature et réalité. D'ailleurs, le sens qu'elle donne au terme « mutant » est directement lié à cette division du mouvement en deux étapes : « *a bifurcation point at which the interplay between patterns and randomness causes the system to evolve in a new direction* »⁴⁰. Autrement dit, la mutation dans la poésie espagnole contemporaine se produit, selon Henseler, à partir de cette disjonction de la « Génération X » en deux directions divergentes : une première vague d'écrivains (José Ángel Mañas, Ray Loriga, Benjamín Prado, Lucía Etxebarria, Gabriela Bustero), des années 1990, suivie d'une seconde étape, dans les années 2000, représentée par la plupart des auteurs déjà évoqués dans ce chapitre⁴¹.

Christine Henseler propose trois critères qui permettent de considérer les mutants d'un point de vue générationnel : la formation – particulièrement hétérogène –, la relation aux médias – appropriation de nouveaux outils dans les pratiques littéraires – et l'expansion de la notion d'écrivain à celle de créateur – au sens plus large, grâce aux technologies numériques. De plus, comme toute génération, les mutants cultivent un rapport critique aux techniques narratives employées par leurs prédécesseurs (Henseler, 2011b : 150-152).

Bien que la vision chronologique proposée par Henseler ne soit pas suffisamment probante, il faut souligner son mérite d'avoir traité le groupe mutant en termes générationnels. D'ailleurs, son étude est, à notre connaissance, le premier travail

³⁹ Employé pour la première fois par le photographe Robert Capa dans un travail sur les jeunes nés après la Seconde Guerre mondiale, dans les années 1950, le terme « génération X » sera popularisé bien plus tard, grâce au roman *Generation X* (1991) de Douglas Coupland. Il désigne un groupe d'écrivains – représenté par José Ángel Mañas, Ray Loriga, Benjamín Prado ou Lucía Etxebarria, en Espagne ; Bret Easton Ellis ou David Foster Wallace, aux États-Unis –, souvent dénommés la génération du sexe, de la drogue et du *rock and roll*.

⁴⁰ L'auteur reprend ici l'idée formulée par la théoricienne de la littérature numérique Katherine N. Hayles, dans son ouvrage *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, Chicago, University of Chicago Press, 1999 (Henseler, 2011b : 147, c'est l'auteur qui souligne).

⁴¹ La liste que fournit Henseler (2011b : 7) est la suivante : Agustín Fernández Mallo, Germán Sierra, Jorge Carrión, Juan Francisco Ferré, Mercedes Cebrián, Manuel Vilas, Eloy Fernández Porta, Isaac Rosa, Javier Fernández, Vicente Luis Mora, Robert Juan-Cantavella, Carmen Velasco, Jordi Costa, Javier Calvo, Imma Turbau, Alberto Olmos, Doménico Chiappe.

critique qui tâche d'analyser la poétique de ces écrivains dans un contexte littéraire plus large.

Aujourd'hui, la pertinence du concept de génération, même actualisé, est remise en cause afin de déterminer dans quelle mesure il contribue à mieux cerner et comprendre les pratiques narratives des écrivains mutants. Il est incontestable que l'essence du groupe même est de rejeter de vieux termes ou des formes souvent inadéquates pour rendre compte des réalités nouvelles. Dans ce sens, il a été souligné, tout au long de cette section, que les auteurs préfèrent défendre l'idée d'un réseau d'amitiés et de poétiques qui peuvent avoir des éléments ou des nœuds communs, plutôt que celle d'une structure générationnelle au sens classique du terme.

Le but de ce rapide aperçu sur la question générationnelle n'était pas de trouver une réponse à ce problème, car cela dépasserait les propos de ce travail, voire pourrait constituer l'objet d'une thèse à part⁴². Néanmoins, force est de constater que, bien que les critères aient muté, ces écrivains construisent un réseau ayant des traits générationnels ; ils forment donc une génération-réseau, structure qui correspond mieux au modèle actuel d'interconnexion et interrelation. Ce sont précisément les points d'intersection, les nœuds et les liens établis entre eux qui seront mis en avant dans cette étude. Il est indéniable que leurs œuvres sont très diverses, et leurs intérêts, très variés. Cependant, ce qui compte, ce sont les interactions, comme le montrera l'analyse menée dans la section suivante. À l'époque actuelle, la structure réticulaire a remplacé les généalogies arborescentes, pour reprendre la terminologie développée par Deleuze et Guattari (1980). Les mutations affectent aussi le concept de génération : si selon la vision traditionnelle, la génération est vue comme une forme arborescente, à l'intérieur de laquelle un groupe d'écrivains constitue un tronc commun, d'où se détachent différentes œuvres, aujourd'hui le réseau générationnel ne va plus du semblable au varié, mais se fonde sur la diversité même et se relie à travers des nœuds.

Dans ce qui suit, il sera question de mettre en avant quelques-unes de ces connexions réticulaires telles qu'elles se tissent notamment à travers l'anthologie *Mutantes* (Ferré et Ortega, 2007), dont la publication pointe la constitution de cette génération-réseau.

⁴² À cet égard, il convient de rappeler le travail de Jara Calles (2011), évoqué dans l'introduction, qui propose une vision panoramique sur ce mouvement littéraire.

1.2. Qu'y a-t-il dans un nom ? Ce que l'on appelle « mutant »

Ainsi qu'il a déjà été suggéré, la parution de l'anthologie *Mutantes* (Ferré et Ortega, 2007) est un repère révélateur dans la constitution du réseau générationnel mutant. Pourtant, le concept à travers lequel les éditeurs décident d'identifier ce groupe d'écrivains n'est nouveau ni dans le paysage espagnol ni dans d'autres contextes littéraires. Il convient d'entamer cette sous-section par une clarification du terme, selon l'acception que lui octroie Juan Francisco Ferré, avant de se pencher sur les principaux traits de la poétique mutante, tels que dégagés des textes recueillis dans l'anthologie.

Juan Francisco Ferré publie un article sur le concept d'écriture narrative mutante en décembre 2003, dans le dossier « Literatura norteamericana: más allá del posmodernismo » du numéro 237 de la revue *Quimera*⁴³. Dans cette phase liminaire, la notion « mutant » est employée pour souligner un changement dans la manière de comprendre le paradigme littéraire postmoderne⁴⁴. Lorsque Ferré propose ce concept, c'est pour adapter le phénomène avant-pop états-unien⁴⁵ au contexte espagnol. En d'autres termes, c'est

⁴³ Ce n'est pas la première fois que Ferré évoque cette notion : l'auteur précise que l'article fut précédé d'une conférence donnée au « Ámbito Cultural » de Malaga en janvier 2003, où le terme n'était pas nécessairement associé à la littérature états-unienne (Ferré in Mora, *Diario de lecturas*, 19/07/2007).

⁴⁴ Comme il sera précisé dans le chapitre trois, le terme mutant sera également employé par Mora – avec le même sens que celui que lui donne Ferré dans cette première phase – dans son étude sur les différentes étapes de l'écriture narrative postmoderne, *La luz nueva* (2007b).

⁴⁵ La notion d'« avant-pop », qui sera définie plus en détail dans le chapitre trois, décrit le mouvement littéraire qui suppose le dépassement de la tension entre culture d'élite et culture populaire. Les auteurs associés à ce mouvement ne conçoivent plus un monde sans référents pop, puisqu'à la différence des écrivains postmodernes ils n'ont pas connu d'étape culturelle sans la télévision ni les autres moyens de diffusion de la culture de masse.

una tentativa de aclimatación del avant-pop al ecosistema español, un intento de definir una línea narrativa autóctona que pudiera emparentarse con ese fenómeno transnacional. Mi estrategia performativa consistía en utilizar textos paradigmáticos de la narrativa americana postmodernista y avant-pop con la finalidad de fundamentar teóricamente la existencia de una narrativa española que, por emplear la biología neodarwiniana, yo consideraba “mutante” por razones evolutivas respecto de ese ecosistema de especímenes algo agotados (Ferré in Mora, *Diario de lecturas*, 19/07/2007).

La mise en perspective du mouvement mutant par rapport au contexte hispanique contemporain – pour qu’on puisse parler de « mutation », il faut qu’on mute par rapport à une forme précédant son enchaînement évolutif – est aussi la raison pour laquelle cette dénomination a été privilégiée dans ce travail, afin de désigner l’esthétique des auteurs qui font l’objet de cette étude. C’est ce qui la fait prévaloir, à nos yeux, contre les autres propositions théoriques, telles que l’afterpop, la postpoétique ou la pangée, qui seront présentées dans le chapitre trois. Il est certain que la pangée aspire à décrire le contexte littéraire, mais le concept évoque une dynamique d’unification – et non pas d’uniformisation – plutôt que de transformation. La vision postpoétique, quant à elle, reste, du point de vue théorique et malgré les efforts d’Agustín Fernández Mallo de l’étendre à toute forme d’expression littéraire, assez schématique en dehors de la poésie. L’afterpop d’Eloy Fernández Porta est un concept suffisamment large pour décrire un nouveau paradigme culturel, cependant sa portée demeure toujours restreinte. Pourtant, s’il fallait synthétiser l’ensemble de ces perspectives, il serait possible d’avancer que le terme mutant désigne, dans le contexte d’une nouvelle réalité pangéique, le réseau (post)poétique d’un groupe d’auteurs ayant pris conscience des changements subis par le paradigme postmoderne en direction d’une vision afterpop au XXI^e siècle.

Quatre ans après la première évocation de ce concept, l’écriture narrative mutante représente, pour Juan Francisco Ferré, « la oportunidad más provechosa de renovación narrativa para un sistema literario como el español que se caracteriza por su discontinuidad y conservadurismo » (Ferré in Mora, *Diario de lecturas*, 19/07/2007). La notion a l’avantage de mettre en perspective la poétique d’un groupe, voire d’une génération ou d’un réseau d’écrivains, par rapport au contexte actuel de la production littéraire espagnole, dans lequel ces auteurs cherchent à trouver leur propre voix, ainsi

que leur propre voie. La mutation dont parle Ferré surgit comme une évolution incontournable, étant donné les changements socioculturels les plus récents.

1.2.1. Des poétiques mutantes

Aussi bien l'article de *Quimera* (2003) que le prologue à l'anthologie *Mutantes* (2007) publiée quatre ans plus tard par les éditions Berenice aideront à éclairer davantage la notion d'écriture narrative mutante, proposée par Juan Francisco Ferré afin de désigner un mouvement de renouvellement esthétique dans la littérature espagnole contemporaine.

La dénomination « mutant », dans le cadre de la littérature, s'inscrit dans une généalogie plus complexe, comme il ressort du débat que Vicente Luis Mora entame sur son blog⁴⁶. Pourtant, il ne semble pas nécessaire de reprendre tous les détails de cette évolution, car l'usage du terme dans le contexte espagnol, au début du XXI^e siècle, n'est pas le même que celui du paysage hispano-américain des années 1990, où il est employé pour la première fois pour désigner un mouvement littéraire⁴⁷.

Dans le cadre de ce débat, Vicente Luis Mora lui-même s'empresse d'observer que la proposition terminologique de Juan Francisco Ferré a le mérite d'actualiser, lors de la révision du concept en vue de la parution de l'anthologie *Mutantes*, la compréhension de l'écriture narrative mutante en fonction d'une réalité géographique et

⁴⁶ Le débat autour de cette notion peut être suivi dans la section de commentaires au billet « ¿Generación? ¿Nocilla? », *Diario de lecturas*, 19/07/2007.

⁴⁷ Les éclaircissements concernant l'expression *narrativa mutante*, dans le contexte hispano-américain, viennent de l'une des lectrices du blog, Catalina García García-Herrerros, doctorante en littérature hispanique à l'Université de Salamanque. Une première référence à une génération de mutants est consignée dans un article publié par le critique uruguayen Hugo Achugar en 1994, afin de désigner un groupe d'écrivains – parmi lesquels la figure la plus représentative est Rafael Courtoisie –, qui appartiennent à une époque de mutation, non seulement sociopolitique, mais encore culturelle et esthétique. Quelques années plus tard, en 2002, toujours dans le contexte hispano-américain, l'écrivain colombien Orlando Mejía Rivera publie un livre intitulé *La generación mutante: nuevos narradores colombianos* (Manizales, Universidad de Caldas, 2002), où il note un renouvellement créatif du panorama national, marquant une rupture par rapport à la tradition littéraire (García-Herrerros in Mora, *Diario de lecturas*, 19/07/2007). À cela il faut ajouter l'usage que fait Rodrigo Fresán (2006 [1998]) de cette notion, comme il sera précisé par la suite.

d'une étape temporelle distinctes, soit la littérature espagnole à l'âge du numérique⁴⁸. Le fort développement technologique est d'ailleurs, toujours selon Mora, ce qui différencie la génération des écrivains latino-américains comme Courtoisie, qu'il associe à la modernité tardive (*la tardomodernidad*), des mutants des années 2000.

Au préalable, le concept d'écriture mutante de Juan Francisco Ferré coïncide avec le sens que lui donne aussi Vicente Luis Mora – dans son étude *La luz nueva* (2007b) – d'adaptation de l'avant-pop au contexte espagnol. Ainsi sont mutants des auteurs nord-américains tels que Thomas Pynchon, Robert Coover, Don DeLillo, David Foster Wallace, Harold Jaffe ou William T. Vollmann, qui expriment le besoin d'un renouvellement formel afin de faire face à la réalité du capitalisme hyperconsommériste promu par les médias à la fin du XX^e siècle. L'écrivain n'échappe pas à cette réalité qui affecte même le domaine culturel, désormais incorporé à la logique capitaliste. Devenu producteur culturel, fabricant de biens artistiques, l'auteur mutant « ha de enfrentarse sin inocencia a esos nuevos valores y criterios [...], sabiéndose plenamente implicado en la situación corporativa a la que, sin embargo, desafía y combate con el modesto arsenal de una narrativa disidente » (Ferré, 2003 : 34).

Pourtant, ce n'est qu'avec l'anthologie éditée quatre ans plus tard que les traits d'un réseau poétique se précisent plus distinctement afin de décrire tout un groupe d'écrivains espagnols. Dans la préface à cet ouvrage emblématique pour la constitution d'une « écriture narrative de dernière génération », ainsi que l'indique le sous-titre, Juan Francisco Ferré développe sa propre vision sur ce phénomène littéraire.

L'auteur mentionne, dès le début, le fait que l'écriture espagnole à laquelle se réfère l'anthologie inclut des modèles narratifs créés dans cet espace géographique avec des matériaux de toutes provenances. En d'autres termes, ces auteurs ont souvent recours à l'emprunt et à l'importation de composants appartenant à différentes cultures et traditions. Il s'agit de « [n]arrativas, por tanto, surgidas de un estado de cosas plurinacional, multinacional o plenamente internacionalizado » (Ferré, 2007 : 10), qui reflètent ces tendances des sociétés occidentales au XXI^e siècle, ainsi que la dynamique

⁴⁸ Il faut parler d'actualisation et de révision, puisqu'il convient de souligner, chez Ferré, l'évolution du concept même, depuis les années 1990, lorsqu'il faisait référence au mouvement avant-pop américain, jusqu'à sa consécration terminologique, dans les années 2000, quand il vient décrire les auteurs mutants espagnols. Comme il a déjà été indiqué, ces concepts – avant-pop, afterpop, modernité tardive – seront clarifiés dans le chapitre trois.

de circulation de l'information. Plus que l'espace réel auquel ces auteurs sont associés, ce qui transparaît dans leur écriture, c'est l'influence d'une culture globale qui se transmet à travers les livres, mais aussi à travers la bande dessinée, le cinéma, la télévision, la musique, les jeux vidéo ou Internet.

Désignant ce modèle narratif comme étant « de dernière génération », Ferré a recours à l'ironie et au jeu de mots pour faire allusion à tout un débat autour de la question générationnelle exposée dans la section précédente. Les textes recueillis dans cette anthologie peuvent certainement constituer la preuve de l'existence d'une génération qui se forme sous l'influence de l'image et des médias, de la mondialisation et de la surproduction d'information. En même temps, ces créations littéraires sont de « dernière génération », puisque

[c]omo las nuevas tecnologías, estos modelos narrativos son los más punteros que usted podría encontrar en el mercado, los que han experimentado más a fondo con las posibilidades de la narración, por así decir, sin renunciar a los legítimos placeres de esta (Ferré, 2007: 11).

Les fragments d'anthologie évoqués par la suite témoignent du renouvellement narratif qu'ils mettent en œuvre à travers divers moyens de remise en cause des limites du texte.

Étant donné que l'écriture mutante fait appel à des techniques littéraires « de pointe », Juan Francisco Ferré fait ressortir trois aspects significatifs, qui permettent de la qualifier de « nouvelle », « innovante » et « avancée ». Il s'agit d'une littérature nouvelle du point de vue de sa relation avec la réalité contemporaine et avec le contexte socioculturel actuel. Dans ce sens, les auteurs intégrés dans l'anthologie sont contemporains : en effet, « sienten que viven y participan del mismo tiempo, en cierta sincronía estética y cultural » (Ferré, 2007 : 15). Dès lors, leur écriture est ancrée dans le présent – voire dans le futur immédiat, comme le montrent les romans d'anticipation de certains des auteurs associés à ce mouvement⁴⁹ –, ou, lorsqu'elle évoque le passé, elle le fait toujours depuis la perspective de l'époque actuelle⁵⁰.

⁴⁹ À ce titre, il faut évoquer notamment *Alba Cromm* de Vicente Luis Mora (2010a) et les deux premières parties de la tétralogie *Las huellas* de Jorge Carrión (2010, 2014b), mais aussi *Asesino cósmico* de Robert Juan-Cantavella (2011) ou encore *Cero absoluto* de Javier Fernández (2005).

⁵⁰ Voir, par exemple, le traitement de la mémoire – personnelle et historique – à travers le navigateur Google, dans *Crónica de viaje* de Jorge Carrión (2014a [2009]).

Ainsi qu'il a déjà été mentionné, c'est aussi en ce sens que les propositions poétiques des écrivains mutants sont qualifiées de « nouvelles » dans ce travail. Tout comme l'explique Ferré, le terme « nouveau » ne signifie ici ni « le plus récent » ni « être originel » ; il s'agit plutôt d'une expression artistique adaptée à la situation présente. Ces auteurs ne cherchent pas à défendre une littérature qui considérerait qu'elle ne peut survivre ou résister que si elle se déconnecte de la société de consommation, mais ils agissent depuis l'intérieur de celle-ci, en pratiquant le détournement et l'ironie (Ferré, 2007 : 13).

En ce qui concerne son caractère novateur, l'écriture mutante est « cargada con toda la historia del medio narrativo, en sus avatares nacionales e internacionales, entendida como tradición de la disidencia y la mutación, la renovación de las formas y también la inclusión de nuevos contenidos » (Ferré, 2007 : 13). En d'autres termes, si le premier élément établissait une relation entre la création littéraire et son contexte immédiat, celui de l'époque contemporaine, le second considère la littérature par rapport à sa propre tradition, qu'on cherche à renouveler du point de vue aussi bien de la forme que du contenu, afin de pouvoir rendre compte des idées et des expériences produites par le nouveau cadre culturel.

Actualisant ses relations d'abord avec le monde, ensuite avec la littérature, l'écriture narrative mutante avance, enfin, au même rythme que les autres disciplines ou aspects de la vie contemporaine, tels que la science, l'art, la technologie, les communications, l'information ou la sexualité (Ferré, 2007 : 14). Si elle veut remettre en cause les modalités de représentation du monde, elle doit pouvoir connaître les autres langages ou discours, qu'il faut aussi interroger et même dépasser.

À présent seront étudiés les textes publiés dans cette anthologie, afin de pouvoir observer leur caractère novateur.

1.2.2. Une anthologie mutante

Toute anthologie a un poids incontestable sur la constitution d'un mouvement littéraire, surtout si elle ne réunit pas des figures déjà consacrées dans un paysage culturel donné, mais s'efforce de dresser le profil d'une littérature future, intégrant des

noms d'écrivains qui ne font pas partie du canon⁵¹. À partir des textes publiés dans *Mutantes* (Ferré et Ortega, 2007), il conviendra de dégager une vision plus ou moins élargie sur ce groupe d'auteurs, auquel ont été associés Jorge Carrión, Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora. L'ouvrage comprend, en plus, des textes signés par Germán Sierra, Flavia Company, Manuel Vilas, Carmen Velasco, Javier Pastor, Juan Francisco Ferré, Jordi Costa, David Roas, Javier Fernández, Mercedes Cebrián, Braulio Ortiz Poole, Javier Calvo, Imma Turbau, Isaac Rosa, Mario Cuenca, Robert Juan-Cantavella et Eloy Fernández Porta⁵². La présence de ces noms dans l'anthologie ne signifie pas pour autant que la liste des mutants soit exhaustive ni exacte. Ainsi qu'il a déjà été mentionné, certains auteurs, comme Javier Calvo, refusent d'être associés au mouvement mutant, qu'ils critiquent souvent avec véhémence. N'empêche que, du moins du point de vue des traits génériques énumérés par Ferré dans son prologue, leur collaboration à ce projet est justifiée. Ainsi, il faut souligner que la parution de cette anthologie témoigne de l'existence d'un groupe d'auteurs conscients des changements nécessaires dans le contexte littéraire espagnol au tournant du siècle.

Sans avoir la prétention d'établir une synthèse complète des textes, il semble pertinent d'attirer l'attention sur quelques axes à même de justifier la cohérence des poétiques développées par chacun des auteurs qui, selon les éditeurs, sont représentatifs d'une littérature « de dernière génération ». À partir de la forme qu'adoptent certains récits et jusqu'aux sujets traités, il est possible de noter plusieurs nœuds à travers lesquels se tissent des relations réticulaires entre ces écrivains espagnols durant la première décennie du XXI^e siècle.

Un nombre considérable des créations comprises dans l'anthologie a une incidence sur la forme, soit à travers l'insertion de certains éléments graphiques, soit en changeant complètement la présentation de la page imprimée. Mercedes Cebrián (*in*

⁵¹ En Espagne, la première anthologie à adopter la même perspective, d'un regard dirigé vers le futur, a été celle publiée par José María Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles* (Barcelona, Barral, 1970), qui « ya no es una antología a la antigua usanza, teorizar sobre materiales pasados, sino que se adelantan las hipótesis de lo que va a suceder a partir de un conocimiento precario de los materiales de la época » (Gambarte, 1996 : 228).

⁵² Pour plus de détails sur les auteurs, voir les notices biobibliographiques incorporées à la fin de l'anthologie (Ferré et Ortega, 2007 : 299-307).

Ferré et Ortega, 2007 : 209-215) introduit dans son texte « Ventriloquía »⁵³ – initialement publié dans le livre de récits et poèmes, *El malestar al alcance de todos* (2004)⁵⁴ – des images de cartes de visite ou de petites annonces parues dans la presse.

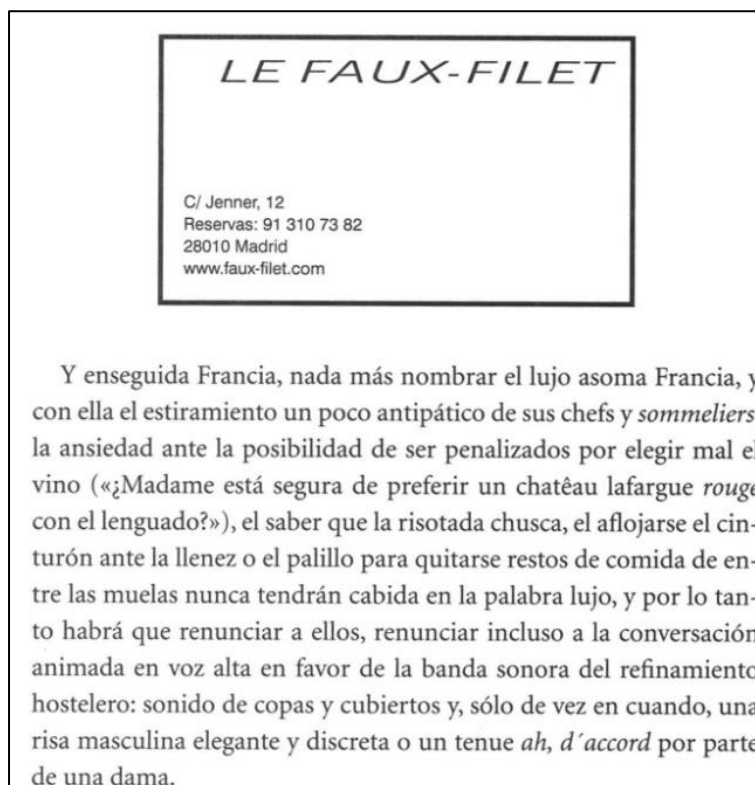


Image 1. Mercedes Cebrián, « Ventriloquía » (in Ferré et Ortega, 2007 : 210)

À son tour, Javier Pastor (in Ferré et Ortega, 2007 : 99-111) sélectionne un fragment⁵⁵ de son roman *Esa ciudad* (2006), dans lequel il joue avec les espaces entre les lettres afin d'illustrer les noms de gares, tels qu'aperçus par un voyageur dans le train :

⁵³ Le texte part de l'idée de la conception d'une chaîne de restaurants, Le Faux-Filet, qui promeut une gastronomie de pacotille, où les clients se soumettent sciemment à la supercherie de consommer des produits de mauvaise qualité présentés comme des produits de luxe.

⁵⁴ En ce qui concerne les fragments appartenant à des œuvres romanesques, il faut mentionner le fait que les observations formulées dans cette sous-section se réfèrent principalement au contexte de l'anthologie et non pas à celui d'origine.

⁵⁵ Le texte sélectionné par Pastor décrit le voyage en train, entrepris par le narrateur, de sa ville natale à la capitale.

La velocidad deshilvana los nombres de los apeaderos

Val n o c h e s

Al m e c a

Que j i d o

(Pastor *in* Ferré et Ortega, 2007: 100)

Pourtant, d'autres textes opèrent des mutations plus complexes par rapport à la disposition et la forme de l'écriture sur la page. C'est notamment le cas d'Eloy Fernández Porta et de Javier Fernández, qui adoptent le format de la presse traditionnelle. Si dans son récit « El eco del pantano »⁵⁶, Fernández Porta (*in* Ferré et Ortega, 2007 : 283-297) organise simplement sa chronique sur deux colonnes, les fragments⁵⁷ du roman *Cero absoluto* (2005) de Javier Fernández (*in* Ferré et Ortega, 2007 : 165-194) sont soumis à une mise en pages plus élaborée.



Image 2. Javier Fernández, « Cero absoluto » (*in* Ferré et Ortega, 2007 : 182-183)

⁵⁶ Il s'agit d'une chronique qui rend compte de l'évolution des relations amoureuses dans un groupe de jeunes adolescents.

⁵⁷ Les textes de ce roman de science-fiction qui figurent dans l'anthologie se réfèrent à la création et implémentation d'un dispositif dénommé ZÉRO D-19, facilitant la connexion directe du cerveau humain à la réalité virtuelle.

Il faut également mentionner le texte de Jorge Carrión, « Búsquedas (para un viaje futuro a Andalucía) » (*in* Ferré et Ortega, 2007 : 267-274), qui présente dans un format simplifié les premières pages de ce qui sera publié plus tard sous le titre *Crónica de viaje* (2014a [2009]). Bien que dépourvue de tout travail graphique, la partie sélectionnée par Carrión conserve la structure fragmentaire, divisée en paragraphes courts, avec des phrases non achevées, afin d'évoquer l'affichage des résultats d'une recherche sur Google.

Les mutations de mise en pages correspondent souvent au brouillage des frontières génériques, de plus en plus poreuses dans les textes recueillis dans l'anthologie : articles de presse, interviews, essais ou conférences. Ainsi, la maquette graphique des récits signés par Javier Fernández ou par Eloy Fernández Porta permet d'insérer des fragments journalistiques, tels que la chronique ou le communiqué de presse. D'autres auteurs adoptent, à leur tour, une écriture communément associée aux médias traditionnels, sans pour autant changer le format. C'est le cas de Germán Sierra, qui, dans son récit « Artemio Devlin » (*in* Ferré et Ortega, 2007 : 37-48)⁵⁸, introduit l'interview pour réussir à alterner la voix du narrateur avec celles des autres personnages et réunir ainsi plusieurs témoignages sur un seul événement. À son tour, Braulio Ortiz Poole, dans le récit « ¿Fue Lucy Melville víctima de una maldición egipcia? » (*in* Ferré et Ortega, 2007 : 217-224), opte pour la chronique dans le but de reconstituer la carrière cinématographique d'une actrice américaine des années 1930, Lucy Melville, qui disparaît sans laisser de trace pendant le tournage d'un film, événement qui donne lieu à plusieurs spéculations sur sa vie. Mario Cuenca conçoit tout un chapitre de son roman *Boxeo sobre hielo* (2007) sous forme de résumé d'une conférence sur l'évolution de la figure du vampire dans les films d'horreur (*in* Ferré et Ortega, 2007 : 247-266). Le style oral de la conférence est également représenté chez Jordi Costa, qui insère, dans son texte « 500% Costa » (*in* Ferré et Ortega, 2007 : 127-

⁵⁸ Le récit de Sierra se focalise sur l'histoire de Bill Cassini, un musicien de Tijuana, qui déclenche une bagarre dans le club de blues d'Artemio Devlin. Plusieurs personnages ayant assisté à cet épisode donnent leur version des faits.

141)⁵⁹ un narrateur qui est censé relier les fragments appartenant à divers récits, en s'adressant directement aux lecteurs à travers des expressions comme « sigamos », « No se vayan todavía. Aún hay más », « esto ya se va acabando ».

Étant donné que la plupart des textes de l'anthologie *Mutantes* situent l'histoire à l'époque actuelle, ou parlent du passé⁶⁰ – et du futur plus ou moins proche – depuis la perspective du temps présent, la technologie est, bien évidemment, souvent évoquée par ces écrivains « de dernière génération ». Carmen Velasco et Javier Fernández optent pour la science-fiction, à travers laquelle sont remis en cause des concepts tels que le mutant (génétique) ou la réalité virtuelle. Les changements produits par l'adoption de l'ordinateur comme instrument d'écriture dans le processus de création sont visibles dans le récit « Palabras » de David Roas⁶¹ (*in* Ferré et Ortega, 2007 : 143-151), dans lequel l'auteur perd le contrôle sur les mots. L'incipit de *Nocilla Dream* est une citation sur la tension entre l'ordinateur et le cerveau humain⁶². Un chapitre ultérieur explique le langage de la machine en tant que système binaire (Fernández Mallo *in* Ferré et Ortega, 2007 : 153-163). Vicente Luis Mora lui-même, dans « Solteth » (*in* Ferré et Ortega, 2007 : 195-208), évoque l'importance du progrès technique, lorsqu'il imagine une civilisation ancienne capable de construire une cité verticale⁶³.

⁵⁹ Selon la note que l'auteur ajoute à la fin, ce texte est constitué de plusieurs fragments recyclés de divers récits, tout cela alternant avec des paragraphes où intervient la voix du narrateur « camino hacia esta antología » (p. 127).

⁶⁰ C'est le cas du récit de Imma Turbau, « Cuando despertó, la República todavía estaba allí » (*in* Ferré et Ortega, 2007 : 233-236), qui s'intéresse au destin des Républicains espagnols à l'époque de l'exil pendant la dictature de Primo de Rivera et jusqu'à la fin de la Guerre civile.

⁶¹ Cherchant une explication pour le suicide d'un ami écrivain, le narrateur découvre que celui-ci souffrait d'une maladie étrange, qui se manifestait par le fait qu'il n'arrivait plus à maîtriser les mots qu'il écrivait ou qu'il prononçait.

⁶² Geneviève Champeau (2011 : 71) voit dans cette décision de l'auteur d'ouvrir le texte avec une citation le signe de l'éclatement de l'unité spatiotemporelle du récit traditionnel.

⁶³ Un voyageur, doctorant en anthropologie étudiant les coutumes des peuples subsahariens, découvre un parchemin écrit mille cinq cents ans avant Jésus-Christ par l'habitant d'une ville appelée Solteth. Construite par une civilisation plus avancée du point de vue technologique que l'égyptienne, la cité est conçue verticalement, présentant tant des étages souterrains que plusieurs niveaux à la surface de la terre. Pour ne pas se laisser conquérir par les Phéniciens, elle sera enterrée sous le sable saharien, provoquant ainsi l'extinction de son peuple.

En ce qui concerne les références qui traversent les créations littéraires comprises dans l'anthologie, il convient de souligner, d'une part, leur grande variété et, de l'autre, l'évocation indiscriminée d'éléments aussi bien de la culture d'élite que de la culture populaire. Les musiques de jazz et pop coexistent dans le récit de Germán Sierra ; le cinéma d'auteur, les productions de série B et les séries de télévision se côtoient chez Jordi Costa, Javier Fernández ou Mario Cuenca. D'ailleurs, les références filmiques abondent dans la majeure partie des récits. Aussi faut-il mentionner la technique du *name-dropping*, à travers laquelle les textes sont parsemés de noms de marques, allant des constructions automobiles aux services ou logiciels Internet comme Amazon (chez Mercedes Cebrián) ou Google (chez Jorge Carrión).

Du point de vue de l'intertextualité, il importe de mettre en avant la diversité des références : de la science-fiction – *Cero absoluto* contient des références directes au *Neuromancien* de William Gibson (1984) – à Cervantès⁶⁴, ou encore au canon littéraire incarné dans la figure de Harold Bloom, telle qu'évoquée dans le récit de Mario Cuenca, où tous les employés d'un hôpital psychiatrique ressemblent, aux yeux du narrateur interné, au critique américain controversé.

La littérature est également significative en tant que sujet dans plusieurs textes mutants amenés à interroger le rapport de la fiction à la réalité. Dans cette optique, la quasi-totalité des récits aborde, d'une manière ou de l'autre, cet aspect. Une tension s'installe entre le mensonge et la vérité dans le texte de Germán Sierra, dont le narrateur s'efforce de reconstituer les événements du printemps 1967 dans le bar d'Artemio Devlin. La question de l'impact des mots, et implicitement de la littérature, sur le monde est présentée de façon autoréférentielle dans « Madame Bel »⁶⁵ de Flavia Company (*in Ferré et Ortega, 2007 : 49-55*). Dans « Spiroot » (*in Ferré et Ortega, 2007 : 71-97*), Carmen Velasco revisite la mythologie et actualise la figure de

⁶⁴ Le récit de Robert Juan-Cantavella, « El deslumbrado » (*in Ferré et Ortega, 2007 : 275-281*), est une réécriture de la séquence des moulins de vent de *Don Quichotte* du point de vue des géants attendant l'arrivée du chevalier.

⁶⁵ Deux jeunes femmes parties en voyage s'arrêtent dans un village et se logent à l'hôtel Madame Bel, dont l'aspect et l'ambiance font penser au château du comte Dracula. Ayant peur d'y retourner, elles passent toute la nuit dans le village, qu'elles quittent aussitôt qu'il fait jour. Peu de temps après, le propriétaire de l'hôtel lit dans un livre un récit intitulé « Madame Bel », où elle apprend la vérité sur le départ de ses clientes. Elle succombe par la suite, n'ayant pas pu supporter la douleur provoquée par les mots présentant une autre réalité que celle perçue par la propriétaire.

l'hermaphrodite dans une perspective de science-fiction. Juan Francisco Ferré, dans « Moda de Londres » (*in* Ferré et Ortega, 2007 : 113-126) soumet une citation à un travail d'expansion et amorce une réflexion autour de la technique de l'ellipse en littérature⁶⁶. Le récit de David Roas remet en cause la relation entre l'écriture et la figure de l'auteur, en établissant une tension linguistique entre le vieux et le nouveau, voire entre deux langages, l'un actuel, l'autre classique, « una imitación de esos autores amanerados que escriben como lo harían sus tatarabuelos y que son tan populares hoy en día » (*in* Ferré et Ortega, 2007 : 146). À son tour, Javier Fernández oppose au monde physique la réalité virtuelle de *Cero absoluto*, à travers laquelle les noms de pays (la Malaisie, les États-Unis, la France) sont progressivement remplacés par des canaux de transmission et de connexion à un monde désormais dépourvu de repères géographiques. « Solteth » développe la thématique cervantine du manuscrit trouvé, tandis qu'« El deslumbrado » établit une relation avec *Don Quichotte* par l'intermédiaire de la notion de la folie.

L'opposition entre le rationnel et l'irrationnel domine également les récits d'Isaac Rosa et de Mario Cuenca. Dans « Respuesta de lucha / Respuesta de huida » (Rosa *in* Ferré et Ortega, 2007 : 237-245), le personnage paranoïaque de Rosa fournit une interprétation menaçante des questions posées par deux hommes qui mènent une enquête et qui, à ses yeux, sont des délinquants⁶⁷. Le protagoniste de Cuenca, un érudit qui évoque des noms comme Spinoza, Sartre, Schopenhauer ou Foucault, est interné dans une clinique psychiatrique, qu'il appelle l'Église de la fragmentation. Le rôle de cette institution est de provoquer le désordre, de mettre fin au sens, de décomposer la signification jusqu'à son annihilation. Le rôle du narrateur est de reconstruire un sens, de créer un récit à partir des pièces qu'on lui présente : soumis au test de Rorschach, le personnage de Cuenca est non seulement capable de déchiffrer chaque tache, mais encore de relier toutes les images entre elles et de constituer avec ces pièces une

⁶⁶ Un jeune mannequin voyage à Londres afin de tourner une publicité pour une marque de parfum. Le texte s'ouvre avec une citation sous forme d'épigraphe, qui présente les événements autour du tournage de manière assez elliptique. Le récit reprend chaque phrase de cet incipit et développe l'histoire en fournissant plus de détails, révélant ainsi la réalité en ce qui concerne la vie de l'actrice.

⁶⁷ M., qui habite dans un quartier récemment construit dans la banlieue d'une grande ville, doit traverser un parc mal éclairé par temps de nuit afin de rentrer chez lui. Proie d'une peur paranoïaque, le protagoniste interprète les questions qu'on lui pose comme des menaces voilées et n'arrive pas à se rendre compte du fait qu'il est tout simplement l'objet d'un sondage mené par une association de son quartier.

histoire : « si uno se detiene un momento descubre no sólo objetos concretos, sino incluso una secuencia temporal con sentido, un relato » (Cuenca *in* Ferré et Ortega, 2007 : 261).

À partir de ces observations sur le faufileage des pièces dans une histoire unique, il est possible d'identifier une structure qui, malgré son aspect fragmentaire, met en relation, à travers des nœuds et des points d'intersection, plusieurs de ces textes dans ce qui pourra être désigné comme un réseau poétique mutant. La fragmentation est donc seulement apparente puisque, tout comme l'ensemble plus large de l'anthologie, les créations littéraires qui la constituent s'organisent, à leur tour, selon un modèle réticulaire. Cette idée est présente, encore une fois, dès le début de *Nocilla Dream*, qui décrit le fonctionnement neuronal, mais aussi dans l'image des recherches effectuées par Carrión sur Internet à travers le moteur Google. Sont également fragmentaires les récits qui adoptent ou intègrent, d'une façon ou de l'autre, la forme ou le genre journalistique, comme ceux de Germán Sierra, Javier Fernández, Braulio Ortiz Poole et Eloy Fernández Porta, mais aussi les textes de Manuel Vilas, Carmen Velasco, Juan Francisco Ferré, Jordi Costa et Mario Cuenca.

*

Il semble approprié de clore cette section, ainsi que ce premier chapitre, sur cette représentation réticulaire du texte mutant, de l'anthologie mutante, voire des poétiques mutantes. Malgré la disparité des visions des auteurs associés à la génération mutante, il est tout aussi pertinent de se pencher sur les aspects que la plupart d'entre eux partagent. Les propositions poétiques que chacun apporte trouvent des points d'intersection qui jettent les bases d'une hyperpoétique ou d'une poétique réticulaire constituée de nœuds et de liens. Ces connexions rendent possibles les échanges d'ordre poétique entre les uns et les autres, les unissant dans un réseau plus large, à son tour en mutation permanente.

Ainsi, grâce à la possibilité d'entrevoir, dans cette diversité poétique, des propositions esthétiques où les nœuds et les intersections l'emportent sur les dissemblances, il convient de justifier le choix d'auteurs que nous avons fait pour pouvoir mener à bien ce travail de recherche. Il s'agit de trois écrivains qui semblent présenter des différences significatives : un écart générationnel de presque dix ans entre Agustín Fernández Mallo (La Corogne, 1967) et Jorge Carrión (Tarragone, 1976),

tandis que Vicente Luis Mora (Cordoue, 1970) se situe à califourchon entre les années 1960 et 1970 ; diverses formations – la physique pour Fernández Mallo, le droit pour Mora, les sciences humaines pour Carrión – et surtout des préoccupations littéraires très variées – la relation entre la science et l’art chez Fernández Mallo, la mémoire chez Carrión, l’outil technologique au service de l’écriture chez Mora. Pourtant, malgré les dissemblances (la liste aurait pu être plus élaborée), il est possible de noter certains points d’intersection, des nœuds et des liens entre ces auteurs, ce qui nous incite à considérer leurs poétiques comme parties constitutives d’un réseau⁶⁸ complexe. Cette image réticulaire à laquelle nous faisons appel pour évoquer la poétique mutante va de pair, d’ailleurs, avec leur propre intérêt pour développer une écriture imprégnée des signes de son temps : la technologie de l’âge numérique, le changement de paradigme culturel, la nouvelle esthétique.

Dans ce qui suit, il faudra regarder ce réseau poétique dans une perspective plus large, celle du paradigme postmoderne, afin de pouvoir distinguer les mutations auxquelles il est soumis à l’aube du nouveau siècle. Car les changements qu’apporte l’ère du numérique ne sauraient demeurer sans effet sur lui.

⁶⁸ Le réseau mutant ne peut pas être réduit, bien évidemment, à ces trois auteurs. Ainsi qu’il a été suggéré dans ce chapitre, notamment lors du débat sur la question générationnelle, nombre d’écrivains contribuent à cette structure poétique réticulaire. Cependant, il faut avouer l’impossibilité d’assumer, dans ce travail, une tâche tellement complexe, où la perspective panoramique l’emporterait sur les poétiques spécifiques.

Chapitre 2.

Mutations du paradigme postmoderne au XXI^e siècle

Así, el ser humano lamenta lo que está perdiendo, denigra lo que está llegando para ocupar su lugar, incorpora lentamente las novedades, se olvida pronto de lo viejo si no es para invocarlo como prueba del escaso valor de lo nuevo.

Jorge Carrión, *Los turistas*

Considérés depuis la perspective temporelle actuelle, celle du milieu de la deuxième décennie du XXI^e siècle, les changements produits dans nos sociétés ces quinze dernières années sont indéniables. La technologie y joue un rôle que nous ne souhaitons ni exagérer ni nier. De sorte qu'une société en voie de mutation requiert une production culturelle à son tour mutante. La littérature qui fait l'objet de cette étude – représentée par les œuvres des écrivains espagnols contemporains Jorge Carrión, Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora – problématise précisément ce processus de mutation qui semble indiquer, comme il sera question de le montrer dans ce chapitre, que la postmodernité même est en cours de modification. Ce constat s'impose lorsqu'on observe que les théories postmodernes et les manifestations esthétiques qui les accompagnent – la fragmentation, la dissolution des frontières génériques et culturelles, la reconfiguration de l'espace, etc. – durant les années 1970 et 1980 ne peuvent plus s'appliquer telles quelles aux réalités du XXI^e siècle, étant donné les transformations socioculturelles qui commencent à se manifester au tournant du siècle, notamment lors de l'essor des nouvelles technologies.

Envisager la postmodernité comme un concept en évolution, et donc en voie de mutation, suppose également de faire le choix de ne pas reprendre, dans cette étude, le débat sur la question postmoderne en soi. En d'autres termes, notre intérêt pour l'époque postmoderne se manifeste en tant que période qui, dans sa phase actuelle, témoigne d'une mutation esthétique. Faisant appel à la notion centrale du dernier roman d'Agustín Fernández Mallo, *Limbo* (2014), il est possible de regarder l'époque contemporaine comme située dans les limbes. À partir du sens que l'écrivain espagnol donne au terme¹, il s'agit d'occuper une place entre un état initial, ou antérieur, celui de la postmodernité de la seconde moitié du XX^e siècle, et un état final, ou à venir, que certains désignent en tant qu'ère du postnumérique, ainsi qu'il sera évoqué dans la dernière partie de ce travail. Ce qui importe n'est pas le point de départ ni celui d'arrivée, mais le processus même, la recherche d'une esthétique mutante au début du nouveau millénaire. « Processus » et « recherche » semblent les mots adéquats pour décrire les poétiques de ces auteurs dans leurs ouvrages conçus comme des projets à long terme, « en construction »² et qui mènent bien souvent à un travail qui s'élabore dans plusieurs de leurs textes. « Obra en marcha » est le sous-titre de *Circular* (Mora, 2003a), dont la première partie, « Las afueras », a été rééditée, quatre ans plus tard, dans une version actualisée, *Circular 07* (2007a)³. Le projet *Nocilla* d'Agustín Fernández Mallo, élaboré, à son tour, sur une période de plusieurs années (2006-2009), comprend trois romans, une vidéo et un travail théorique⁴. *Los muertos* (2010) de Jorge Carrión fait également partie d'une tétralogie intitulée *Las huellas*, avec *Los*

¹ Bien que ce roman ne soit pas compris dans le corpus de ce travail, il convient de souligner le fait que, lorsqu'il évoque le concept de limbe, au début du texte, le narrateur choisit comme point initial et final de son récit la science et la musique respectivement. Entre les deux se trouvent les limbes de la création littéraire (Fernández Mallo, 2014 : 14). Transposée à la poétique de l'auteur, cette observation pourrait se traduire de la façon suivante : entre la science et l'art, l'œuvre littéraire émerge dans les limbes d'une nouvelle esthétique.

² L'expression renvoie aussi au modèle de la mosaïque, ainsi qu'analysé par Lucien Dällenbach (2001), qui sera évoqué dans la deuxième partie de ce travail. Il faut se contenter, pour l'instant, de mentionner le fait qu'il correspond à la conception de l'œuvre en tant que *work in progress* (Dällenbach, 2001 : 55-56).

³ Ainsi qu'il a été mentionné dans l'introduction de cette étude, à la base, le projet prévoyait deux autres volets, *Circular 08. Paseo/Centro* et *Circular 09. Satélite*.

⁴ L'essai *Postpoesía* (2009b) pourrait être considéré, à cet égard, comme partie constitutive de ce projet, étant donné que les trois romans transposent les principes de cette théorie dans l'écriture narrative, comme l'indique l'auteur à la fin de *Nocilla Dream* (Fernández Mallo, 2008a [2006]).

huérfanos (2014b), *Los turistas* (2015a) et *Los difuntos* (2015c), tandis que son œuvre de non-fiction, *Crónica de viaje* (2014a [2009]) s'inscrit dans une série de récits de voyage, avec *La brújula* (2006), *GR-83* (2007a), *Australia. Un viaje* (2008a) ou encore *La piel de La Boca* (2008b).

Dans ce chapitre, certaines précisions seront d'abord faites sur la remise en cause du paradigme postmoderne et de son esthétique, avant d'exposer les prises de position de certains auteurs, qui considèrent que les changements que subit la postmodernité annoncent sa fin et le passage à une étape nouvelle. Ensuite, ces mutations seront observées plus en détail, en regardant quelques-unes des caractéristiques les plus importantes de l'épistémè postmoderne à l'aube du nouveau millénaire.

2.1. Préambule d'une mise à jour de la postmodernité

Ayant fait l'objet de nombreuses études, au tournant du XXI^e siècle – *siglo21* est l'orthographe que préfère Agustín Fernández Mallo⁵ – la postmodernité semble être soumise à des changements qui suscitent le débat au sujet de sa pertinence, et même de la nécessité de son actualisation par rapport à une nouvelle réalité technologique, sociale, ou encore culturelle. Dans quelle mesure sommes-nous toujours postmodernes ? Faut-il voir les mutations que nous subissons comme une prolongation ou une progression naturelle, voire prévisible de la postmodernité, ou plutôt en tant que possibilité de sortir du paradigme culturel qui a dominé la pensée occidentale pendant environ un demi-siècle ? Ce chapitre ne prétend pas pouvoir apporter des réponses à toutes ces questions – qui, d'ailleurs, dépassent le cadre de ce travail –, mais il essaie de proposer une réflexion sur la pertinence du paradigme postmoderne pour la compréhension du mouvement mutant.

Avant de s'attaquer à ce sujet, peut-être faut-il apporter quelques éclaircissements sur les notions de postmodernité et postmodernisme, afin de pouvoir

⁵ Dans le billet « Teoriafobia », publié le 23 mai 2010 sur son blog, Jorge Carrión cite Fernández Mallo : « A la pregunta “¿Cómo es el narrador del siglo XXI?”, Fernández Mallo contestó: “Bueno, supongo que ese hipotético narrador, de existir, escribiría Siglo21 en vez de siglo XXI” (*Atlas literario español*, Sevilla, 2007) ». Billet accessible à travers le moteur de recherche d'*Internet Archive*.

observer, par la suite, l'évolution de ce paradigme au XXI^e siècle. Lorsque cela est possible, il conviendra de rendre compte des lectures qui en sont proposées dans le contexte hispanique récent. L'accent mis sur les travaux publiés notamment en espagnol est justifié par le fait que les mutants eux-mêmes se sont souvent positionnés par rapport à ces théories, lorsqu'ils se sont penchés sur la question. En outre, si leur point de vue sur les changements dans la postmodernité est évoqué avec prédilection, c'est aussi dans la perspective du chapitre trois, dans lequel seront développées leurs propres études théoriques en relation avec la postmodernité. En ce qui concerne le caractère assez récent de ces points de vue, ainsi qu'il a été déjà précisé, l'intérêt principal n'est pas de fournir une vision chronologique compréhensive sur l'épistémè postmoderne, mais d'exposer les transformations observées ces deux dernières décennies.

2.1.1. La postmodernité et ses suffixes

Puisque le concept de postmodernité sera à la base de ce chapitre et afin d'éviter le leurre des suffixes, les différents termes dérivés de la racine *postmodern-* requièrent d'abord certaines précisions. Il faut distinguer le postmodernisme culturel, qui s'oppose au modernisme du début du XX^e siècle et la postmodernité, qui implique une position éthique allant contre le discours du progrès dérivé des Lumières (Tyras, 1996 : 8).

Dans son travail sur la postmodernité, Terry Eagleton (2004 [1996]) se soucie de mettre en exergue la même distinction entre les termes anglais de *postmodernism*, en tant que forme de la culture contemporaine, et *postmodernity*, comme période historique et, à la fois, paradigme de pensée et esthétique. Le théoricien élabore une définition de la postmodernité par opposition aux valeurs des Lumières :

Postmodernity is a style of thought which is suspicious of classical notions of truth, reason, identity and objectivity, of the idea of universal progress or emancipation, of single frameworks, grand narratives or ultimate grounds of explanation. Against these Enlightenment norms, it sees the world as contingent, ungrounded, diverse, unstable, indeterminate, a set of disunified cultures or interpretations which breed a degree of skepticism about the objectivity of truth, history and norms, the givenness of natures and the coherence of identities (Eagleton, 2004: vii).

Par la suite dans ce chapitre, il sera question d'évoquer les traits les plus pertinents de la postmodernité, dont la plupart se trouvent parmi ceux mentionnés par Eagleton, afin de pouvoir noter les mutations qui se sont produites dans la perspective qui a été adoptée en la matière au le XXI^e siècle.

Dans le contexte hispanique, María del Pilar Lozano Mijares (2007) insiste sur la même distinction entre postmodernisme et postmodernité, deux concepts qu'elle emploie pour attirer l'attention sur un changement d'épistémè⁶. La postmodernité est une vision du monde, une *Weltanschauung* qui se différencie de celle de la modernité, tandis que le postmodernisme est un courant artistique ; il constitue une épistémè nouvelle dans l'art au sens large du terme. Dans sa propre étude sur le roman espagnol postmoderne, l'auteur tient à distinguer également entre le roman postmoderne – texte narratif dont les caractéristiques sont la conséquence de l'épistémè postmoderne – et le roman postmoderniste, qui est un texte narratif marqué par le postmodernisme, c'est-à-dire par l'épistémè postmoderne dans l'art.

Assumant la même distinction que celle de Lozano Mijares, Vicente Luis Mora (2006d : 276) précise, à son tour, l'importance de distinguer la postmodernité du postmodernisme. Si le premier terme désigne l'époque qui a commencé dans les années 1960, voire le modèle culturel de cette période, le deuxième fait référence à l'esthétique correspondant à cette époque. Selon l'auteur, le postmodernisme littéraire consiste en « la aplicación textual de procedimientos narrativos y técnicos recipiendarios de la lógica cultural posmoderna »⁷. Dans le troisième chapitre, sa proposition de classification des différentes étapes de la postmodernité sera présentée plus en détail, grâce aux observations développées dans son ouvrage théorique, *La luz nueva* (2007b)⁸.

⁶ Le terme est employé dans le sens que lui donne Michel Foucault dans ses travaux, notamment *Les Mots et les choses* (1966), en tant qu'ensemble de rapports qu'établissent entre eux les discours construits dans les différentes disciplines scientifiques, reflétant la pensée d'une époque.

⁷ Vicente Luis Mora, « ¿Generación? ¿Nocilla? », *Diario de lecturas*, 19/07/2007, disponible à <http://vicenteluis Mora.blogspot.com.es/2007/07/generacin-nocilla.html#links>, consulté le 27 juillet 2016.

⁸ Peut-être serait-il utile de reprendre ici la généalogie que Mora établit de la notion de postmodernité, telle qu'elle est présentée sur son blog, *Diario de lecturas* : « está bien establecido que el origen del término posmodernidad –y de la cosmovisión cultural que entraña– es arquitectónico [...]. De hecho, no es baladí en la construcción de mi idea de tardomodernidad el libro de Charles Jencks, *Arquitectura tardomoderna y otros ensayos* (Barcelona, Gustavo Gili, 1982) [...]. Amalia Quevedo, en *De Foucault a*

Lors d'un débat sur la question de la postmodernité, hébergé et animé par Vicente Luis Mora sur son blog, *Diario de lecturas*, les auteurs mutants soulignent, chacun à leur tour, l'importance de cette distinction. Ainsi, l'écrivain et critique culturel Eloy Fernández Porta met l'accent sur la nécessité de différencier entre être postmoderne et être postmoderniste :

Derrida (Eunsa, Pamplona, 2001), establece la siguiente cronología: “• 1870: « postmodern » es empleado por primera vez por el artista británico John Watkins Chapman. / • 1917: el término aparece en el libro de Rudolf Pannwitz: *Die Krisis der europäischen Kultur (La crisis de la cultura europea)*, sobre nihilismo y colapso de valores en la Europa de la I Guerra Mundial. Siguiendo a Nietzsche, Pannwitz habla del nuevo « hombre postmoderno »: nacionalista, militarista, elitista. / • Después de la II Guerra Mundial: D. C. Somervell, en un sumario de *A Study of History* de Arnold Toynbee, habla de un rompimiento « postmoderno » con la modernidad. Toynbee adopta el término en posteriores volúmenes de esa misma obra, cuando se refiere a cuatro eras distintas en la historia de Occidente: La Edad Oscura (675-1075), la Edad Media (1075-1475), la Edad Moderna (1475-1875), la Edad Post-Moderna (1875-). Caracterizan la Edad Moderna la estabilidad social, el racionalismo, el progreso y la clase media burguesa. Características de la Edad Post-Moderna son en cambio la ruptura con la moderna, las guerras, la turbulencia social, la revolución, la anarquía, el relativismo y, en general, el colapso del racionalismo y del *ethos* de la Ilustración. (Para Toynbee, post-moderno es un concepto negativo: regresión deplorable, pérdida de valores tradicionales, de certezas y estabildades). / • 1957: Peter Drucker, en su obra *Landmarks of Tomorrow. A report on the New Post-Modern World*, llama « sociedad postmoderna » a lo que hoy se llama « sociedad postindustrial ». Con el optimismo propio de los teóricos de la sociedad postindustrial, Drucker creía entonces que el « mundo post-moderno » vería la eliminación de la pobreza y la ignorancia, el final de la ideología y de la nación-estado, y una modernización universal. / • Años sesenta y setenta: Reciben el calificativo « postmoderno » nuevas formas de arte anti- o post-modernas como el arte pop, la cultura del cine, los happenings, los conciertos de rock. Se borra la distinción entre arte de élite y arte popular, entre crítico y aficionado, entre artista y público, y aparecen las formas culturales de masas. Se declara la muerte de la vanguardia y de la novela, de los valores tradicionales, del victorianismo, del racionalismo, del humanismo. Es la época de la « nueva sensibilidad » (Irving Howe), lamentada por el mismo Howe, celebrada en cambio por Susan Sontag” (p. 17-22) ». Pour plus de détails, voir Vicente Luis Mora, « ¿Generación? ¿Nocilla? », *Diario de lecturas*, 19/07/2007, disponible à <http://vicenteluis Mora.blogspot.com.es/2007/07/generacin-nocilla.html#links>, consulté le 27 juillet 2016.

[U]no es posmoderno [...] porque vive en un medio en que sus deseos y aspiraciones han sido acelerados a la velocidad del consumo, en que los criterios de legitimación y valor que solíamos llamar “modernos” han sido sustituidos por otros creados por los mass media, en que la geografía está más determinada por las corporaciones que por los Estados-Nación, en que se está sometido a políticas de control y legislaciones que difícilmente pueden seguir llamándose modernas [...]. Todo esto es, hasta donde yo puedo ver, una realidad envolvente [...]. Respecto de esta realidad la literatura puede asumir críticamente la condición de la época [...] o puede soslayarla por medio de un simulacro de crítica [...].⁹

Sans reprendre ce qui a déjà été commenté à propos de la terminologie, il serait peut-être pertinent de souligner la dernière idée formulée par Eloy Fernández Porta, selon laquelle il y a deux prises de position possibles sur cette réalité enveloppante qu'est la postmodernité : l'une est critique par rapport à la réalité, tandis que l'autre se contente de simuler sa remise en cause.

Il convient de retenir l'importance que les mutants donnent à la posture critique envers le phénomène postmoderne en soi. En d'autres termes, ils adoptent une position distanciée, voire historique, sur ce paradigme qui a marqué la seconde moitié du XX^e siècle et qu'ils analysent depuis l'extérieur, observant son évolution et ses poétiques distinctes. Ce discours critique apparaît fondamental dans la démarche mutante – le concept même de mutant suppose une prise de conscience de la société dans laquelle nous vivons, cette « realidad envolvente » évoquée par Fernández Porta –, afin de faire évoluer la littérature à l'époque actuelle.

2.1.2. Vers une fin de la postmodernité

À partir des années 1990, plusieurs théoriciens, dans le paysage culturel hispanique, notent que le paradigme postmoderne subit des modifications qui ne peuvent plus être ignorées et qui devraient, à leur sens, établir une ligne de démarcation par rapport à la postmodernité telle qu'elle s'était manifestée au cours des décennies

⁹ Fernández Porta in Mora, *Diario de lecturas*, 24/08/2005. Cette première version du blog de Mora (<http://vicenteluismora.bitacoras.com>) est accessible à travers le moteur de recherche d'*Internet Archive*.

antérieures. Ainsi, d'après Gonzalo Navajas (1996), la postmodernité décrit précisément une situation culturelle en mutation permanente, ce qui mène paradoxalement à un éloignement chaque fois plus marqué de la situation initiale de l'esthétique qui a dominé la seconde moitié du XX^e siècle. Le critique note – dès les années 1990 – qu'une nouvelle esthétique, qu'il qualifie de « néomoderniste », émerge dans le but de mettre fin à l'hétérogénéité formelle et à la négativité axiologique du postmodernisme. La singularité de cette esthétique est qu'elle ne suppose pas une rupture explicite ni programmatique :

La nueva estética se caracteriza no por tener un programa específico y bien delimitado en contra del posmodernismo al modo en que, por ejemplo, las vanguardias de los años veinte en Europa, desde el futurismo y el cubismo a la literatura deshumanizada, lo hicieron contra el status quo artístico prevaleciente. No existen ahora manifiestos ni declaraciones explícitas de unos fines precisos. La nueva época se ha hecho demasiado plural e inconcreta y ya no emergen de ella proyectos globales (Navajas, 1996: 18-19).

Cette incapacité de la nouvelle esthétique à formuler un projet culturel explicite et cohérent est due, dans une certaine mesure, précisément à la postmodernité, avec son manque de vision unitaire, sa promotion de l'hétérogénéité et son irrésolution. Pourtant, selon Navajas, l'esthétique néomoderniste cherche des alternatives à cette aporie :

la diferencia entre posmodernidad y la nueva estética neomoderna es que ésta no se resigna a la indiferencia cognitiva y trata de investigar alternativas al *impasse* de la irresolución; todavía no se ha encontrado una (re)solución, pero la investigación continúa y es incontestable (Navajas, 1996: 20-21).

Cette tendance à remettre en cause les principes esthétiques de la postmodernité, à affirmer le besoin de donner cohérence et cohésion à cette poétique en voie de mutation ne cesse de se manifester après les années 2000 en Espagne. Les mutants, nés en plein essor de la postmodernité, s'engagent dans ce processus de renouvellement esthétique, lorsqu'ils remettent en cause les postulats postmodernes dans leurs études théoriques, qui seront présentées dans le chapitre suivant.

Dans un travail critique plus récent, Gonzalo Navajas (2002) ajoute un autre concept à même de décrire cette nouvelle étape du paradigme contemporain, celui de

« mondialisation », employé non pas dans un sens strictement économique, mais en relation avec

el proyecto inacabado de la modernidad para el que la dimensión ética e igualitaria de la historia adquiere prioridad sobre consideraciones más concretas. Ese concepto de lo global tiene ramificaciones para la literatura ya que implica una visión transnacional del hecho literario que supera el modelo histórico nacional propio de las grandes figuras de la historiografía de raigambre positivista del siglo XIX (Navajas, 2002: 14).

L'auteur comprend la mondialisation comme un réseau développé à l'aide de nouveaux médias¹⁰ gagnant du terrain au tournant du siècle, un réseau qui établit des connexions entre le local et le global, le particulier et l'universel, le texte écrit et le matériau visuel, la culture populaire et les manifestations littéraires et artistiques contemporaines. Pour illustrer ce propos, il convient de mentionner le fait que Navajas voie un lien entre le projet échoué, voire les excès de la modernité, et l'augmentation des manifestations de la culture populaire dans la littérature, du fait de la subversion de la hiérarchie canonique : « La literatura se orienta progresivamente hacia una integración de medios y discursos diversos que guardan escasa o ninguna relación con el acervo cultural occidental fundado en la exaltación de hitos fundamentales » (Navajas, 2002 : 30). Comme il sera montré lors de l'analyse des modifications des principaux traits de la postmodernité, l'élimination des frontières aussi bien verticales qu'horizontales est une question centrale dans la poétique des écrivains mutants. Il est néanmoins possible d'avancer que cette perception d'un monde global – ou glocal, comme il sera montré plus tard dans ce chapitre –, qui repose, au tournant du siècle, sur des modalités de communication et d'information nouvelles, fondamentalement réticulaires, donne lieu à l'apparition de formes littéraires hybrides telles que celles qui seront présentées dans la troisième partie de cette étude.

¹⁰ Dans son article sur le concept de « glocal », qui sera présenté plus tard dans ce chapitre, Vicente Luis Mora précise que le développement des technologies de télécommunications a eu un rôle fondamental dans l'extension du processus de mondialisation. Par contre, à la différence de Gonzalo Navajas, il établit une distinction entre une culture globalisée et une culture globale, qui est à la recherche d'une modalité d'employer les avantages de la mondialisation, sans pâtir de ses inconvénients – par exemple, utiliser les moyens de communication comme Internet afin de critiquer le phénomène même (Mora, 2014a : 320 sqq.).

Pourtant, tout comme s’empresse de préciser Gonzalo Navajas, ce projet culturel de mise en relation ou d’expansion réticulaire à l’échelle globale est sous l’emprise des phénomènes sociopolitiques qui ont secoué l’époque récente. Si les événements marquants exaltés par la modernité cessent d’être mentionnés par la littérature, cela ne s’explique pas seulement par une attitude postmoderne au sujet des grands récits de l’humanité, mais aussi par le fait que le nouveau millénaire connaît une histoire différente. Si la postmodernité fut bouleversée par des événements comme Mai 68, la Guerre froide, la chute du mur de Berlin et la dissolution de l’URSS, le drame de l’étape actuelle est représenté, ainsi que mentionné dans le chapitre précédent, par les attentats du 11 septembre 2001. Nombre d’auteurs de la génération-réseau mutante ont affirmé à plusieurs reprises que cette date charnière signale un changement en train de se produire dans nos sociétés¹¹. Le théoricien de l’esthétique à l’âge du numérique José Luis Molinuevo fait remarquer, d’ailleurs, que le 11 septembre, en tant qu’événement qui se situe au chevauchement de deux siècles, remet en cause le paradigme postmoderne : « nuestra situación no puede entenderse, sin más, como un “post” (después), ni tampoco como un “pos” (ir detrás de) de la modernidad, del siglo pasado » (Molinuevo, 2006 : 25).

Dans une perspective de critique culturelle, Eloy Fernández Porta explique qu’il voit s’annoncer la fin de la postmodernité lorsqu’on commence à reconsidérer la notion de simulacre : « el pensamiento del simulacro [...] entra en crisis en el momento en que es *deconstruido* el objeto mismo que Jean Baudrillard había presentado como ejemplo de la lógica de la *copia sin referente*: las Torres Gemelas » (Fernández Porta, 2003 : 10, c’est l’auteur qui souligne). José Luis Molinuevo évoque, à son tour, la perception du 11 septembre en termes virtuels :

¹¹ Dans son étude sur la poésie espagnole contemporaine, le critique Martín Rodríguez-Gaona attire l’attention, à son tour, sur les mutations socioculturelles provoquées, d’une part, par les nouvelles technologies et, de l’autre, par les événements sociopolitiques ayant marqué le début du XXI^e siècle : « las obras de los poetas estudiados en *Mejorando lo presente* están marcadas, de una u otra manera, por la revolución tecnológica representada por los ordenadores e Internet y por el mundo globalizado que hizo patente sus conflictos con los atentados de las Torres Gemelas (11 de septiembre de 2001) y de la Estación de Atocha (11 de marzo de 2004) » (Rodríguez-Gaona, 2010 : 13).

Se convirtió en un símbolo: como ya se habían simulado catástrofes semejantes en el cine, televisión y juegos de ordenador, todo el mundo lo dio por ya sucedido, se perdió el elemento de sorpresa. El 11S ya había tenido lugar virtualmente, por lo que se pensó que lo real era una dimensión más de lo virtual (Molinuevo, 2006: 25).

À l'instar d'Eloy Fernández Porta et de José Luis Molinuevo, Juan Francisco Ferré note que

[e]n el 11 de septiembre de 2001 ocurrieron dos acontecimientos culturalmente relevantes: el apocalipsis se transformó en programa estrella de televisión, y la tragedia histórica se democratizó al poner los votantes y los consumidores de a pie la carne y la sangre del sacrificio. Tras los atentados, el arte y la literatura se volvieron instrumentos aún más preciosos para explorar el sentido global de nuestra existencia en este nuevo siglo, de origen tan traumático como espectacular, y para ejercer la libertad a medida que el control real sobre nuestra vida crece (Ferré, 2006: 23).

Selon les auteurs, les bouleversements que les attentats du 11 septembre provoquent dans l'époque contemporaine annoncent la fin de certains concepts-clés de la postmodernité, tels que le simulacre, ainsi que la nécessité de déplacer l'accent de l'individu à la communauté globale, affectée par un nouveau type de guerre, le terrorisme.

Le changement de perspective culturelle, au XXI^e siècle, marque le passage à une autre étape, annoncée par la révolution technologique, qui suppose une « normalisation » de l'emploi des technologies dans la vie de tous les jours – soit une « technologisation » du quotidien –, ainsi que par les nouveaux médias, qui modifient le processus d'information et de construction de la connaissance. Tous ces aspects des temps actuels entraînent des mutations indéniables par rapport à la postmodernité telle qu'elle fut comprise et théorisée dans la seconde moitié du XX^e siècle.

Dans ce qui suit seront évoqués quelques-uns des traits pertinents de l'épistémè postmoderne, afin de pouvoir discerner les modifications que ces événements entraînent. Car, si le paradigme culturel est en train de se transformer, il faut prendre en compte la possibilité que son esthétique suive le même cheminement.

2.2. Le postmoderne en voie de mutation

Dans un article sur l'époque contemporaine – époque qu'il appelle la Pangée –, Vicente Luis Mora (2006d) effectue une synthèse des traits les plus significatifs de l'écriture postmoderne, à partir des travaux de plusieurs théoriciens. L'auteur énumère parmi les caractéristiques typiquement postmodernes la vision critique sur le concept de réalité, le rejet des hiérarchies et l'éclectisme des goûts, la prédilection pour la diversité – au lieu de l'unité et l'homogénéité moderniste –, la remise en cause de la notion de vérité, l'incrédulité par rapport aux grands récits, l'emploi de la technique du collage, l'usage généralisé du fragment, l'abandon des théories traditionnelles sur l'auteur et sur l'originalité – ce qui entraîne la nécessité d'avoir recours à l'intertextualité –, le télescopage générique, la métafiction, l'autoréflexivité, la transgression ironique ou parodique, la mondialisation, le consumérisme, l'absence de paramètres éthiques, le caractère anhistorique, la décontextualisation, ou encore le développement de la dimension spatiale au détriment de la coordonnée temporelle.

Cet inventaire – qui n'a pas la prétention d'être exhaustif, même s'il est déjà vaste – exige de faire certains choix liés à cette étude, où l'épistémè postmoderne est évoquée seulement afin de fournir un contexte pour l'analyse et non pas afin de le traiter comme sujet. Mora lui-même se voit contraint, lorsqu'il doit approfondir la question de la postmodernité par rapport à la Pangée, de soumettre sa longue liste à un processus de sélection. Il prend comme point de départ ce qu'il identifie comme cause du surgissement du paradigme postmoderne : la perte d'une vision globale, d'une *Weltanschauung*, voire la fin des grands récits explicatifs du monde (Mora, 2006d : 282). Cela entraîne, toujours d'après l'auteur, des préférences concernant les techniques narratives à employer, telles que la fragmentation, le discours pluriel, interdisciplinaire, le brouillage des frontières génériques, la remise en cause de la réalité, sous l'influence des médias, l'insertion de l'image sous diverses formes ou la dissolution du sujet.

L'étude menée dans cette sous-section s'attardera sur certains éléments spécifiques non seulement du point de vue de l'esthétique de la postmodernité, mais encore dans la perspective de l'analyse poursuivie de la poétique mutante des trois auteurs étudiés ici. Ainsi, les observations sur les modifications dans le traitement de la culture pop – avec sa dimension interdisciplinaire –, de l'intergénéricité, du

morcellement structurel ou de la coordonnée spatiale s'avèreront indispensables lorsqu'il faudra approcher les œuvres littéraires mutantes dans la deuxième partie de ce travail.

Cependant, avant d'examiner ces éléments, peut-être faut-il rappeler les observations de Jean-François Lyotard (1979) sur la disparition des grands récits ayant servi à la légitimation du savoir dans le passé. Le philosophe distingue deux catégories : les mythes fondateurs et les métanarrations de la modernité. D'une part, les récits mythiques sont développés dans les cultures traditionnelles, afin de légitimer le savoir par rapport aux origines, aux temps primordiaux. D'autre part, les métarécits modernes sont projectifs et non rétrospectifs, car ils légitiment la connaissance non pas en fonction du passé, mais du futur. Ces métanarrations partagent une vision téléologique de l'histoire et de l'humanité. S'inscrivant dans une progression sociohistorique, le postmoderne se définit en relation avec la période moderne qui le précède, dont le projet téléologique était la réalisation de l'universalité (Lyotard, 1988 : 32). Ce projet sera, selon Lyotard, non pas abandonné, mais détruit, liquidé¹², après les horreurs de la guerre et des régimes totalitaires qui marquent le XX^e siècle. La postmodernité surgit dans ce contexte de délégitimation des métarécits développés par la modernité. Comme le note aussi Gilles Lipovetsky, dans son étude sur la postmodernité, « plus aucune idéologie politique n'est capable d'enflammer les foules, la société post-moderne n'a plus d'idole ni de tabou, plus de projet historique mobilisateur [...], c'est désormais le vide qui nous régit » (Lipovetsky, 2008 [1983] : 16).

La postmodernité telle qu'elle s'est manifestée dans la seconde moitié du siècle passé, lorsqu'elle a conduit à la disparition des grands récits et à une attitude non téléologique envers l'Histoire, commence à muter à partir de la fin du millénaire. Par

¹² Il n'est pas possible d'entrer ici dans les détails du débat entre Jünger, Habermas et Jean-François Lyotard sur la compréhension de la postmodernité, mais il convient néanmoins de mentionner le fait qu'il s'agit de deux positions divergentes. Contrairement à Habermas, qui considérait la modernité comme un projet inachevé, Lyotard le regardait en tant que projet échoué. D'ailleurs, aussi bien dans sa *Condition postmoderne* (1979) que dans *Le Postmoderne expliqué aux enfants* (1986), Lyotard part de la critique des concepts défendus par Habermas, tels que la connaissance en tant que légitimation, le consensus rationnel (*Diskurs*), etc., proposant le désaccord comme principe essentiel de la postmodernité ; ainsi, Lyotard s'oppose à la crédibilité des conceptions universalistes ou des récits idéologiques, ayant pour origine le projet moderne (Călinescu, 2005 [1987] : 264 sqq.).

rapport au projet moderniste, voire avant-gardiste, du progrès par la technologie, l'accent est désormais mis sur le besoin de montrer les sens nouveaux qu'acquiert le développement technique au XXI^e siècle. Cette perspective exige d'être actualisée, car aujourd'hui l'usage et l'incidence des technologies se sont fortement modifiés¹³.

Ainsi, la vision d'un monde éclaté et dépourvu de toute finalité qui caractérisait la postmodernité au siècle passé est remise en cause à l'époque actuelle, avec l'apparition de nouveaux médias. Des mots comme « connectivité » et « réseau » semblent décrire les fins du développement technologique aujourd'hui. Le phénomène de la « gadgétisation » électronique ne saurait servir d'autre but que l'interconnexion non seulement des personnes, mais encore des outils, comme le suggèrent des concepts nébuleux tels que l'informatique en nuage (*cloud computing*).

Le roman de Vicente Luis Mora, *Alba Cromm* (2010a), offre une illustration patente de ce type de mutations. Les structures complexes d'Internet sont au cœur de ce texte qui met en scène un monde du futur proche (les années 2017-2020) où le sujet virtuel, tel qu'il transparaît à travers les profils et les contacts établis sur les différentes plateformes d'interaction sociale, se sert du réseau télématique afin d'avoir accès à l'intimité – mais aussi aux (coor)données numériques – d'autrui.

Pour Agustín Fernández Mallo, l'importance de la structure réticulaire transparaît dans l'organisation même du texte littéraire. Cette vision est particulièrement explicite, par exemple, dans la représentation cartographique de l'univers *Nocilla* que l'auteur ajoute à la fin de son premier roman. Sur ce plan, les objets, les idées et les personnages de son œuvre constituent un complexe réseau narratif.

Chez Jorge Carrión, l'outil technologique même peut se transformer en technique d'écriture, comme c'est le cas du moteur de recherche Google dans *Crónica de viaje* (2014a [2009]). À travers un important travail graphique, le récit de voyage de l'auteur se construit à l'aide de pages web, blogs, photographies, cartes, afin d'attirer l'attention sur l'impact du numérique sur le processus de création.

¹³ Gilles Lipovetsky fait remarquer que le passage de la modernité à la postmodernité est déterminé par l'essor de la société de consommation – notamment à partir des années 1960 – et par son impact sur l'information : « la société de consommation détermine [...] la profusion des informations, de la culture mass-médiatique, de la sollicitude communicationnelle » (Lipovetsky, 2008 [1983] : 158). Un bouleversement comparable a lieu, au début du XXI^e siècle, à travers la société-réseau (voir le chapitre 3) et les nouveaux médias qui en découlent.

Les œuvres des trois écrivains mutants qui font l'objet de cette étude n'ont été évoquées qu'en guise d'exemple, tout comme ce sera le cas à présent, lors du passage en revue des principaux traits de l'esthétique de la postmodernité. Bien que tous ces aspects soient approfondis dans les deux parties à venir de ce travail, il convient peut-être d'établir dès à présent un lien entre les questions théoriques qui seront abordées ici et les textes littéraires analysés par la suite.

2.2.1. La remise en cause des frontières verticales : du spam informationnel au tournant maniériste

L'un des traits distinctifs de l'écriture postmoderne sur lequel il est important de se pencher est le brouillage des frontières entre culture populaire et culture d'élite. L'évocation de cet élément semble incontournable d'autant plus qu'il est constamment employé dans les œuvres mutantes, vu le changement des rapports à la connaissance à l'époque actuelle. Au début du XXI^e siècle, on assiste à une exacerbation de cet aspect, puisque l'âge du numérique permet l'accès à tout type d'information, sans discriminer ni imposer une classification des produits culturels en fonction d'un « haut » et d'un « bas ». Les moteurs de recherche en ligne n'ayant pas la capacité à opérer une distinction entre culture d'élite et culture populaire, les écrivains mutants travaillent avec le surplus, avec la surabondance d'information et avec le spam¹⁴. À cet égard, le dépassement des frontières entre culture élitiste et populaire ne suppose pas un « rachat », pour ainsi dire, de la culture de masse, comme c'était le cas dans la postmodernité, mais fournit une illustration du modèle hypertextuel et un nouveau rapport à l'information.

Parmi les mutants, c'est peut-être l'auteur de la trilogie *Nocilla* qui se préoccupe le plus pour les « failles » de la division traditionnelle, lorsqu'il montre son penchant pour le travail sur l'information résiduelle. D'après Agustín Fernández Mallo (2009b : 105 sqq.), l'idée selon laquelle la culture d'élite serait supérieure à la culture populaire est due à une question de perception de la première comme étant plus

¹⁴ Analysant l'œuvre de Fernández Mallo, Christine Henseler (2011a) parle d'une poétique du spam, observant que l'auteur du projet *Nocilla* recycle, à des fins artistiques, tout ce qui est résiduel, soit les objets, les idées, voire les individus (re)jetés, oubliés ou marginalisés.

complexe, plus difficile à comprendre que la seconde¹⁵. Toutefois, cette vision présente deux contradictions, l'une fondée sur des critères quantitatifs, l'autre sur des critères qualitatifs, que l'auteur souhaite mettre en évidence. D'une part, cela signifierait que la différence entre les deux phénomènes culturels serait une question de degré : un produit culturel populaire peut être considéré comme devenant de la culture d'élite après son passage par un processus de raffinement ou de purification, depuis un état inférieur. Dans ce cas, tout produit de culture de masse pourrait être soumis à un tel processus afin d'être élevé au degré de raffinement souhaité. Cependant, cette vision s'avère fautive, puisque la différence n'est pas quantitative, mais qualitative, donc constitutive.

D'autre part, si l'on admet, toujours d'après Fernández Mallo, que les deux cultures ont leur propre degré de raffinement, mais qu'elles sont distinctement séparées, voire isolées l'une de l'autre, alors le passage de l'une à l'autre ne pourra se faire que par un saut miraculeux d'ordre qualitatif. Si dans le premier cas c'est la culture de masse qui par ses propres efforts peut acquérir le statut de culture élevée, dans le second, elle doit être sauvée de son humble condition, voire légitimée par la culture d'élite afin d'avoir une certaine reconnaissance. La solution que propose Fernández Mallo pour dépasser cette aporie est la technique postpoétique de la décontextualisation du produit culturel. Une fois qu'un élément est déplacé de son milieu habituel à un autre cadre, celui de la périphérie, par exemple, voire du réseau, faudrait-il ajouter, où le binôme haut-bas est abandonné, le nouvel objet poétique qui dérive de cette déterritorialisation est à redéfinir selon des critères qui ne peuvent être ni ceux de la culture d'élite ni ceux de la culture populaire ; il est tout simplement quelque chose de différent, une chose qui fait partie du territoire (post)poétique de l'artiste (Fernández Mallo, 2009b : 114-115).

Le même critère de décontextualisation de l'objet culturel est adopté par Jorge Carrión, dans son premier roman, *Los muertos* (2010). Construite comme une production télévisuelle, l'œuvre contient de nombreuses références à diverses séries récentes. Elle sera complétée par l'essai *Teleshakespeare* (2011), conçu comme un appui théorique pour son projet littéraire. Cette étude sur les créations télévisuelles contemporaines permet, d'une part, d'inscrire la série imaginée par Carrión dans un contexte plus ample, celui des productions états-uniennes diffusées dans les

¹⁵ Ainsi qu'il sera montré dans le chapitre trois, Eloy Fernández Porta ajoute d'autres critères qui mettent en place cette division.

années 1990-2010, et, d'autre part, de procéder à une analyse approfondie de ces produits culturels de masse. À ce titre, l'essai avance deux propositions théoriques : le concept de fiction quantique comme modalité d'expansion narrative au-delà des limites d'un média unique – question qui sera traitée dans la troisième partie – et la perspective sur le tournant maniériste (*el giro manierista*). Il s'agit, dans ce dernier cas, d'un changement ayant lieu dans la production sérielle au XXI^e siècle, qui marque le passage des créations télévisuelles postmodernes à une nouvelle étape de l'histoire du média cathodique, se distinguant désormais par une prise de conscience de sa propre tradition culturelle (Carrión, 2011 : 39-40). Ce tournant de l'esthétique télévisuelle postmoderne à une phase nouvelle se fait écho des transformations qui se produisent dans le paradigme même au début du nouveau millénaire.

2.2.2. La remise en cause des frontières horizontales : de l'intergénéricité à l'hybridité médiatique

Le processus de mutations de la postmodernité au XXI^e siècle se reflète également dans le cadre du télescopage générique à l'intérieur des textes littéraires. À cet égard, l'ouvrage *Alba Cromm* de Vicente Luis Mora (2010a) incorpore, par exemple, différentes écritures spécifiques de la presse – de la publicité à l'interview ou à la critique –, mais aussi de nouvelles formes de communication et de diffusion de l'information telles que le dialogue en ligne (le *chat*, l'*instant messaging*) et le blog. Le projet *Las huellas* de Jorge Carrión partage le même intérêt pour le brouillage générique : si dans *Los muertos* (2010) on retrouve le scénario cinématographique et l'essai, *Los huérfanos* (2014b) intègre le dialogue en ligne ou la chronique, tandis que *Los turistas* (2015a) expérimente avec la poésie.

Le progrès technologique permet donc à ces auteurs d'éliminer encore une frontière, celle qui sépare les différents médias. Cela les incite à concevoir des œuvres hybrides qui peuvent incorporer plusieurs langages artistiques, voire dépasser les limites de la page imprimée, en faveur d'une pratique d'écriture qui consiste à développer un récit qui traverse plusieurs supports et formats¹⁶.

¹⁶ L'écriture hybride fait l'objet d'une analyse plus détaillée dans la troisième partie de ce travail.

L'hybridation médiatique se manifeste également par l'emploi d'autres langages – ce que Hamon (1982) classifie comme « complémentarité sémiologique » –, tels que le langage iconique. La quasi-totalité des auteurs mutants fait constamment appel à l'image sous différentes formes (photographie, dessin, diagramme, carte, BD, etc.)¹⁷. Il est incontestable que cette technique n'est guère innovante ; néanmoins, ce qui importe n'est pas le degré d'originalité, mais l'usage que les auteurs font des outils non textuels. Dans cette optique, ce qui change est, d'un côté, le contexte nouveau dans lequel ils sont intégrés, celui de la société au XXI^e siècle et, de l'autre, la fréquence avec laquelle ces éléments iconiques apparaissent dans le texte mutant.

Appuyant l'idée de la recontextualisation sémiologique, Vicente Luis Mora (2012 : 16-17) fait remarquer que la culture au XXI^e siècle est de plus en plus visuelle et que la réalité est un élément que l'on perçoit et vérifie avec les yeux. Cela entraîne un changement de paradigme littéraire : les mutants ne conçoivent plus le texte sans image. Cette tendance à l'iconographie peut prendre diverses formes : de l'insertion de représentations graphiques au sein du texte (la pratique la plus courante), à la reconfiguration totale du corpus textuel pour qu'il illustre littéralement ce dont il parle, pour qu'il devienne image de quelque chose, ou bien à la conception d'une œuvre hybride, qui privilégie les échanges entre l'objet imprimé et les matériaux en ligne, soit l'interaction entre les formes traditionnelles et les nouvelles technologies.

Chez Agustín Fernández Mallo, l'ambiguïté des classifications génériques surgit dès la première œuvre narrative de l'auteur, *Nocilla Dream*, dont le statut romanesque pourrait être facilement remis en cause. Mais l'expérimentation la plus radicale est celle que constitue *El hacedor (de Borges). Remake* (2011a), ouvrage dans lequel Fernández Mallo arrive à ce que la lecture du texte imprimé soit interrompue par l'addition de telle ou telle insertion audiovisuelle accessible uniquement en ligne.

L'œuvre *Alba Cromm* de Vicente Luis Mora, bien que sous un format livre, est un roman conçu comme une revue. De plus, l'emploi du blog comme matériau complémentaire repousse les frontières du texte et de la lecture au-delà de l'ouvrage sur support papier. À son tour, l'outil Google, tel qu'il est manipulé dans *Crónica de viaje* (Carrión, 2014a [2009]), est soumis à un processus de transfiguration, pour employer la

¹⁷ Il convient d'évoquer, à titre d'exemple, le récit *Los difuntos* (Carrión, 2015c), créé en collaboration avec l'illustrateur Celsius Pictor. L'ouvrage, en tant que publication la plus récente du corpus de cette étude, témoigne de l'ampleur qu'acquiert l'image dans le processus d'écriture. Cette question fera l'objet d'une analyse plus approfondie dans le dernier chapitre de la thèse.

terminologie d'Arthur Danto (1989 [1981])¹⁸ et acquiert le statut d'objet littéraire, capable d'accomplir une fonction narrative.

L'œuvre mutante interroge donc la matérialité même du livre et opte pour une tendance non pas tant à la dématérialisation complète – la numérisation des ouvrages imprimés n'est pas en débat dans ce travail –, qu'à l'hybridité formelle, source d'expérimentation artistique renouvelée.

2.2.3. Mutations spatiales : du local versus global au glocal

L'hybridité formelle redéfinit également la conception de l'espace à l'œuvre dans les créations mutantes. Si au XX^e siècle on observait une tendance à la spatialisation et un accent mis sur la dimension locale, le nouveau millénaire est profondément marqué par le développement d'Internet et des réseaux télématiques. L'espace virtuel se coagule sous une forme que Vicente Luis Mora (2014a : 320) qualifie de *glocale*¹⁹.

Pour Mora (2006d : 290 sqq.), l'abandon de ce qu'il désigne en tant qu'« immobilisme postmoderne » est possible grâce à une étape de « délocalisation », qui semble se présenter comme une transition nécessaire afin de pouvoir atteindre la phase glocale. Ce phénomène de délocalisation, qui est apparu dans la littérature des années 1990²⁰, implique, si l'on suit l'acception qu'en donne Mora, la décision de la part de l'écrivain de situer son histoire dans un pays (ou dans une région) autre que celui (celle) d'origine. Cette étape intermédiaire facilite le passage vers un « glocalisme » pangéique – pour employer une autre notion de Mora, présentée dans le

¹⁸ Le phénomène théorisé par l'esthéticien américain, qui sera également évoqué plus tard dans cette étude, consiste à transposer un objet ordinaire en objet d'art, technique donc du ready-made, employée par Marcel Duchamp, qui annonce, toujours selon Danto, le pop art.

¹⁹ Selon les sources citées par Vicente Luis Mora, le concept fut proposé par le sociologue britannique Roland Robertson en 1995.

²⁰ Bien que les observations de l'auteur, dans l'article cité, concernent la littérature états-unienne représentée par les écrivains avant-pop (David Foster Wallace, Dave Eggers, etc.), elles demeurent toutefois pertinentes par rapport aux mutations postmodernes en général.

chapitre trois –, où le localisme postmoderne des années 1960 et 1970 fusionne avec le globalisme des années 1980 et 1990.

Appliqué à la littérature, le terme glocal désigne, pour Vicente Luis Mora, l'écriture « tendente a buscar y a buscarse en espejos diferentes, plurinacionales, que incluyen también lecturas e influencias de otras lenguas y países » (Mora, 2014a : 320). Ces influences dépassent le cadre purement littéraire afin d'englober le déplacement physique, mais aussi le flux d'information. En ce qui concerne le premier aspect, Mora fait remarquer que la mobilité physique caractérise non seulement la vie des personnages de fiction, mais l'existence de l'auteur lui-même. Il s'agit de ce qu'il appelle « le défigurement de la figure de l'écrivain », dû à ses voyages et séjours, plus ou moins longs, en dehors des frontières nationales²¹ (Mora, 2014a : 325 sqq.).

Le déplacement physique de l'écrivain sera complété par la dynamique des flux d'information – le terme de flux servant à désigner, à la fois, l'abondance des informations ainsi obtenues et leur capacité de circulation – : « los desplazamientos informacionales han contribuido a diluir las barreras entre los escritores hispánicos » (Mora, 2014a : 328). À cet égard, Vicente Luis Mora fournit l'exemple de la vision de l'un des personnages d'Agustín Fernández Mallo dans *Nocilla Lab* :

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 (Fernández Mallo, 2009a: 63).

Cette perspective correspond à la technique – qui pourrait être qualifiée de « performative », dans le sens artistique du terme – employée souvent par Fernández Mallo lui-même dans son écriture. Le narrateur du récit « Mutaciones » (Fernández Mallo, 2011a : 58-99) est capable de reconstituer le trajet des personnages du film *L'avventura* (1960) réalisé par Michelangelo Antonioni sur l'île Lisca Bianca, uniquement à partir du matériau audiovisuel et de la technologie numérique dont il dispose sur son ordinateur et sur son téléphone portable.

²¹ Parmi les auteurs associés au mouvement mutant, aussi bien Vicente Luis Mora que Juan Francisco Ferré ou Eloy Fernández Porta ont réalisé des séjours dans plusieurs pays, dont les États-Unis. Similairement, le déplacement spatial est un aspect essentiel des ouvrages de Jorge Carrión, basés sur des voyages effectués par l'auteur lui-même.

Mora constate que tous ces déplacements informatifs et physiques convergent afin de constituer un complexe réseau d'influences sur l'écrivain glocal, qui ont une incidence aussi bien sur sa relation avec la culture d'accueil que sur sa perception de la culture d'origine. À cela il faut ajouter l'importance de la technologie, qui contribue à la dissolution des frontières entre le local et le global à travers la révolution numérique et le développement du réseau internet, qui permet la création d'une nouvelle dimension spatiale : le monde virtuel (Mora, 2014a : 330).

Il convient d'évoquer, en guise d'exemple de cette configuration de la coordonnée spatiale à l'époque glocale, l'œuvre de Jorge Carrión, qui traite du sujet et du genre littéraire du récit de voyage. L'auteur avoue son admiration pour l'écrivain allemand W. G. Sebald, lui-même un grand voyageur, qui témoigne dans ses textes d'un plurilinguisme bien maîtrisé. La langue comme expression de la déterritorialisation est, d'ailleurs, particulièrement importante dans *Crónica de viaje* (2014a [2009]), où elle se manifeste aussi bien à travers la question du bilinguisme (catalan et castillan) que par la distinction entre les différents accents locaux ou régionaux (l'andalou *versus* l'espagnol standard²²). Son roman *Los turistas* (2015a) – auquel il faut ajouter les trois autres parties constitutives du projet *Las huellas* – peut sans doute être qualifié de glocal. Le protagoniste Vincent van der Roy est, à cet égard, exemplaire : il s'agit d'un personnage de nationalité anglaise, mais dont le nom révèle des origines néerlandaises, qui voyage partout dans le monde : Amsterdam, La Havane, Cancún, San Francisco, Paris, Barcelone, Moscou, Oakland, Melbourne, Johannesburg, Le Caire, Alexandrie²³.

2.2.4. Le morcellement du récit : du fragment au réseau

À l'époque postmoderne, telle qu'elle se manifeste durant la seconde moitié du XX^e siècle, le morcellement de la structure narrative est considéré comme fondamental pour la conception ou pour la perception du monde contemporain comme ayant perdu

²² Jorge Carrión (2014a [2009]) remarque le fait que ses parents sont les seuls membres de la famille (des immigrés économiques installés en Catalogne) qui parlent sans accent andalou.

²³ À l'exception de Moscou, il s'agit de destinations auxquelles l'auteur de *Los turistas* a, à son tour, voyagé (Gordo, 04/02/2015). Cela renforce l'idée que l'expérience directe peut être complétée, grâce à la technologie, par l'information recueillie par le biais d'Internet.

son unité, notamment sous l'influence des médias. Surgissent ainsi, au XX^e siècle, des techniques telles que le zapping, emprunté à la télévision, ou le collage, procédant du domaine de l'art. L'avènement d'Internet et de son organisation de type réseau modifie cette vision : ce n'est plus le fragment en soi, mais sa mise en relation avec d'autres pièces qui compte.

Cette perspective nouvelle est illustrée, entre autres, dans l'œuvre d'Agustín Fernández Mallo. Le découpage de ses textes littéraires fonctionne selon le même principe de la construction d'un ensemble à partir de séquences narratives reliées entre elles : les microchapitres²⁴ qui constituent l'ouvrage *Nocilla Dream* ne composent pas une œuvre unitaire simplement parce qu'ils sont réunis dans un roman. Ils sont tous liés aussi bien entre eux qu'avec des fragments extraromanesques : les deux autres volets du projet, les recueils de poèmes de l'auteur, ses essais théoriques, les billets publiés sur son blog, d'une part, et, de l'autre, le matériau non littéraire qui sera ajouté au texte (par exemple, les vidéos qui composent les différents projets artistiques, tels que « Narrar América »), ou encore les performances « Afterpop : Fernández & Fernández », en collaboration avec Eloy Fernández Porta²⁵.

En outre, il importe de rappeler que les deux autres auteurs mutants qui font l'objet de cette étude mènent également des projets littéraires plus vastes, bien qu'on puisse caractériser certains de leurs textes comme étant fortement brisés. Ils conçoivent leur œuvre en tant qu'ensemble créatif ayant une structure complexe, réticulaire. Ainsi qu'il a déjà été indiqué, *Nocilla Dream* (2008a [2006]) et *Nocilla Experience* (2008b), deux ouvrages qui prennent le parti explicite de l'écriture du fragment, forment, avec *Nocilla Lab* (2009a), une trilogie que l'auteur lui-même intitule *El Proyecto Nocilla. Circular* (2003a) et *Circular 07* (2007a), qui reposent également sur la technique du

²⁴ Le terme est employé afin de désigner génériquement les très courts chapitres de *Nocilla Dream* et de *Nocilla Experience*.

²⁵ Peut-être convient-il de rappeler l'existence du projet musical de Fernández Mallo, *Frida Laponia*, en collaboration avec le musicien Joan Feliu Sastre (du groupe Vacabou), qui consiste en l'enregistrement, en 2011, du disque « Pacas go downtown », disponible à <http://www.fridalaponia.com/>, consulté le 20 juillet 2016. Ainsi qu'il a été précisé dans l'introduction, l'écrivain a également commencé, avec le photographe Gabriel Lacomba, un projet de type performance, intitulé « Niño larva », décrit, sur la page *web* conçue pour celui-ci, comme suit : « Consiste en dormir, por la noche, durante 8 horas en una urna ya sea en espacios privados o públicos. Se documenta la acción con un texto y una secuencia de fotografías disparadas cada varios segundos que acabaran concentradas en una sola y en un vídeo del proceso ». Disponible à <http://www.proyectolarva.com/>, consulté le 21 juin 2016.

morcellement littéraire, ont été pareillement conçus par Mora dans le cadre d'un cycle narratif qui devait s'achever avec deux autres publications. *Los muertos* (2010), qui intègre le style fragmentaire des scénarios de séries de télévision, est, à son tour, partie intégrante du projet *Las huellas*, avec *Los huérfanos* (2014b), *Los turistas* (2015a) et *Los difuntos* (2015c)²⁶.

À partir de ces exemples, il est possible de constater que le découpage, tel qu'il est employé par les auteurs espagnols mutants, a perdu ses capacités subversives – qui lui avaient été assignées par l'écriture postmoderne au XX^e siècle – à partir du moment où il a cessé d'illustrer une rupture, ou l'éclatement d'un monde jadis unitaire. Bien au contraire, il vient appuyer l'idée qu'il occupe une place dans un ensemble plus vaste, réticulaire, comme il sera montré dans le chapitre cinq de ce travail.

Lorsqu'il essaie d'expliquer sa conception de la structure brisée du texte, Agustín Fernández Mallo précise que :

Hay quienes piensan que vivimos en un mundo fragmentado. Eso no puede ser real porque algo fragmentado no puede ser comprendido por la mente del hombre. Por lo tanto, debe haber algunas relaciones [...]. Yo no creo desde un mundo roto, que luego voy componiendo y transformándolo en algo. No es así porque no tengo conciencia de un mundo roto, sino todo lo contrario: he creado algo en un mundo que se ha presentado ante mí perfectamente cerrado y acabado [...]. Yo no vengo de un mundo roto. El mundo se me presenta de muchos elementos con una coherencia brutal [...]. [Y]o busco la coherencia entre todos esos elementos (Guillot, 2012).

Le morcellement de la structure narrative ne mène plus à l'incompréhension ni à l'incapacité d'une vision unitaire ; il fait désormais référence à une unité préexistante qui doit être redécouverte. Par son écriture, l'auteur cherche à dévoiler la cohérence au-delà d'une apparence de dispersion. Si la réalité est appréhendée comme fragmentaire, alors le but de la littérature mutante consiste à montrer qu'il ne s'agit que d'un point de vue, d'une perception alimentée par les médias ou par les technologies. La manière dont la littérature peut « corriger » cette vision est d'opposer au découpage du texte

²⁶ Dans un article sur la jeune génération d'auteurs américains avant-pop, héritiers de la postmodernité américaine, Vicente Luis Mora lui-même constate que ce qui distingue, entre autres, l'écriture de David Foster Wallace, par exemple, de l'esthétique de la postmodernité qui la précède (par exemple, l'œuvre de John Barth) est précisément l'intégration de ses textes dans un « cycle » (Mora, 2006d : 289).

l'aspiration à une œuvre réticulaire et, ce faisant, à une esthétique régie par les mêmes principes. Mora lui-même met l'accent sur la recherche d'une unité, d'une continuité parmi les écrivains mutants lorsqu'il propose la notion de pangée (Mora, 2007b : 74 sqq.), comme il sera montré dans le chapitre trois.

*

Dans ce chapitre, il a été question de fournir des repères pour mieux discerner le contexte dans lequel nous entendons mener notre analyse. Bien que l'intention ne soit pas d'adopter une perspective d'histoire littéraire, il semble néanmoins utile d'esquisser le cadre dans lequel surgissent les poétiques des auteurs mutants. Étant donné que la remise en cause des principaux principes de l'écriture de la postmodernité se trouve à la base des propositions théoriques de cette génération-réseau d'écrivains, ainsi qu'il sera montré dans ce qui suit, le but de ce chapitre a été d'analyser certaines des mutations subies par cette épistémè au début du présent siècle. Plusieurs événements, dont le développement technologique, expliquent les changements dans le traitement de l'information résiduelle et de la culture populaire, la conception des genres littéraires et leur rapport aux nouveaux supports, ainsi que la perception de la coordonnée spatiale. Tous ces aspects seront abordés plus en détail dans les deuxième et troisième parties de ce travail. Il semble toutefois d'ores et déjà incontestable que le paradigme postmoderne est en train de muter au début du XXI^e siècle.

Chapitre 3.

Être ou ne pas être postmoderne ? Les écrivains mutants à l'aube d'une ère nouvelle

El arte contemporáneo es contemporáneo del mundo digital y es ahí donde hay que ir a buscarlo. El problema es que la información está dispersa y, en ocasiones, es contradictoria. Es uno mismo el que tiene que construir el texto, como si fuera un DJ, montando las diversas páginas en un orden, cortando, pegando y reestructurándolo todo. Conocer, más que nunca, se ha convertido en un acto de montaje.

Miguel Ángel Hernández, *Intento de escapada*

La question de la condition postmoderne a préoccupé longuement les écrivains mutants. Il convient même de considérer leurs textes théoriques comme issus des réflexions autour de ce sujet. Conscients de l'impossibilité d'échapper à l'influence de ce paradigme en tant que génération née en plein essor de la postmodernité, ils s'attachent néanmoins à adopter une perspective en quelque sorte distanciée sur ce phénomène culturel et d'à en chercher une issue. Eloy Fernández Porta note bien que

la posmodernidad se define mejor retrospectivamente, planteada como un conjunto de condiciones que, si bien configuran parte de nuestra idea contemporánea de las prácticas artísticas, están necesitadas de una profunda renovación (Fernández Porta, 2003: 10).

Les propositions poétiques des auteurs mutants s'inscrivent dans cette voie du renouvellement et de la transformation. Le théoricien de l'afterpop note, en effet, que la génération actuelle voit sa vision se soumettre à une double dynamique :

por una parte hacia atrás, hacia el choque y la destrucción que acaba de suceder –y en cierto modo sigue sucediendo–, y por otra parte hacia adelante, aún dentro de una misma lógica social de la velocidad y la competencia (Fernández Porta, 2003: 10).

Le but de ce chapitre est de présenter cette double vision des mutants, à la fois sur la postmodernité – telle qu'elle se profile dans certains travaux théoriques sur cette question, mais aussi dans les débats développés sur les blogs, notamment sur *Diario de lecturas* de Vicente Luis Mora – et sur la vision future, voire sur les solutions poétiques qu'ils proposent pour dépasser le paradigme postmoderne. Ce double regard accompagne chacune des études qui seront évoquées par la suite¹. Ainsi, dans *Postpoesía* (Anagrama, 2009), Agustín Fernández Mallo dresse d'abord l'état de la question de la poésie espagnole contemporaine, avant de présenter la théorie postpoétique comme solution à ce qu'il appelle la situation de type « cholestérol » de la création lyrique actuelle². Le *Afterpop* d'Eloy Fernández Porta (Berenice, 2007 ; Anagrama, 2010) montre, à partir du modèle de la postmodernité nord-américaine, la possibilité de rénovation que présente l'esthétique afterpop. Cette étude de l'auteur sera poursuivie dans *Homo sampler* (2008), où il se penche notamment sur la dimension temporelle à l'époque afterpop. L'essai s'avèrera important pour l'analyse des œuvres mutantes, grâce à la présentation qu'il fait des techniques comme l'échantillonnage et le mouvement en boucle. *La luz nueva* de Vicente Luis Mora (Berenice, 2007b) établit un panorama de l'écriture narrative, selon trois directions : la modernité tardive (*tardomodernidad*), la postmodernité (*posmodernidad*) et la poétique prometteuse de la pangée (*pangea*). En outre, il faut également prendre en compte le blog de Mora, *Diario*

¹ Il faut souligner que deux des ouvrages présentés dans ce chapitre, *La luz nueva* et *Afterpop*, sont publiés la même année, à quelques mois d'écart, par la même maison d'édition. À cela, il faut ajouter, parmi les publications essentielles dans la constitution de cette génération-réseau, l'anthologie *Mutantes*, éditée par Juan Francisco Ferré, étudiée dans le premier chapitre. À ce titre, Jara Calles (2011 : 104) souligne l'importance de la ligne éditoriale promue par le directeur de Berenice, Javier Fernández, lui-même considéré comme un écrivain mutant, qui facilite, à travers la publication de ces trois textes, la possibilité de construire une image unitaire de ce nouveau phénomène littéraire au début du XXI^e siècle.

² Parmi les relations possibles que la poésie espagnole contemporaine peut développer avec la tradition littéraire, l'auteur mentionne le modèle « cholestérol », qui suppose que la tradition fonctionne à l'instar de la graisse animale, pouvant provoquer la sclérose si elle opère uniquement à l'intérieur de la poésie, sans interagir avec le monde extérieur (Fernández Mallo, 2009b : 44-45). Plus de détails, voir Annexes.

de lecturas, en tant que plateforme qui permet que toutes ces idées que les auteurs développeront dans leurs textes théoriques entrent en dialogue, étant donné que le débat en ligne précède la publication des livres et témoigne, donc, d'une réflexion en évolution ou en mutation, à la suite des interactions sur la blogosphère.

Si dans le chapitre deux il a été question d'avoir recours à certains termes morphologiques afin de rendre compte de différents aspects du paradigme postmoderne, il semble pertinent de poursuivre à présent l'analyse sans abandonner complètement ce parallélisme. Les écrivains mutants proposent toutefois des notions qui s'éloignent de la base commune « postmodern » et opèrent des modifications qui affectent tant le préfixe que la racine. Pour creuser un peu plus la métaphore morphologique, il faut souligner qu'avec ces nouveaux concepts il n'est plus possible de parler de dérivations, mais de profondes mutations, la préfixation révélant la vision de chaque écrivain sur l'époque actuelle. Ainsi, la notion de pangée proposée par Vicente Luis Mora met l'accent, à travers le préfixe « pan- » sur une tendance unificatrice du monde, renvoyant aux temps primordiaux de la terre. En revanche, pour son propre concept de postpoésie, Agustín Fernández Mallo prend comme référence temporelle l'époque toute récente, la postmodernité même, qu'il faut dépasser à travers une poétique qui va au-delà du mouvement dont on peut se reconnaître héritier ou non. Eloy Fernández Porta préfère élargir le cadre géographique et inscrire le phénomène littéraire de l'afterpop dans une dynamique qui a comme point de départ la culture pop états-unienne.

Dans ce qui suit, chacune de ces trois théories sera présentée de manière détaillée. Il convient d'entamer le chapitre par la postpoésie d'Agustín Fernández Mallo, car les réflexions de cet auteur sur la possibilité d'un au-delà de la postmodernité proposent une perspective plus large du point de vue disciplinaire, prenant comme point de départ les arts et la science – auxquels il emprunte la notion d'expérimentation –, avant d'observer le cas de la poésie espagnole récente. Petit à petit, le champ disciplinaire sera restreint, en évoquant, par la suite, le paradigme culturel afterpop proposé par Eloy Fernández Porta, qui prend comme point d'appui pour ses remarques le phénomène pop – notamment en littérature, mais aussi dans le cinéma ou dans la bande dessinée –, qu'il examine dans son évolution depuis la seconde moitié du XX^e siècle jusqu'à l'actualité. Le chapitre s'achèvera avec le concept de pangée proposé par Vicente Luis Mora, auteur qui arrive à se délivrer des liens référentiels typiquement postmodernes et à développer une étude sur les modèles technologiques actuels, dans le contexte de la création littéraire. Le but de cette présentation sera de rendre compte des

bases théoriques sur lesquelles se fonde l'esthétique mutante en tant que proposition qui se définit essentiellement par la rupture avec les principes postmodernes.

3.1. Préfixe *post-* : Agustín Fernández Mallo et la postpoésie

La publication de l'étude sur la postpoésie élaborée par Agustín Fernández Mallo (2009b) est précédée de deux articles significatifs (Fernández Mallo, 2004, 2006), ainsi que, à l'instar d'Eloy Fernández Porta et de Vicente Luis Mora, de nombreuses interventions dans le débat sur la postmodernité dans le cadre du blog *Diario de lecturas*. Cette présentation de la théorie de la postpoésie ne se veut pas une synthèse des observations que l'écrivain mutant développe à travers l'ensemble de ces formats et supports, mais plutôt une sélection des aspects qu'il est possible de considérer les plus pertinents, d'une part, pour une meilleure compréhension de son rapport à la postmodernité³ et, de l'autre, pour poser les bases de l'analyse textuelle qui sera menée dans la deuxième partie et la troisième partie de cette étude.

Agustín Fernández Mallo expose pour la première fois le concept de « poésie postpoétique » dans un article qui date de 2003⁴. À ce moment-là, il proposait également un second terme, celui de *poesía expandida*. Empruntée à la cinématographie, la notion d'« expansion » fait référence aux productions filmiques influencées par les nouvelles technologies. Dans ce contexte, l'idée d'un cinéma en expansion renvoie, d'une part, aux films ayant recours aux effets spéciaux et, de l'autre, au statut de création artistique attribué à différents produits médiatiques – notamment les clips et les jeux vidéo.

³ Comme le fait remarquer Agustín Fernández Mallo, « la postmodernidad ya es antigua, y hace algún tiempo que hemos entrado en un territorio que, sin negarla, la supera » (Fernández Mallo, 2009b : 49). Par ailleurs, il semble pertinent d'attirer l'attention sur le sous-titre « Hacia un nuevo paradigma », qui suggère de considérer la théorie postpoétique de l'auteur comme une possible issue au paradigme postmoderne.

⁴ Agustín Fernández Mallo, « Hacia un nuevo paradigma: poesía postpoética », *Contrastes*, avril 2003. L'article sera republié dans le numéro de décembre 2004 de *Lateral*, publication qui sera citée tout au long de cette présentation.

Il faut souligner le fait que, dès le début, la notion de postpoésie est associée à un modèle artistique qui promeut la possibilité d'interaction avec la technologie. Le préfixe « post », que Fernández Mallo choisit pour construire le terme, rend compte d'un mouvement qui dépasse les limites conventionnelles de la création lyrique, c'est-à-dire qui va au-delà de la « poésie poétiquement correcte » (Fernández Mallo, 2004). Et cet « au-delà » signale l'ouverture de la poésie à d'autres disciplines, notamment les sciences, les arts ou les technologies les plus récentes. À cet égard, dans un article publié quelques années plus tard, Fernández Mallo définit la poésie postmoderne comme

una actitud que pasa por la pretensión de ensamblar en soporte 2D todos los ámbitos creativos de las sociedades desarrolladas [...], escribir poemas que no dejen necesariamente fuera de juego aquello que nos rodea: cocina, economía, ciencias, publicidad, música, etc. Es una red en el sentido contemporáneo del término: *nodos y enlaces* (Fernández Mallo, 2006: 90-91, c'est l'auteur qui souligne).

La théorie d'Agustín Fernández Mallo met l'accent sur la capacité qu'a la création littéraire à élargir ses possibilités d'interaction à d'autres domaines de la culture contemporaine. En cela, la poésie postpoétique⁵ consiste non pas en une norme, ou en une série de règles que l'on doit respecter lors du processus de création, mais en une attitude, voire en une vision du monde selon laquelle tout est relié dans un même réseau.

À la différence des deux autres travaux théoriques présentés dans ce chapitre, le but de Fernández Mallo dans son étude *Postpoesía* n'est pas d'examiner le paysage littéraire espagnol dans son ensemble ni de proposer des taxonomies ou des descriptions exhaustives⁶. Comme l'indique l'auteur lui-même dans l'introduction de l'ouvrage,

⁵ Bien que l'étude de Fernández Mallo soit axée notamment sur la création lyrique, l'auteur ne se borne pas à la poésie, mais il étend ses propositions à l'écriture narrative, voire à la création artistique en général (Fernández Mallo, 2009b : 18). Dès lors, nous nous devons, à notre tour, d'élargir l'acception du terme « poésie » afin d'y inclure tout produit littéraire issu du processus d'écriture, le mot étant pris au fond dans son sens premier, celui de fabrication, de création d'un objet artistique.

⁶ Il ne faut pas perdre de vue que Fernández Mallo ne parle pas depuis une position de spécialiste en littérature, mais purement en tant que lecteur et écrivain (donc comme « praticien » et non pas comme « théoricien » de la littérature). Ainsi, toutes ses observations au sujet de la postmodernité doivent être prises avec une certaine précaution, notamment du fait que l'auteur lui-même avoue avoir une vision

[e]ste libro [...] debe entenderse como otro artefacto salido del laboratorio postpoético, otro objeto fruto de la experimentación [...] y como tal, como puro experimento, siempre incompleto y más lleno de fragmentos que de sistematología, una especie de cuaderno de bitácoras, un software hilvanado, sin que nos importe demasiado la fragilidad de esos hilvanes [...]. Una investigación por inducción analógica, en absoluto científica al uso (Fernández Mallo, 2009b: 13-14).

À partir de ces deux notions évoquées par l’auteur – l’expérimentation et le travail de laboratoire⁷ –, il convient d’organiser cette section, dans un premier temps, en fonction de deux axes, les sciences et les arts, et, dans un deuxième temps, à travers le concept de réseau, vers lequel les réflexions de Fernández Mallo semblent converger. Sa (post)poétique peut être considérée comme un réseau complexe, ouvert au monde, ayant éliminé les frontières entre les disciplines et entre les pratiques artistiques.

Revenant à la question de l’expérimentation, dès le début de son ouvrage *Postpoesía*, l’écrivain fait remarquer que le cadre de travail ou d’opération de la postpoésie est le laboratoire, c’est-à-dire l’espace où l’on mène des recherches poétiques en faisant interagir la création littéraire avec les arts et les sciences (Fernández Mallo, 2009b : 12)⁸. La notion de « laboratoire » permet donc de voir la postpoésie avec un double éclairage, qui n’est pas nécessairement contrastant, mais plutôt complémentaire : d’une part, elle est un lieu d’expérimentation et, de l’autre, cette expérimentation même est déterminée par le besoin de mener une recherche constante d’une poétique nouvelle.

Entraînée dans cette dynamique, la postpoésie se soumet à des modifications afin de ne pas apparaître en décalage avec son propre temps, tout comme le font déjà les sciences et les arts, qui se montrent « comprometidas con el pulso de su época y atentas

incompleta sur la question : « sólo soy un lector, no un estudioso » (Fernández Mallo *in* Mora, *Diario de lecturas*, 24/08/2005).

⁷ Les deux termes, expérimentation et laboratoire, renvoient bien entendu aux deux volets de la trilogie de l’auteur, *Nocilla Experience* (2008b) et *Nocilla Lab* (2009a), étudiés dans la deuxième et la troisième partie de ce travail.

⁸ Fernández Mallo établit même une opposition entre le laboratoire – espace de travail du postpoète – et le musée – lieu occupé par la poésie dite orthodoxe, qui « hace mucho tiempo que dejó de ser un laboratorio, un lugar de continua investigación, para mutar en un museo de naturalezas muertas » (Fernández Mallo, 2009b : 12).

a todo lo que está pasando » (Fernández Mallo, 2009b : 13). Être à jour par rapport aux mutations de son époque ne suppose pas, s’empresse d’ajouter l’auteur de *Postpoesía*, d’avoir recours à l’expérimentation uniquement pour changer les pratiques d’écriture, voire pour chercher l’originalité à tout prix ; c’est plutôt une preuve de vitalité, d’ancrage dans le présent, d’engagement de la littérature dans un processus dialogique avec les autres disciplines : « más que 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 » (Fernández Mallo, 2009b : 37).

La postpoésie se saisit des outils de la postmodernité, tout comme elle peut avoir recours aux techniques de la modernité ou à d’autres courants de la tradition littéraire, depuis une position périphérique par rapport à tous ces systèmes poétiques, afin de pouvoir interagir avec le monde contemporain (Fernández Mallo, 2009b : 67). Pour plus de précision terminologique, peut-être faudrait-il parler plutôt d’une *hyperpoétique*, puisque ce préfixe semble plus approprié pour d’évoquer – au lieu d’une certaine évolution ou chronologie d’ordre esthétique ou culturel – une dynamique des entrelacs ou des intersections. C’est avec cette image de la postpoésie comme réseau que s’achèvera la section, image qui semble illustrative de la dynamique postpoétique, qui dépasse les frontières et va « au-delà » ou « à travers » les divers territoires de la culture contemporaine. En outre, la structure réticulaire s’harmonise avec la tendance à l’hybridité médiatique déjà observable dans le domaine des œuvres en expansion, qui feront l’objet de la dernière partie du présent travail.

3.1.1. Le laboratoire des expériences postpoétiques : des sciences aux arts

Le point de départ de la théorie postpoétique développée par Agustín Fernández Mallo (2004, 2006, 2009b) est le constat d’une situation de crise de la poésie espagnole contemporaine, qui fait, selon lui, pour la première fois dans son histoire récente, un pas en arrière par rapport aux renouvellements artistiques opérés dans la culture postmoderne. Contrairement à la poésie moderne et à celle des avant-gardes, la poésie actuelle – que l’auteur désigne en tant que « poésie orthodoxe » – semble opposer une certaine résistance aux changements technologiques et culturels des sociétés

contemporaines. La solution que l'écrivain propose est d'intégrer la création littéraire à un réseau plus vaste, qui la mette en relation avec d'autres disciplines, telles que les sciences et les arts.

D'après Fernández Mallo, si traditionnellement on considérait que la distinction entre la science et la poésie reposait principalement sur l'opposition entre, d'une part, le processus de découverte et, de l'autre, celui de création, actuellement cette vision est réfutée :

las dos crean, son representaciones, y las dos descubren, son investigadoras.

En la conjunción, mejor dicho, *colisión*, de estas dos características afines y simultáneamente contradictorias de la poesía y la ciencia, es donde se da un terreno suficientemente rico como para que ahí fructifique la postpoética. Sólo del estado impuro puede surgir la mutación del ADN. La *zona mutante* (Fernández Mallo, 2009b: 119, c'est l'auteur qui souligne).

Ce court extrait fait rayonner l'importance de l'interaction de la littérature avec la science comme le territoire propice où l'on ose faire des expériences afin de donner naissance à des créations mutantes.

Dans un dossier examinant la relation entre la littérature et la science, publié dans la revue *Quimera*, Germán Sierra (2011), un autre écrivain mutant qui a également bénéficié d'une formation scientifique – il est enseignant-chercheur en biochimie –, expose sa position sur les interactions possibles de l'art avec la science contemporaine. Pour l'auteur, la recherche scientifique est indissociablement liée à l'expérimentation d'ordre esthétique, car les deux répondent à la nécessité de pouvoir exprimer une réalité qui échappe au prévisible, une réalité où intervient l'imprédictible, l'accidentel, le cas singulier, le chaotique. L'art est le moyen par lequel on peut représenter le monde avec ses singularités, avec ses « cas spéciaux »⁹.

Désormais incapable de rendre compte de la réalité à elle seule, la science établit, dans une certaine mesure, une relation non seulement d'interaction, mais encore d'interdépendance avec la littérature. Si la création fait appel à la science comme

⁹ Dans *Nocilla Lab*, Agustín Fernández Mallo développe ce concept, qui est d'ailleurs à la base de sa trilogie : chercher, parmi les modèles conventionnels et récurrents, les exceptions, les cas « cliniques » : « hay casos especiales, casos que salen de la norma, singularidades, diríamos, cosas, objetos, que no se parecen a nada ni a nadie salvo a ellos mismos » (Fernández Mallo, 2009a : 22).

matériau poétique, la discipline scientifique a, à son tour, besoin des arts afin de compléter son propre discours sur le monde.

Les changements opérés dans la conception (scientifique) du monde déterminent l'évolution de la science moderne – ayant surgi à l'époque des Lumières et ayant promu une vision téléologique du progrès et de la vérité – vers une science que Fernández Mallo (2009b : 20-21) qualifie de postmoderne. Celle-ci, sous l'influence de ce que Jean-François Lyotard (1979) appelle la fin des grands récits, annonce que la science n'est qu'un métarécit parmi d'autres.

Agustín Fernández Mallo précise que la science, comme les arts, est seulement une représentation du monde et qu'en tant que telle, il s'agit d'une fiction : « Creer que la ciencia describe la realidad resulta tan cándido como pretender que el mapa (una abstracción) de una región es la región » (Fernández Mallo, 2009b : 19). La science est soumise à des critères esthétiques, de la même façon que la création artistique : « Tanto son hitos de la poética universal las obras completas de José Ángel Valente como la Teoría de la Relatividad de Einstein, el Tractatus Logico Philosophicus de Wittgenstein, o el Cántico Espiritual de San Juan de la Cruz » (Fernández Mallo, 2009a : 20).

Dans ce contexte, dans lequel il est possible de noter une transformation profonde de la perspective aussi bien sur la science que sur les arts, une création littéraire autarcique (telle la poésie orthodoxe) est condamnée à l'isolement et peut-être même bientôt à l'extinction. Si elle ne veut pas succomber, elle doit s'inscrire dans une « continua búsqueda de nuevos caminos de expresión » (Fernández Mallo, 2009b : 64), intégrer le laboratoire des expériences postpoétiques et éprouver des formes nouvelles de création et d'expression artistique.

L'interaction avec d'autres disciplines étant une étape incontournable dans le processus d'expérimentation postpoétique, l'écrivain doit chercher les modalités ou les méthodes artistiques qui lui permettent d'atteindre ce but. Occupant l'espace de la périphérie et adoptant une vision pragmatiste¹⁰, il se saisit de techniques telles que l'appropriation ou le recyclage afin de construire son réseau (post)poétique.

Ainsi, Fernández Mallo décide d'aborder la question de l'interdisciplinarité par le biais de la théorie pragmatiste du philosophe américain Richard

¹⁰ Le terme est employé non pas au sens courant, mais à celui de l'école philosophique.

Rorty (1992 [1989])¹¹. Du point de vue pragmatiste, les choix esthétiques que l'on fait doivent surgir sous forme de réponses à certains problèmes d'ordre poétique rencontrés durant le processus de création. L'artiste ou l'écrivain pragmatiste « puede tomar elementos de otros estilos [...], pero nunca como “ejercicios de estilo”, sino como soluciones a problemas determinados y concretos » (Fernández Mallo, 2009b : 34). À partir des idées théorisées par Rorty, l'auteur de *Nocilla Dream* explique que la poésie postpoétique est

la *yuxtaposición amplificada*, o sinergia, de cuanta teoría, modo de pensamiento o imagen solucione un desafío poético determinado, dando lugar a nuevos artefactos y a una nueva forma de pensar la artesanía poética. *Vale lo que poéticamente funciona. Y no cabe preguntarse (es retórico) por la dimensión, la magnitud, o el lugar donde se ubica esa validez* (Fernández Mallo, 2006: 91, c'est l'auteur qui souligne).

À partir du paradigme pragmatiste, la postpoétique de Fernández Mallo s'installe dans une zone de frontière, là où l'hybridité et la mutation sont possibles. La frontière, la périphérie (*el extrarradio*) ou l'espace de l'entre-deux sont également les emplacements les plus favorables à la création de structures hybrides, qui intègrent plusieurs disciplines, ou encore divers supports. Il s'agit donc de notions essentielles pour la compréhension aussi bien de l'œuvre de Fernández Mallo que de la poétique des autres écrivains mutants. Pour l'auteur du projet *Nocilla*, l'interaction de la littérature avec la science est l'une des possibilités que la nouvelle esthétique propose afin de déplacer la création contemporaine au territoire de la périphérie, à savoir vers la postpoésie. Cette zone de voisinage, ou zone mutante, comme Fernández Mallo préfère la désigner, est à même de proposer un terrain où l'œuvre littéraire peut établir une relation avec le hors-œuvre.

Occuper l'espace de la périphérie suppose, pour le processus de création d'Agustín Fernández Mallo, d'avoir recours à la technique de la déterritorialisation. Les objets, les idées ou les théories, émergeant de nombre de domaines ou disciplines, migrent depuis leur lieu d'origine et intègrent l'espace poétique de l'œuvre littéraire. Les textes ou microchapitres constituant les trois volets de la trilogie *Nocilla* en fournissent de nombreux exemples. Dans la séquence 53 de *Nocilla Dream*, l'auteur

¹¹ Le poids qu'acquiert la pensée de Rorty dans le développement de la théorie de la postpoésie est patent chez Fernández Mallo (2006 : 91-92 ; 2009b : 33-40).

insère une liste de « constantes físicas de interés », une série de formules physiques, dont la dernière représente la valeur d'une année-lumière. Fernández Mallo associe, par la suite, cette valeur à « la distancia que recorre el cerebro de un ser humano en el momento en que un clic, apenas audible, le indica que ha pisado una mina antipersona. La distancia que recorre un feto entre 2 bombeos consecutivos del corazón de la madre » (Fernández Mallo, 2008a [2006] : 102). Des chiffres qui ont un sens précis dans le cadre de la science acquièrent une nouvelle signification par leur recontextualisation dans le texte littéraire.

À partir du concept de périphérie, l'auteur du projet *Nocilla* établit également, par le biais de la dérive de Guy Debord, une relation entre la postpoésie et le situationnisme¹², lorsqu'il compare le cheminement périphérique de la postpoésie avec la théorie de la dérive de Debord. Le théoricien du situationnisme avait à son tour substitué, à la notion traditionnelle de « promenade », un nouveau type de flânerie et de perception non linéaire de la réalité urbaine, conforme aux réalités de sa propre époque :

Entre les divers procédés situationnistes, la dérive se définit comme une technique du passage hâtif à travers des ambiances variées. Le concept de dérive est indissolublement lié à la reconnaissance d'effets de nature psychogéographique, et à l'affirmation d'un comportement ludique-constructif, ce qui l'oppose en tous points aux notions classiques de voyage et de promenade (Debord, 1958).

S'appropriant les mots de Guy Debord, Agustín Fernández Mallo actualise la conception de la dérive à sa propre vision poétique et aussi à l'époque contemporaine. Le résultat de cette mise à jour est la « dérive postpoétique », que l'écrivain mutant décrit dans les termes suivants :

¹² Fidèle au principe postmoderne de rejet de toute idéologie, Fernández Mallo (2009b : 98) s'empresse de mentionner le fait que son emploi du situationnisme de Debord est dénué de toute dimension politique.

Entre los procedimientos postpoéticos, La deriva postpoética se presenta como una técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos: poesía, ciencia, arquitectura, economía, publicidad, etc. El concepto de deriva postpoética está ligado indisolublemente a los efectos de la naturaleza psicopoética y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de poesía, ciencia, arquitectura, economía, publicidad, etc. (Fernández Mallo, 2009b: 99, c'est l'auteur qui souligne).¹³

Située dans une zone de voisinage, étant à la dérive, entre la tradition et l'innovation, entre la littérature et les autres disciplines, la postpoésie doit chercher ses propres outils afin de faire face à un nouveau paysage médiatique, qui se distingue par une accumulation accrue d'informations, d'événements et d'objets. Confrontée à cet amalgame de discours et de principes esthétiques, sociaux ou politiques de l'Histoire récente des sociétés occidentales, la postpoésie se propose de créer, moyennant la dérive, une carte psychogéographique qui rende compte du parcours de l'écrivain dans cet espace (Fernández Mallo, 2006 : 93).

L'auteur de *Nocilla Dream* décrit la relation de la postpoésie avec le monde actuel dans les termes suivants :

La creación contemporánea, en términos generales, ni emana ni emula, como sí ocurría en tiempos no muy lejanos, ámbitos privados alejados de la referencia del lector y el creador. Por el contrario, se parte de ese mundo de mercado, cotidiano y familiar para el lector, a fin de reciclarlo en algo extraño, ajeno, creativo (Fernández Mallo, 2009b: 76-77).

Il faut noter que, pour Fernández Mallo, l'acte créatif l'emporte sur l'acte critique : si l'écrivain s'approprie les éléments du monde quotidien, ce n'est pas pour mener une réflexion sur la réalité, mais sur l'œuvre d'art en rapport avec la réalité. À travers une opération de recyclage, il récupère du monde les objets ou l'information qui l'assaillent et il les soumet à une mutation, voire à un processus artistique. Le postpoète assume la nouvelle situation en détournant l'emploi de l'objet quotidien non pas comme arme politique ou idéologique, mais comme instrument de création.

¹³ Les phrases soulignées par l'auteur dans cette citation correspondent aux modifications qu'il apporte au texte de Guy Debord.

Le recyclage suppose aussi le travail avec le spam¹⁴, défini par l’auteur, au sens large, comme tout ce qui est perçu en tant que déchet informatif, ou plus précisément :

aquella información que puntualmente, en un momento determinado, no nos vale para nada, no nos aporta nada. Un trozo de conversación que oigo por la calle al pasar, cinco segundos de teleserie que veo mientras hago zapping, o todas las marcas de alimentos en conserva, coloridas, en diferentes tipografías y con sus correspondientes eslóganes, que veo al vuelo cuando tengo que atravesar la sección *conservas* en el supermercado si lo único que quiero es comprar yogures. La postpoesía utiliza esas zonas de la realidad, esas informaciones, que habitualmente estaban al margen (Fernández Mallo, 2009b: 80, c’est l’auteur qui souligne).

Ainsi qu’observé jusqu’à présent, l’écriture d’Agustín Fernández Mallo est marquée par l’abondance d’informations recueillies du champ de la réalité, qui s’avère une source de littérarité brute, sans le besoin de retravailler le texte original afin de le convertir en matériau fictionnel. En tant que modalité d’intrusion immédiate du réel dans le texte, le recyclage représente une étape significative de l’interaction de la fiction avec la réalité contemporaine, préparant le terrain pour l’intégration des outils technologiques dans le processus de création – comme il sera indiqué dans la troisième partie de la présente étude.

Empruntée à l’art conceptuel¹⁵, la technique de l’appropriation est un procédé essentiel du processus de création postpoétique, étant directement liée aussi bien au travail de recyclage qu’au rapport de la postpoésie à la tradition littéraire. Pour l’auteur du projet *Nocilla*, l’emploi de l’appropriation relève principalement d’une mutation dans la conception de la dimension temporelle, à travers le passage de la vision linéaire, évolutive, à une perspective relative. Afin de mieux saisir cette transformation,

¹⁴ Ainsi qu’il a été évoqué précédemment, Christine Henseler (2011a) parle d’une « poétique du spam » chez Fernández Mallo, qui se manifeste précisément par l’adoption d’une position à la périphérie, en tant qu’espace écarté, zone du jetable et des ordures (Henseler, 2011a : 90).

¹⁵ La naissance de l’art conceptuel, dans les années 1960 aux États-Unis, marque le passage d’une réception perceptuelle de l’œuvre d’art à la réception conceptuelle, puisqu’il emploie l’objet comme véhicule pour une idée. Est considérée comme œuvre emblématique de l’art conceptuel l’installation *One and Three Chairs* (1965) de Joseph Kosuth, constituée d’un objet (une chaise), une image (une photo de la chaise) et un mot (la définition de « chaise », telle qu’elle figure dans le dictionnaire). Pour plus de détails, voir par exemple Michel Gauthier (2013).

Fernández Mallo fait appel à la physique : si l'on souhaite observer le choc entre deux particules, en tant qu'observateur externe, ce qu'on note c'est une particule en mouvement se dirigeant à toute vitesse vers une particule en repos. En revanche, si l'on abandonne cette position extérieure et l'on s'installe au centre de masse des deux particules, c'est-à-dire à une distance égale des deux particules – distance qui change forcément à chaque instant avec le déplacement de la particule en mouvement –, alors ce nouveau point de vue donne l'impression que les deux particules se déplacent en direction de l'observateur. Ainsi, on est passé de la perspective classique de la particule en mouvement qui s'avance vers la particule immobile à la perspective selon laquelle les deux particules se précipitent l'une vers l'autre. Autrement dit, on adopte un nouveau système de référence, celui du centre de masse, qui est un système relatif, puisqu'il suppose le changement constant de position par rapport aux objets observés (Fernández Mallo, 2009b : 89-90).

Dans la postpoétique, l'appropriation implique une telle modification du système de référence, appliquée cette fois à la dimension temporelle au lieu de la position dans l'espace, comme c'était le cas dans l'exemple scientifique (on défend désormais l'existence d'un centre de temps, qui remplace le centre de masse). L'artiste appropriationniste adopte une vision temporelle relative, qui consiste à voir deux œuvres d'art non pas comme successives ou diachroniques, mais comme se déplaçant l'une vers l'autre dans une perspective synchronique, qui est celle du centre de temps :

En ese Centro de Tiempos, ya no hay una dirección temporal privilegiada, no hay delante ni atrás, ni anterior ni posterior, sino un sistema de dos o más obras poéticas que intercambian flujos literarios mientras giran las unas en torno a las otras. Por definición, ese Centro de Tiempos es relativo ya que carece de movimiento absoluto, y es el que me parece adecuado para describir la literatura del apropiacionismo desde Homero a Internet (Fernández Mallo, 2009b: 90-91).

Il ne s'agit pas ici d'une négation de toute histoire ou hiérarchie littéraire, mais tout simplement d'un changement de point de vue, ou de système de référence. Il est désormais possible, avec les mutations dans les sociétés occidentales, d'abandonner la perspective d'un temps linéaire et de favoriser une vision temporelle relative. Ces transformations se manifestent à partir de l'époque postmoderne, la première période culturelle qu'on ne doit plus considérer comme étape historique, comme l'était, par

exemple la modernité, mais comme « otra manera de mirar, en la que la flecha del tiempo existe pero se curva sobre sí misma y es compleja » (Fernández Mallo, 2009b : 92). La postpoésie adopte cette nouvelle façon de regarder le temps et essaie de superposer le présent – toujours important, pour ne pas perdre l’ancrage dans l’actualité –, le passé et le futur¹⁶.

Sans insister davantage sur ce point, il convient peut-être de fournir l’exemple du traitement de la dimension temporelle dans le récit « El simulacro » (Fernández Mallo, 2011a : 35-36) du *Remake* où l’auteur s’approprie l’ouvrage de Jorge Luis Borges, *El hacedor* (1987 [1960]). À partir du texte borgésien, focalisé sur le contexte historique de l’Argentine des années 1950, Fernández Mallo opère une première mutation dans le processus d’appropriation, optant pour un récit situé temporellement dans le monde artistique du début du XX^e siècle. Si le simulacre borgésien visait les funérailles d’Eva Perón, chez l’écrivain espagnol l’on assiste à l’enterrement de la peinture dite « classique », après l’exposition du tableau *Carré noir* par Kasimir Malevitch¹⁷.

Pour Agustín Fernández Mallo, le récit borgésien sur le simulacre s’inscrit dans une histoire plus large, constituée tant de ce qui précède l’essor de ce concept, que de ce qui suit, et l’auteur souhaite intégrer le texte – celui de Borges, mais aussi le sien – dans cette dynamique fondée sur le changement du système de référence temporelle. Pour cela, il fait également intervenir un élément extratextuel – une vidéo créée par l’auteur et disponible en ligne –, qui ajoute la théorisation *a posteriori* menée par Baudrillard (1981) à la notion de simulacre. Fernández Mallo récrit, ainsi, le récit borgésien en actualisant le concept même. Le simulacre de Malevitch, réécriture textuelle du « spectacle » des funérailles d’Eva Perón décrit par Borges, et le simulacre de

¹⁶ À cet égard, la vision que propose Fernández Mallo sur le temps correspond à celle de la mosaïque, qui décrit une nouvelle conception du temps, que Lucien Dällenbach appelle *le temps moderne* : « un régime temporel affinitairement lié au présent, à la contemporanéité des souvenirs qui se bousculent dans une mémoire, à la coexistence des événements et des phases d’une vie, à la prise en compte instantanée de la planète, à l’immédiateté de l’image et [...] à la temporalité spatialisée qui, par définition, est celle de la mosaïque » (Dällenbach, 2001 : 133).

¹⁷ Fernández Mallo fait appel au même tableau, dans son travail théorique sur la postpoésie, afin d’illustrer la relation entre littérature et arts plastiques. Ainsi, il associe l’œuvre de Malevitch à une image que l’auteur lui-même réalise de son propre écran d’ordinateur et qu’il intitule « Cursor blanco sobre fondo negro » (Fernández Mallo, 2009b : 27-28).

Baudrillard, réécriture médiatique à travers la vidéo référentielle, invitent à reconsidérer le terme dans une perspective temporelle. Fernández Mallo s'efforce de rendre ce nouveau système de référence le plus évident possible, lorsqu'il décrit l'artiste Malevitch vêtu d'un tee-shirt sur lequel est imprimée une image du film de David Lynch, *Eraserhead* (1977).

La suspension du temps chronologique se fait écho de la vision de l'auteur lui-même sur ce qu'il désigne, dans un autre texte théorique, comme « temps topologique » : l'association entre objets, idées et entités qui ont une existence simultanée dans le temps présent, indépendamment du moment de leur origine dans l'Histoire (Fernández Mallo, 2012c : 167). Fernández Mallo intègre le simulacre bourgeois dans une histoire plus large, qui se déploie, devant le narrateur occupant sa place dans la contemporanéité, dans le temps présent, d'une façon synchronique et non pas diachronique. Il fait une lecture « topologique » de l'Histoire, qui lui permet de passer d'un événement à l'autre sans se soucier de leur succession strictement chronologique, mais en cherchant, en échange, leur continuité ou complémentarité et ainsi en dégager un sens nouveau.

Cette reconfiguration de la vision linéaire sur l'histoire de la littérature peut être mise en relation avec deux concepts analysés par Eloy Fernández Porta (2008), l'échantillonnage¹⁸ (*sampling*) et la boucle (*loop*), qui seront expliqués dans la deuxième section de ce chapitre¹⁹.

¹⁸ Fernández Mallo lui-même compare l'appropriation à la technique musicale du *sampling* dans *Postpoesía* (2009b : 88).

¹⁹ Bien que la coordonnée temporelle ne fasse pas l'objet de cette étude, il convient de constater, au tournant du siècle, une revalorisation de cette dimension qui avait été négligée dans l'écriture postmoderne, en faveur de la coordonnée spatiale – encore une mutation, donc, par rapport au paradigme qui a dominé la seconde moitié du siècle passé. Dès lors, il est possible d'observer l'intérêt accru des écrivains mutants pour le roman d'anticipation, voire de science-fiction – technologie-fiction est la désignation privilégiée par Jorge Carrión (Entretien Canal-L, disponible à <https://www.youtube.com/watch?v=z9L4ix8eIZI>, consulté le 30 juillet 2016). L'auteur de *Alba Cromm* explore aussi bien les limites de la forme (puisque'il s'agit d'une revue publiée sous forme de livre) que la possibilité d'imaginer un monde du futur proche qui présente certains traits dystopiques. Aussi bien *Los muertos* que *Los huérfanos* de Jorge Carrión narrent des événements qui se déroulent dans un univers apocalyptique, qu'il s'agisse d'un univers explicitement fictionnel, tel que celui des séries télévisées, dans le premier volet, ou d'un monde d'après la guerre ultime, comme dans le deuxième roman.

Le processus d'appropriation peut se manifester par un travail de *remake*, mais aussi par la décontextualisation de l'objet artistique, ainsi qu'expliqué au chapitre précédent, par rapport à l'effacement des frontières entre les niveaux culturels. Il s'agit en effet d'un travail artistique fondamental dans la postpoétique, qui est « una teoría de “formas que están continuamente buscando su morfología” » (Fernández Mallo, 2009b : 117-118). Pour l'auteur du projet *Nocilla*, l'objet poétique, qu'il soit physique ou conceptuel, n'est jamais figé, il mute, il cherche constamment une forme. Autrement dit, aujourd'hui l'écriture doit trouver sa forme, voire son format ou son support. De ce point de vue, ajoute l'auteur, l'objet postpoétique se déplace sans cesse et est transformé en fonction de la position qu'il occupe dans le nouveau contexte où il se trouve à un moment donné. Ce contexte serait le territoire indéterminé de la périphérie, que l'auteur appelle, comme il a déjà été mentionné, la « zone mutante » : là où a lieu la « collision » entre la littérature et les autres disciplines (Fernández Mallo, 2009b : 119). La mutation, telle que l'entend l'auteur du projet *Nocilla*, se produit par le biais de l'emprunt de matériaux génétiques, ou, dans ce cas, poétiques, à tous les domaines qui constituent le quotidien.

3.1.2. Le réseau postpoétique : du rhizome au radicaire

Le modèle selon lequel l'œuvre postpoétique, située à la périphérie de la littérature, établit le lien avec le monde qui l'entoure est, toujours d'après Fernández Mallo (2009b : 141 sqq.), le réseau. Définie en tant que système constitué de nœuds qui échangent information, énergie et matière à travers des liens, la structure télématique est à la base de nos sociétés : les relations personnelles, les flux biologiques, les technologies et même le langage sont tous des exemples de réseaux superposés – plus ou moins interconnectés – de notre monde. Ainsi, l'auteur met en exergue deux types d'organisation des réseaux, l'un complètement fermé ou isolé, l'autre ouvert. À la différence du réseau isolé, qui cherche à arriver à un équilibre interne, afin de fermer l'accès à des facteurs perturbateurs externes, la postpoésie s'organise en tant que réseau ouvert, éloigné de tout équilibre, soumis aux bouleversements, ainsi qu'aux stimuli externes, ce qui lui permet de croître et se maintenir dans une dynamique d'organisme vivant :

[La poesía postpoética] es *un sistema alejado continuamente del equilibrio*; está vivo: desde todos los ámbitos conocidos toda información puede ir y venir; se absorbe de las artes y las ciencias, del cosmos televisivo y del internauta, y éstas posteriormente, retroalimentándose, absorben cuanto les interesa de la poesía postpoética (Fernández Mallo, 2009b: 150, c'est l'auteur qui souligne).

Un système ouvert ne cherche pas l'équilibre puisque sa priorité est plutôt d'interagir sans cesse avec divers domaines. Ces interactions l'entraînent dans une dynamique vivante, en expansion. Plus encore, le fait que la création postpoétique établit des connexions avec les autres disciplines lui permet de manifester, à son tour, sa présence dans le système dont elle fait partie et d'avoir même une certaine influence sur celui-ci.

Si l'esthétique postpoétique, organisée comme un système ouvert, s'inspire du modèle du réseau²⁰, on peut identifier ses signes précurseurs, à l'époque du plein essor de la postmodernité, dans le paradigme du rhizome proposé par Gilles Deleuze et Félix Guattari (1980). À l'instar de la structure de type plateaux, la postpoésie laisse l'information, transformée en matériau poétique, circuler, dans les deux sens, depuis et envers des disciplines dissemblables. Cette dynamique contribue à dessiner une nouvelle carte, qui adopte la forme, voire la topologie²¹ du rhizome, structure qui s'étend sans cesse – en tant que système ouvert – et qui met en relation tous les fragments constitutifs. Vu par l'auteur de *Nocilla Dream* comme un nouveau paradigme, le rhizome, sans racines ni tronc commun, s'oppose à la structure de type arbre qui domine la pensée occidentale, puisqu'il rejette les hiérarchies, les généalogies et les organisations développées à partir d'un noyau :

²⁰ Il faut préciser que le point de départ pour les observations que l'auteur fait sur la question du réseau est toujours d'ordre scientifique : il s'agit de la théorie des réseaux, développée à la fin des années 1990 par le physicien Steven Strogatz et par le mathématicien Duncan Watts. Lorsque Fernández Mallo commence à écrire *Nocilla Dream*, en 2004, sa conception d'une structure télématique se fonde sur cette théorie scientifique, plutôt que sur le modèle du réseau Internet, bien qu'il admette que les deux phénomènes ne sont pas nécessairement totalement indépendants l'un de l'autre, puisque l'architecture réticulaire d'Internet commence déjà à avoir une incidence sur la pensée occidentale au début du nouveau siècle (Humanes Bespín, 2008).

²¹ L'auteur définit la topologie comme l'ensemble des lois qui déterminent la forme d'un réseau, son argument étant qu'on ne peut pas ignorer la relation entre la structure et la fonction d'un système (Fernández Mallo, 2009b : 153-154).

El rizoma, por el contrario, carente de raíces, flota en el espacio, es un mapa abierto sin principio ni fin, en el que las jerarquías no existen porque todas las partes, por alejadas que estén, se hallan inmediatamente conectadas, facilitando así la múltiple significación de las partes en juego... (Fernández Mallo, 2009b: 174).

Grâce à la structure de type rhizome, aucun élément constitutif d'un système donné ne reste isolé, même s'il occupe une place périphérique, puisqu'il établit toujours des connexions le reliant à l'ensemble en tant qu'organisme vivant et complexe. Plus encore, il ne faut pas ignorer que cette connectivité a un effet multiplicateur sur la signification de chacun des plans ou « plateaux », pour employer la terminologie de Deleuze et Guattari, puisque le plateau peut être considéré dans une perspective nouvelle en fonction de l'élément avec lequel il est mis en relation.

En guise d'exemple, il suffit d'évoquer la représentation cartographique à la fin de *Nocilla Dream*, qui suggère, en plus de la connectivité inhérente au livre, dictée par la succession des séquences, la possibilité de reconfigurer l'organisation du cosmos *Nocilla*, selon une structure plus complexe, déterminée par la disposition des idées sur une carte, et non pas par l'enchaînement des pages dans l'objet-livre. Conformément à ce nouveau modèle, le livre même est dépourvu d'un début et d'une fin, voire d'un dénouement, et les microchapitres qui le constituent renouvellent leur signification en fonction de ces alternatives relationnelles.

Pourtant, ce modèle postmoderne du rhizome est soumis à plusieurs mutations à l'époque actuelle. Agustín Fernández Mallo actualise le concept philosophique de Deleuze et Guattari par le biais de la notion de « radicañt » proposée par l'historien de l'art Nicolas Bourriaud²². Si le rhizome se définit principalement par le manque de racine, la plante radicante, telle que le lierre, s'adapte aux terrains où elle pousse tout en créant de nouvelles racines et en renonçant aux anciennes (Fernández

²² L'auteur cite l'œuvre de Nicolas Bourriaud, *Radicañt : pour une esthétique de la globalisation*, publiée en 2009. Cette métaphore de la plante radicante est, selon Bourriaud, représentative de ce qu'il qualifie d'altermodernité, comme il préfère désigner l'époque actuelle de la mondialisation. À la différence de la postmodernité flottante, l'altermodernité développe à nouveau des racines, cette fois plurielles. Il ne convient pas d'entrer ici dans les détails de ses propos, étant donné que c'est la vision de l'écrivain mutant espagnol qui intéresse. Il faut cependant l'évoquer pour le rapprochement que Fernández Mallo lui-même fait entre l'altermodernité de Bourriaud et ce qu'il considère comme un changement de paradigme produit par le 11 septembre 2001.

Mallo, 2009b : 191). L'intérêt du concept de radicaire réside en son caractère nomade, ce qui permet de désigner la postpoésie en tant que forme de nomadisme esthétique (Fernández Mallo, 2009b : 189).

Les œuvres mutantes migrent constamment, elles voyagent entre les disciplines, les genres, les supports. Elles s'enracinent dans un territoire donné, afin d'élaborer une création littéraire et, une fois que celle-ci est achevée, les œuvres postpoétiques abandonnent ces racines et en font pousser d'autres sur un terrain différent pour donner naissance à des textes nouveaux. Témoignent de la mise en place de ce processus les ouvrages des trois auteurs qui font l'objet de la présente étude, qui peuvent être analysés qu'en tant que structures d'ensemble. En effet, comme déjà mentionné, il s'agit de projets assez complexes : la trilogie *Nocilla* de Fernández Mallo, le *Circular* de Mora, ainsi que le binôme *Alba Cromm – Quimera 322*, ou la tétralogie *Las huellas* de Carrión, mais aussi ses récits de voyage, commençant par *La brújula* et se terminant par *Crónica de viaje*. Bien que ces ouvrages soient uniquement énumérés ici à titre d'exemple, il semble néanmoins important de souligner la grande variété des projets littéraires et les migrations, voire les mutations incessantes auxquelles sont soumises les poétiques de ces auteurs.

À partir de ces observations au sujet de la théorie de la postpoésie d'Agustín Fernández Mallo, que l'auteur propose comme poétique personnelle, il est possible de constater que deux axes disciplinaires constituent le fondement de son raisonnement : d'une part, les sciences, de l'autre, les arts. L'œuvre *Postpoesía* est parsemée de parallélismes entre les principes postpoétiques et différentes théories ou concepts scientifiques, ainsi que divers courants artistiques, évoqués très succinctement dans cette section. Il convient donc peut-être de conclure qu'il n'y a pas que l'œuvre littéraire postpoétique qui est perméable aux influences externes ; en effet, la théorie même se base sur le principe d'une interaction avec des disciplines variées qui ont marqué la pensée culturelle à l'aube du nouveau siècle.

3.2. Préfixe *after-* : Eloy Fernández Porta et l'afterpop

Publié en 2007, *Afterpop* est l'un des essais incontournables postulant la fin de la postmodernité. Prenant pour point de départ de son analyse le genre du récit nord-américain, l'écrivain et critique culturel Eloy Fernández Porta distingue les différents moments qui marquent l'évolution de l'écriture narrative récente et suggère que le concept d'afterpop serait le plus approprié pour décrire la situation présente. L'étude qu'il développe balaie plusieurs domaines – la musique, les arts visuels, le cinéma, la littérature, la publicité, la bande dessinée, etc. –, en s'appuyant sur des exemples tirés de la culture aussi bien états-unienne qu'hispanique²³.

L'auteur distingue trois périodes qui précèdent l'afterpop : la postmodernité dite classique, qui se manifeste aux États-Unis dès les années 1960 et dont le représentant le plus important est John Barth, suivie du cyberpunk des années 1980, illustré par la littérature de William Gibson, et de l'avant-pop des années 1990, auquel on associe les noms des Espagnols Enrique Vila-Matas ou Ray Loriga. Avec l'afterpop, qui surgit à la fin du XX^e siècle, l'auteur note un changement de paradigme qui marque un écart par rapport au début de la postmodernité, mais qui est déjà annoncé par l'avant-pop.

Afin de mieux justifier sa périodisation, Fernández Porta propose une série d'éléments pouvant être analysés, dans leur évolution, dans chacune des trois étapes énumérées. Il faut retenir l'intérêt pour les divers médias et l'exploration des technologies caractéristiques de chaque époque : la vidéocassette, la télévision, ou le cinéma, dans la postmodernité classique, la machine pour le cyberpunk et l'ordinateur et les métamédias²⁴ à partir de l'avant-pop. Ce que toutes ces périodes ont en commun, c'est l'emploi subversif de ces instruments technologiques, ainsi que la position critique

²³ « *Afterpop* es un texto que está basado en una tesis, aunque no es la versión publicable. El tema de la tesis es el cuento posmoderno. Es una tipología en la que se diferencia el modelo posmoderno del moderno. De hecho, la mayor parte de los casos de estudio de *Afterpop* son cuentos y no novelas, lo que es inhabitual en libros sobre teoría posmoderna. *Afterpop* está concebido como un libro de literatura comparada, tiene un aspecto más académico y también un poco más formalista » (Entretien avec l'auteur, le 14 juin 2014. Voir Annexes).

²⁴ Pour Fernández Porta, la notion de métamédia « define los medios digitales de internet 2.0 [...] que se presentan como medios fluidos, flexibles, que contienen, filtran y reordenan el ámbito mediático, en el sentido que le daba Marshall McLuhan, reordenando ese archivo y creando nuevas disposiciones de los datos » (Entretien avec l'auteur, le 14 juin 2014. Voir Annexes).

sur leur utilité dans la société de consommation. Il s'agit d'éléments que la littérature ne peut pas ignorer, étant donné la place significative qu'ils occupent à l'époque contemporaine.

Bien qu'Eloy Fernández Porta décide d'ouvrir son étude par l'analyse de l'étape la plus récente, en se penchant d'abord sur le concept d'afterpop et ensuite sur les différentes phases de la postmodernité, il convient de conserver ici une perspective chronologique, qu'adoptera également Vicente Luis Mora dans son travail. D'ailleurs, Fernández Porta lui-même explique que la définition d'une nouvelle époque culturelle est aussi importante que la récapitulation de la tradition qui a une incidence sur elle (Fernández Porta, 2010a [2007] : 49). Il faudra commencer donc par le passage en revue des périodes culturelles antérieures, en mettant l'accent sur l'avant-pop, puisque c'est en rapport avec cette phase que le critique crée la notion d'afterpop.

Malgré le fait que le regard que porte Fernández Porta sur ces trois étapes passe par le filtre de la production littéraire états-unienne, son analyse n'est pas dénuée d'intérêt pour ce travail de recherche. D'une part, elle établit une relation entre les modifications d'ordre esthétique qui se traduisent en cette périodisation et le développement technologique durant la seconde moitié du XX^e siècle. D'autre part, elle invite, comme le fait remarquer Juan Francisco Ferré, à effectuer une transposition de ces phénomènes culturels, notamment l'avant-pop, au contexte espagnol, en vue de l'émergence de ce que Fernández Porta qualifiera d'époque afterpop²⁵.

3.2.1. Postmodernité et cyberpunk : le surgissement de la culture pop

La première étape que le critique identifie, celle de la postmodernité, est présentée du point de vue de l'évolution de la forme littéraire brève aux États-Unis, à partir des années 1960. Dans ce contexte, Eloy Fernández Porta (2010a [2007] : 126 sqq.) note une forte relation entre le renouvellement esthétique du récit et l'innovation technologique et médiatique. L'apparition de la bande du magnétophone et l'expansion de la radio se traduisent, dans le récit américain, en une

²⁵ Commentaire de Juan Francisco Ferré au billet « ¿Generación? ¿Nocilla? », publié le 19 juillet 2007 sur le blog de Vicente Luis Mora, *Diario de lecturas*, disponible à <http://vicenteluis Mora.blogspot.com.es/2007/07/generacin-nocilla.html#links>, consulté le 27 juillet 2016.

revalorisation de l'oralité, comme le montrent les textes de John Barth. Quelques années plus tard, la télévision pousse les écrivains à intégrer le zapping ou la sérialité parmi les techniques narratives de la création littéraire.

Le cinéma est considéré, à son tour, comme un mécanisme de fabrication et d'industrialisation de la culture populaire, annonçant « *el paso desde una cultura popular de raíz oral –y, por así decir, artesanal– a una cultura pop como sistema industrialmente producido* » (Fernández Porta, 2010a [2007] : 146, c'est l'auteur qui souligne). L'industrie cinématographique, comme source de production de la culture populaire, assume donc un rôle essentiel dans le passage du populaire au pop. Afin de rendre compte de ce phénomène, le récit emprunte au cinéma plusieurs techniques narratives telles que le point de vue de la caméra ou encore le format du scénario, dans le but de critiquer une certaine prétention d'objectivité du genre et de dénoncer l'impossibilité de la communication au XX^e siècle.

Un dernier élément technique qui laisse son empreinte sur le texte narratif bref du postmodernisme américain est la vidéo, au sens large, comme support et comme forme artistique (l'art vidéo). L'accessibilité de cet instrument *low tech* fait qu'il se transforme en outil aussi bien de médiation des relations familiales, que d'archivage et de construction de la mémoire. Ainsi, la vidéo ne fait qu'annoncer la libéralisation du dispositif technologique qu'apportera le support numérique.

La deuxième étape culturelle dans la chronologie de Fernández Porta est le cyberpunk, un phénomène littéraire qui établit une relation entre la postmodernité et les avant-gardes historiques (notamment le mouvement futuriste). L'une des préoccupations principales du cyberpunk est la cybernétique, qui se consacre à étudier l'interaction de l'homme avec la machine. Par rapport à cette thématique, l'auteur cyberpunk peut adopter soit une vision optimiste, allant de l'enthousiasme absolu à l'appréciation modérée des bénéfices de la cybernétique, soit une vision critique, selon laquelle la machine devient un objet de destruction. En littérature, l'écrivain américain William Gibson, figure représentative du mouvement cyberpunk, analyse les effets nocifs de l'espace médiatique sur l'être humain. Pourtant, son optique n'est pas totalement critique, puisqu'il considère que c'est toujours à travers la technologie que peut arriver la solution (Fernández Porta, 2010a [2007] : 161 sqq.).

À cet égard, l'analyse, dans le chapitre neuf, de *Los difuntos* (Carrión, 2015c) révélera l'importance qu'acquiert la machine dans ce récit qualifié de *steam punk*. Si,

dans un premier temps, l'homme est écrasé par l'automate, ou encore il est exploité comme esclave pour assurer le fonctionnement des machines, dans un second temps, la machine sert à reconstruire la mémoire de l'individu désormais affranchi.

3.2.2. Avant-Pop : l'héritage du pop

Le mouvement avant-pop présente un intérêt majeur pour Eloy Fernández Porta, puisqu'il annonce un changement dans le rapport de la création artistique et littéraire à la culture pop. Proposée par le critique américain Larry McCaffery²⁶, la notion d'avant-pop désigne une nouvelle génération d'écrivains, qui connaît un essor aux États-Unis à partir des années 1980 et qui, bien qu'influencée par la postmodernité, ne peut plus être lue selon le même paradigme (Fernández Porta, 2010a [2007] : 210). Les principales transformations évoquées par McCaffery, cité par Fernández Porta, sont liées, d'une part, à la conception du réel, qui requiert une redéfinition en fonction des nouvelles conditions du capitalisme et du phénomène de la mondialisation à la fin du XX^e siècle et, d'autre part, à la possibilité d'investir le discours sur le capitalisme d'un contenu subversif.

Dans son étude sur la littérature espagnole contemporaine, Christine Henseler (2011b : 69) précise, à son tour, que le terme avant-pop, tel qu'il est employé par McCaffery, décrit la tension entre, d'un côté, l'intérêt que le Pop Art manifeste pour les objets de consommation et pour les médias et, de l'autre, l'esprit subversif des avant-gardes, ainsi que leur pratique d'un renouvellement formel radical. À l'instar du Pop Art, ajoute Henseler, le mouvement avant-pop se concentre sur la culture populaire et sur les médias technologiques comme source d'inspiration artistique, remplaçant les références traditionnelles – empruntées à la littérature, à la peinture, ou à la musique classique – par des matériaux provenant de la publicité, de la télévision, du cinéma et des autres médias. Néanmoins, contrairement au Pop Art, le but de l'avant-pop est de créer des représentations multimédias qui dénoncent le potentiel manipulateur des

²⁶ McCaffery emprunte, à son tour, le mot à l'album de jazz « Avant-Pop: Brass Fantasy » (1986) de Lester Bowie, qui, au lieu d'interpréter la musique de fanfare traditionnelle, adapte et interprète la musique d'artistes pop comme Michael Jackson ou Madonna.

moyens de communication et la capacité des technologies à changer la relation entre l'art et les moyens de production.

Parmi les traits majeurs de l'avant-pop, Eloy Fernández Porta (2010a [2007] : 203 sqq.) relève le recours à la technique de l'énumération de noms propres (*name-dropping*)²⁷, ou l'adoption d'une voix narrative empruntée à des représentants de la subculture ou culture underground. Est aussi particulièrement représentative de ce mouvement la transition entre genres et styles narratifs dissemblables – ce que Christine Henseler (2011b : 70) appelle la structure digressive du texte –, allant de l'essai théorique aux genres paralittéraires. L'avant-pop interroge également les hiérarchies, notamment celles imposées par la tradition culturelle, par le biais des références pop, souvent très locales. Cela conduit à une reconfiguration²⁸ des relations entre la culture d'élite et la culture populaire, soulignant la présence des discours élitistes dans le cadre des productions de masse. Enfin, le modèle littéraire de l'avant-pop est l'hyperfiction, un texte construit par l'assemblage de différentes sources, formes et registres, grâce à la technique de l'échantillonnage (*sampling*).

3.2.3. Afterpop ou au-delà du pop

À partir de ces observations, Eloy Fernández Porta propose la notion d'afterpop, qu'il qualifie de nouveau paradigme esthétique au XXI^e siècle, né de la nécessité de réagir aux conditions socioculturelles créées par ce qu'il appelle l'excès symbolique des médias. Si l'avant-pop avait déjà essayé de dénoncer l'influence accrue des divers moyens de communication à la fin du siècle passé, elle n'a pourtant pas échappé à ses

²⁷ Par ailleurs, Fernández Porta montre, dans son étude, que le reproche que l'on fait généralement au *name-dropping* comme étant trop figé dans le temps – datant le texte exclusivement par rapport à une époque donnée – est en fait un faux problème, car tout texte est, d'une certaine manière, ancré dans son propre temps (Fernández Porta, 2010a [2007] : 75-76).

²⁸ Cette reconfiguration pourrait être associée à ce que Lucien Dällenbach appelle la mosaïque moderne, qui élimine les hiérarchies par le fait qu'elle ne comporte pas de pièce(s) capitale(s) ou centrale(s) dans sa structure, car elle abolit « tout privilège entre les tesselles » (Dällenbach, 2001 : 127).

effets, précisément à cause de l'élément pop, dont la présence s'est généralisée dans les sociétés occidentales en raison du développement technologique récent²⁹.

Vu qu'aussi bien l'avant-pop que l'afterpop sont des mouvements littéraires qui se définissent par rapport au phénomène pop, l'auteur ouvre son étude sur l'afterpop par une question : qu'est-ce qui fait qu'un objet artistique soit considéré pop, ou, pour reformuler, qu'est-ce que la culture pop ? Afin de fournir une réponse, il faut bien évidemment commencer par la distinction entre la culture dite élitiste et la culture de masse, traditionnellement opérée en fonction de trois critères : référentiel, thématique et linguistique (Fernández Porta, 2010a [2007] : 10 sqq.).

Du point de vue de ce qu'Eloy Fernández Porta appelle les références nominales, traditionnellement on considère que le nom d'un écrivain dans un texte littéraire est signe d'une culture élitaire, tandis que celui d'un groupe de musique rock est associé au pop. Malgré cela, cette interprétation peut varier ou être inversée en fonction du contexte dans lequel figurent les référents : si le nom d'un écrivain apparaît dans les paroles d'une chanson, il n'est plus considéré comme un signe de culture d'élite. L'auteur de *Afterpop* dégage de cette observation un premier critère : le contexte de référence établit si certains noms peuvent acquérir un sens dénotatif (parce qu'ils sont soumis à un traitement artistique ou culturel perçu comme élitaire), ou un sens expressif (leur évocation est purement une question de sonorité, de résonance, un signe de présomption). En conclusion de ce premier point, l'auteur déduit que la culture pop devient signe d'élitisme lorsqu'on décide qu'elle est dénotative et non pas simplement expressive. En d'autres termes, le pop est un concept défini socialement, en fonction du contexte, et non pas selon des critères esthétiques ou littéraires. Cela fait que cette méthode de distinction entre les deux types culturels est insuffisante, puisqu'elle est variable.

La deuxième approximation possible, celle d'ordre thématique, est à son tour invalidée par Fernández Porta. Si un texte parle de meurtres, fantômes ou occultisme, cela ne signifie pas nécessairement que ces aspects ne puissent pas être actualisés au nom d'une question qui n'ait rien d'anodin. En revanche, il n'y a pas non plus de raison

²⁹ Il faut mentionner au passage la déclaration de David Foster Wallace (2014 [1997]), figure représentative de l'avant-pop américain, où il admet qu'il fait partie d'une génération qui ne peut plus concevoir la culture sans l'élément pop. La question sera également évoquée dans la troisième section de ce chapitre lors de la présentation de la vision de Mora sur la postmodernité, dans laquelle lui aussi intègre le phénomène avant-pop.

pour considérer qu'un thème « noble », tel que la relation du poète avec la métropole, soit forcément l'expression d'une haute valeur littéraire.

Le troisième critère peut être, à son tour, facilement contesté : un texte peut avoir recours au langage vulgaire ou familier sans que sa perception en tant que culture d'élite soit pour autant amoindrie. En même temps, ce qu'on appelle communément le « langage d'autorité » n'est plus d'actualité. L'emploi du mot « rafraîchissement » au lieu du nom de la marque d'une boisson familière telle que le pepsi semble complètement inapproprié, voire absolument inauthentique à l'époque actuelle, où la tendance est de nommer la marque de la boisson qu'on consomme plutôt que d'utiliser ce que l'auteur appelle « le jargon de l'authenticité romanesque », qui semble une réécriture, une version corrigée du texte.

Une fois passés en revue ces trois critères, Eloy Fernández Porta propose un quatrième principe, qui met l'accent non pas sur le texte, mais sur le lecteur ou sur le récepteur. Si l'évaluation des références dépend d'un sujet qui doit distinguer l'élitiste du pop, ce sujet n'est finalement que le public lui-même, un public bien sûr constitué de masses, mais que le texte pop présente comme sagace, intelligent, capable d'accéder à la culture élitiste.

L'insuffisance de ce dernier critère devient toutefois patente lors de la confrontation du lecteur avec l'œuvre afterpop. En effet, cette méthode s'avère inadaptée au texte afterpop, qui refuse de guider le lecteur pour qu'il sache quelle attitude adopter par rapport à l'amalgame de références élitistes et populaires. Il ne s'agit pas d'un changement subi par le public même ; c'est plutôt le rapport en général à la culture pop qui a été soumis à certaines mutations. Il a déjà été mis en exergue qu'à partir de l'étape avant-pop, le phénomène pop s'est généralisé. L'attitude afterpop consiste donc à regagner cette position qui permet de regarder la culture pop depuis l'extérieur. L'afterpop est à même de rendre compte de la brèche qui s'installe entre les écrivains héritiers directs d'une culture élitaire et ceux qui appartiennent à l'ère qui suit le pop et qui créent leur propre culture dans une veine élitiste, à partir du langage et des moyens médiatiques que le pop a mis à leur disposition. L'écrivain afterpop se saisit des éléments pop sans se déclarer héritier direct de cette culture – comme c'était le cas des auteurs avant-pop –, puisqu'il crée depuis une position qui est postérieure à ce qu'il appelle la fin historique du pop.

Dans l'introduction à son étude théorique, Eloy Fernández Porta (2010a [2007] : 33) se penche sur le genre *pop* en musique³⁰. Pour l'auteur, le déclin de la *pop* comme phénomène musical commence au moment où surgit la création instrumentale électronique, c'est-à-dire lorsque la technologie bouleverse encore une fois, tout comme elle l'avait fait pour la postmodernité et pour le cyberpunk, le monde socioculturel contemporain. Le terme *afterpop* émerge dans ce nouveau contexte :

Lo que existe es un paradigma estético que responde a una condición social. Esta condición se ha llamado “implosión mediática”, en el sentido de “exceso simbólico creado por los medios”. El “afterpop” es la respuesta creativa a ese fenómeno. Este término designa un conjunto de fenómenos históricamente posteriores a la cultura pop, y también estéticamente superiores y estratégicamente oposicionales. El pop ha muerto: lo que queda ahora es una reconstrucción de la alta cultura realizada a costa de sus ruinas. Huelga decir que ese término no es nacional ni generacional.³¹

Dans ce contexte de la fin de la *pop*, le besoin de proposer un autre concept s'impose pour deux raisons : la terminologie reçue s'avère insuffisante pour exprimer la réalité du XXI^e siècle et, de surcroît, il y a indéniablement quelque chose de nouveau qu'il faut consigner, des changements importants qui se sont produits dans la société et culture actuelle :

¿Cómo modular el *antes* y el *después* en las artes? ¿Cómo justificar la proliferante producción de *afters* –a la que este libro se añade? Se me ocurren, al menos, dos razones: porque el vocabulario recibido resulta insuficiente y porque hay una novedad que consigner. Mi modesta proposición no es otra que una visión moderadamente optimista de los *post-its*, que, aunque no completan el significado de una obra, sí pueden orientar su comprensión (Fernández Porta, 2010a [2007]: 28, c'est l'auteur qui souligne).

³⁰ Dans *Nocilla Experience*, Fernández Mallo (2008b) cite, à plusieurs reprises, le livre de Pablo Gil, *El pop después del fin del pop* (Rockdelux, 2004).

³¹ Commentaire d'Eloy Fernández Porta au billet « ¿Generación? ¿Nocilla? », publié le 19 juillet 2007 sur le blog de Vicente Luis Mora, *Diario de lecturas*, disponible à <http://vicenteluis Mora.blogspot.com.es/2007/07/generacin-nocilla.html#links>, consulté le 27 juillet 2016.

À travers cette notion proposée afin de désigner les mutations dans la culture actuelle, Eloy Fernández Porta invite aussi à un changement de point de vue, à un changement de regard sur la production littéraire et artistique au XXI^e siècle. L'auteur se soucie d'ajouter que ce ne sont ni le concept ni la manière dont on décrit ce mouvement qui importent, mais les œuvres elles-mêmes et la possibilité de comprendre les propositions esthétiques des écrivains contemporains du point de vue d'une poétique afterpop (Fernández Porta, 2010a [2007] : 49), qui se veut un dépassement critique du phénomène pop.

Si la culture pop était la conséquence de la société de consommation, l'afterpop est représentatif de la mondialisation, voire de la glocalisation que connaissent nos sociétés actuellement. Les auteurs afterpop n'adhèrent pas à la culture pop, ils cherchent plutôt à la problématiser, à détourner ses propos. Dans ce sens, la position afterpop

se define por una ironía inestable y reconocida que se pone de manifiesto en una serie de continuos deslizamientos entre distintas maneras de abordar el permisivo caos de años de la cultura de consumo. En algunos casos se trata de una actitud *retro*, en la que se describe la cultura pop desde un supuesto futuro; en otros, encontramos un gesto *engagé* (Fernández Porta, 2010a [2007]: 58, c'est l'auteur qui souligne).

Décrite comme une période d'implosion médiatique, ainsi que le suggère également le sous-titre de l'étude de Fernández Porta, la littérature afterpop est une réponse créative à la situation présente, qui se caractérise par l'excès d'information produit par les médias³², l'implosion de signes que provoquent les moyens de communication, contribuant à une vision floue et trompeuse de la réalité. Cependant, si l'on veut rendre compte de cette réalité, il faut alors employer le même langage, en le détournant ou en lui attribuant une fonction subversive (Fernández Porta, 2010a [2007] : 60-61).

La notion d'afterpop renvoie donc au fait que l'actualité ne peut pas se définir sans faire référence au mouvement pop, une étape marquante dans notre culture. Les écrivains mutants, ayant pris conscience de cette réalité, créent des œuvres qui rendent compte de l'état de fait. À cet égard, Jorge Carrión fait remarquer que

³² Fernández Porta *in* Mora, « ¿Generación? ¿Nocilla? », *Diario de lecturas*, 19/07/2007.

[c]asi todos los autores [de la nueva narrativa] han incorporado lo pop a sus universos: el Coche Fantástico al lado de Borges (*Nocilla Dream*) [...], Proust en diálogo con Tarantino (*Proust fiction*), o Wim Wenders en nota a pie de página de *Relato Pop*, de Fernández Porta, donde Bill Cosby o Jim Carrey ocupan el cuerpo de la página. Lo pop, hoy, está en las revistas de tendencias y en los buscadores virtuales; pero también está en las tradiciones artísticas, con miles de años o con décadas a sus espaldas, con las que estos autores trabajan. En una relación irónica, *afterpop*, fecunda (Carrión, 2007b).

L'afterpop implique, donc, d'adopter une conscience critique ou, comme le fait remarquer l'auteur de *Los muertos*, d'établir une relation ironique avec la culture pop, à l'influence de laquelle aucun artiste ne peut échapper, car elle s'est infiltrée à tous les niveaux de la vie quotidienne, des magazines qu'on lit jusqu'aux moteurs de recherche que l'on emploie pour s'informer.

3.2.4. Homo Sampler : la temporalité afterpop

À travers sa deuxième étude théorique, *Homo Sampler* (2008)³³, Eloy Fernández Porta enchaîne les réflexions sur le mouvement analysé dans l'ouvrage précédent. Dans ce travail sur la dimension temporelle à l'époque actuelle, deux questions présentent un intérêt particulier pour cette recherche, puisqu'elles jettent une lumière nouvelle sur la notion d'afterpop dans une perspective temporelle. Il s'agit de l'échantillonnage (*sampling*), en tant que principale technique employée dans le cadre de l'esthétique afterpop, ainsi que de l'outil complémentaire de la boucle (*loop*).

L'implosion des nouveaux médias entraîne un changement de perception de la dimension temporelle au XXI^e siècle. Eloy Fernández Porta parle de « TempsRéel »

³³ « [E]l libro surgió de la idea de hacer un estudio sobre la Trilogía del Puente [de William Gibson], pero eso habría llevado muchísimo tiempo. Entonces, lo que hice fue que empecé a hacer una monografía, fui tomando notas y comentarios y los fui introduciendo como hilo conductor a lo largo del libro. De modo que queda una monografía desmantelada o desleída, que no trata propiamente de una obra, sino que se usan los elementos críticos que surgen de ella para iluminar otros aspectos. Este es un método de trabajo que he desarrollado varias veces y eso diferencia mi enfoque de otras modalidades de crítica cultural, más orientadas a la teoría pura » (Entretien avec l'auteur, le 14 juin 2016. Voir Annexes).

(*RealTime*)³⁴, qu'il oppose au « TempsTM » (*TiempoTM*), créé par les médias et défini par une série d'événements qui cadencent le rythme de la vie, tels que les olympiades ou les championnats mondiaux³⁵. Contrairement à celui-ci, le TempsRéel que théorise l'auteur consiste en un ensemble de stratégies développées par l'art contemporain ou encore par la littérature, afin de construire un discours créatif critique sur ces productions temporelles médiatiques. Le résultat serait une attitude anhistorique envers le pop : « Actuar en RealTime es abordar un pop sin cronología, despojado del tiempo que le es propio » (Fernández Porta, 2008 : 18). Faire sortir le pop de son contexte temporel est une technique de détournement qui permet d'arracher l'objet pop à sa contingence et de l'élever au statut d'objet d'art, ou, dans les termes d'Arthur Danto (1989 [1981]), de le soumettre à un processus créatif de transfiguration³⁶.

Cette reconfiguration temporelle, manifeste également dans la postpoétique d'Agustín Fernández Mallo à travers sa vision non linéaire de l'histoire de la culture³⁷, est mise en relation par Eloy Fernández Porta avec deux concepts : l'échantillonnage et la boucle. Les deux techniques sont, comme il a déjà été mentionné, complémentaires et, ensemble, elles illustrent la manière dont les auteurs mutants conçoivent la dimension temporelle aujourd'hui.

³⁴ À l'égard de la structure du chapitre consacré au TempsRéel, Eloy Fernández Porta mentionne le fait que « “RealTime” es uno de los textos que más trabajo me ha llevado para estructurarlo, porque es constituido de 24 secciones divididas en tres partes de ocho cada una, que genera un metadía, un día artificial creado a partir de seres que reconstruyen el tiempo. Eso se puede leer como un traslado de las técnicas de deconstrucción narrativa que habían sido propias de la posmodernidad al tema del tiempo » (Entretien avec l'auteur, le 14 juin 2016. Voir Annexes).

³⁵ « En el caso de *Homo sampler*, el tiempo es un objeto central: cómo el tiempo se organiza, se subdivide, cómo se crean vivencias específicas de la temporalidad determinadas por los tiempos periodísticos, televisivos, por ciclos –del ciclo de los anuncios, al ciclo de cuatro años del mundial, pasando por las modas. Para mí, es el elemento más tangible, más material, en el sentido marxista, de la temporalidad » (Entretien avec l'auteur, le 14 juin 2016. Voir Annexes).

³⁶ À cet égard, et pour élargir le sens du terme « objet d'art », peut-être faudrait-il parler plutôt d'*objet esthétique*, dans le sens de Gérard Genette (1997 : 18) : « objet (présentement) d'une attention et d'une appréciation esthétique ». L'auteur étend le sens même de la notion d'art et défend l'idée que « la littérature aussi est (aussi) un art » (Genette, 1994 : 7).

³⁷ Cette question sera évoquée par la suite, lors de l'analyse de la fin du récit « El simulacro » (Fernández Mallo, 2011a).

L'une des modalités que peut suivre l'artiste ou l'écrivain pour s'appropriier le temps est de le soumettre à un travail d'échantillonnage : « manipular el sintetizador del Tiempo » (Fernández Porta, 2008 : 157)³⁸. Le *sampling* est, pour Eloy Fernández Porta, la stratégie que l'artiste emploie afin de se saisir de la temporalité « préfabriquée » par le monde actuel (le TempsTM) et la transformer en TempsRéel, un temps qu'il « fabrique » à sa guise (Fernández Porta, 2008 : 161-162). Tout comme la vision postpoétique de Fernández Mallo, le *sampling* n'a rien à voir avec le morcellement postmoderne, « sino que racionaliza las partes para articularlas en una construcción completa » (Fernández Porta, 2008 : 164). Autrement dit, le fragment n'est utilisé qu'en tant que matériau qui contribue à construire une structure unitaire.

Le TempsRéel n'est pas uniquement le temps de l'échantillonnage, mais aussi celui de la super-accélération et du mouvement en boucle (*looping*). Le temps à l'époque afterpop est accéléré – conséquence indéniable du développement technologique – et, à la fois, répétitif. Les deux traits ne se contredisent pas, car c'est dans la réitération qu'intervient la différence, qui, à son tour, donne lieu au progrès. À travers son penchant pour l'évolution technique et, en même temps, à travers son appréhension du vieux et de l'obsolète, la société contemporaine se précipite vers l'avenir en réitérant la même forme, le même objet, jusqu'à ce qu'elle trouve l'insignifiant détail qui constituera la petite différence. Et ce sera cette dissemblance qui condamnera l'objet à l'obsolescence.

Lorsque l'artiste jette un regard sur le temps depuis la contemporanéité, il le perçoit comme un mouvement non pas chronologique, mais en boucle. Il s'empare de cet outil en détournant sa fonction afin que la récurrence et la circularité fassent de l'événement répété un phénomène qui ne cesse pas de s'enrichir de nouveaux sens (Fernández Porta, 2008 : 199) ; ou, pour reprendre les mots d'Agustín Fernández Mallo (2012d), la boucle qui accomplit son mouvement circulaire ajoute ou s'approprie, au bout de son trajet, des données nouvelles.

Cette double opération d'échantillonnage et de *looping* est mieux illustrée à la fin du récit « El simulacro » (Fernández Mallo, 2011a : 35-36), qu'il convient d'évoquer à nouveau en guise d'exemple. Bien qu'il ait écrit un récit complètement différent par

³⁸ La deuxième possibilité serait, selon l'auteur, de se retirer de ce monde médiatique, une solution que l'artiste ou l'écrivain afterpop ne sauraient que rejeter.

rapport à Borges, Agustín Fernández Mallo choisit d'achever son texte en s'appropriant le paragraphe final du récit borgésien.

¿Qué suerte de hombre [me pregunto] ideó y ejecutó esa fúnebre farsa? ¿Un lunático, un triste, un alucinado, un impostor o un cínico? ¿Creía ese hombre ser el Arte al representar su doliente papel de viudo macabro? La historia es increíble pero ocurrió, y acaso no una vez sino muchas, con distintos actores y con diferencias locales. En ella está la cifra perfecta de una época irreal, y es como el reflejo de un sueño, o como aquel drama en el drama que se ve en *Hamlet*. El enlutado no era el Arte, y la muerta no era la Pintura, pero tampoco el Arte es el Arte ni la Pintura es la Pintura sino desconocidos anónimos [cuyo nombre secreto y cuyo rostro verdadero ignoramos] que escenificaron, para el crédulo amor de la aristocracia rusa, esa crasa mitología (Fernández Mallo, 2011a : 36).³⁹

Afin d'assurer l'unité de son propre texte, l'auteur opère de légers changements, la plupart d'ordre lexical : l'emploi du temps présent au lieu du passé, l'ajout, la suppression, voire le remplacement de certains mots, dont quelques modifications entraînés par le besoin de maintenir la cohérence de l'hypertexte⁴⁰ : les noms personnifiés « Art » et « Peinture » se substituent aux noms propres « Perón » et « Eva Duarte ». Mais, plus qu'une transformation du point de vue lexical, le processus de reprise en boucle sert à actualiser, d'une part, le récit d'accueil et, de l'autre, celui d'origine. De cette manière, le texte de Fernández Mallo apparaît comme une répétition enrichie, un *loop* qui s'inscrit dans la dynamique plus ample de la littérature. L'hypotexte borgésien est, à son tour, chargé de toute une symbolique des textes précédents et postérieurs⁴¹.

L'idée du mouvement circulaire en boucle – tel le ruban de Möbius – se retrouve aussi dans le *Circular* de Mora (2003a, 2007a). On y met l'accent non pas sur la

³⁹ Dans cet extrait, c'est nous qui soulignons, afin de mettre en exergue les modifications apportées par Agustín Fernández Mallo au récit de Jorge Luis Borges.

⁴⁰ Dans cette sous-section, les notions d'hypertexte et d'hypotexte seront employées dans le sens que leur donne Gérard Genette, qui qualifie d'hypertextuelle « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » (Genette, 1982 : 11-12, c'est l'auteur qui souligne).

⁴¹ Il faut peut-être poser une question simple : est-il possible de lire le titre « Le simulacre » et ne pas penser à l'œuvre de Jean Baudrillard (1981), bien qu'on sache qu'elle est postérieure au récit borgésien ?

répétition en soi, mais sur le trajet sans fin – et donc sans commencement –, toujours en cours de déroulement. Cette dynamique circulaire *ad infinitum* abolit toute perspective téléologique de l’Histoire, de la civilisation ou encore du progrès.

Dans le projet *Las huellas*, Jorge Carrión fournit sa propre version échantillonnée, son propre TempsRéel. L’étendue du projet est ce qui lui permet d’ailleurs de construire une dimension temporelle complexe : si *Los muertos* (2010) décale le temps de la narration de quelques années à peine (entre 2010 et 2015) et *Los huérfanos* (2014b) jette un regard sur la première moitié du XXI^e siècle (allant jusqu’aux années 2050) d’un point de vue apocalyptique, *Los turistas* (2015a) est le roman du passé immédiat, se situant à la charnière entre deux millénaires, tandis que *Los difuntos* (2015c) retourne vers le passé historique, au début du XX^e siècle.

Le but de cette section a été de dresser, à partir de deux des études théoriques développées par Eloy Fernández Porta⁴², une cartographie de la littérature contemporaine. Il a été aussi question d’expliquer certains concepts, tels que l’échantillonnage et la boucle, qui s’avèreront utiles par la suite, dans l’analyse textuelle des œuvres mutantes. Dans ce qui suit, la chronologie proposée par le théoricien de l’afterpop sera complétée par les observations de Vicente Luis Mora, qui tâche d’ancrer davantage sa propre périodisation dans le contexte littéraire espagnol contemporain.

3.3. Préfixe *pan-* : Vicente Luis Mora et la pangée

Consacrée aux romanciers espagnols contemporains, comme le suggère le sous-titre même de l’étude, *La luz nueva. Singularidades en la narrativa española actual* (2007b) surgit à partir des billets de critique littéraire que Vicente Luis Mora

⁴² Les deux autres ouvrages théoriques d’Eloy Fernández Porta, *€@O\$. La superproducción de los afectos* (2010b) et *Emocionese así. Anatomía de la alegría (con publicidad encubierta)* (2012), ne seront pas présentés ici pour des raisons de pertinence par rapport à cette étude. Comme le confirme l’auteur lui-même (dans l’entretien du 14 juin 2014 ; voir Annexes), il faut observer un changement entre la perspective de critique culturelle – comprenant le champ littéraire – qui caractérise les deux premières œuvres et le point de vue sociologique qu’on peut identifier dans les ouvrages suivants.

publie sur son blog depuis l'année 2005⁴³. Annonçant sa parution, l'auteur explique la structure de l'ouvrage :

Seleccioné del blog la línea narrativa, ya que no suelo leer en los ensayos publicados líneas de fuga o tendencias nuevas, y la completé con otras cosas inéditas que aguardaban su lugar [...]. Mi intención es situar en un lugar en el foco de atención las líneas narrativas que no ocupan el sospechoso centro de nuestra narrativa (ya sea en ventas o en atención crítica o mediática), y proponer una lectura alternativa de aquellas propuestas que entiendo han sido entendidas deficiente o incompletamente.⁴⁴

Lorsqu'il évoque l'importance de l'axe narratif emprunté au blog et développé dans l'ouvrage imprimé, Vicente Luis Mora souligne le fait que ses textes critiques s'attachent à une partie de la production littéraire habituellement absente des médias traditionnels, qui promeuvent ce que l'auteur appelle la « prose de la normalité » : « libros digeribles por un amplio sector de público, escritos en un estilo literario mínimo, de poco coste de producción, atentos a los gustos de los consumidores » (Mora, 2007b : 14). À la différence de la prose de la normalité, les œuvres analysées dans *Diario de lecturas* tracent un profil alternatif du panorama littéraire de l'Espagne contemporaine, commençant par la postmodernité et concluant par l'époque actuelle, qu'il appelle la pangée : « No hay más que mercado en nuestra narrativa (salvo ciertas excepciones): a algunas de ellas dedicamos, por supuesto, el presente libro » (Mora, 2007b : 12-13) précise l'auteur dans l'introduction à son étude.

Malgré le succès de marché du phénomène *Nocilla*, selon Mora, une œuvre comme celle d'Agustín Fernández Mallo n'est que l'exception qui confirme la règle : « Sólo la habilidad de la editorial a la hora de convencer a los medios de que en *Nocilla Dream* había algo que era conveniente señalar [...] explica su extraña difusión mediática y sus ventas, nada habituales para un libro de su especie » (Mora, 2007b : 15). Contrairement à la littérature de la normalité, des créations comme celle de Fernández

⁴³ *Diario de lecturas* a été d'abord hébergé par le domaine « Bitácoras ». En octobre 2006, l'auteur a migré, pour des raisons techniques, vers « Blogspot ». Ce deuxième blog est toujours actif, tandis que le premier ne peut être consulté que sur la plateforme *Internet Archive*.

⁴⁴ Vicente Luis Mora, « *Diario de lecturas* en libro », *Diario de lecturas*, 12/06/2007, disponible à <http://vicenteluis Mora.blogspot.fr/2007/06/diario-de-lecturas-en-libro-har-unos.html>, consulté le 30 juillet 2016.

Mallo proposent des poétiques nouvelles, allant à l'encontre du modèle d'écriture qui domine le paysage littéraire espagnol au début du XXI^e siècle. Malgré le risque de se convertir en un modèle à reproduire de plus, en une nouvelle « recette du succès » sur le marché, il paraît que les mutants ont su esquiver ce piège en misant sur un renouvellement constant de leur écriture d'un projet à l'autre. C'est, d'ailleurs, ce qu'il sera question de montrer dans les chapitres suivants de cette étude.

Dans ce travail théorique se penchant sur le panorama littéraire espagnol, Vicente Luis Mora identifie la coexistence, au début du XXI^e siècle, de trois directions esthétiques, qu'il appelle modernité tardive (*tardomodernidad*), postmodernité (*posmodernidad*) et pangée (*pangea*) (Mora, 2007b : 21 sqq.). Si, dans une perspective sociohistorique, il pouvait être question de trois périodes successives, du point de vue culturel, une nouvelle étape esthétique ne signifie pas nécessairement la fin de celle qui la précède, indique Mora. Des auteurs *tardomodernistas* tels que Juan Marsé, Julian Ríos ou Juan et Luis Goytisolo sont contemporains des postmodernes Rodrigo Fresán ou Javier Calvo et des écrivains pangéiques Javier Fernández ou Agustín Fernández Mallo. Pourtant, « [s]us literaturas no tienen casi nada que ver, sus únicos puntos de contacto serían los citados a modo general: ser narradores coetáneos que escriben sus obras en español » (Mora, 2007b : 22-23).

La première étape évoquée par Vicente Luis Mora ne sera mentionnée qu'au passage, puisqu'elle affecte dans une moindre mesure les deux moments postérieurs, notamment la pangée, phase d'un intérêt majeur pour cette étude. D'après Mora, la *tardomodernidad*⁴⁵ émerge en réaction au paradigme postmoderne parmi les écrivains et artistes qui considèrent, sous l'influence de Jünger et Habermas, que la modernité est un projet inachevé et que, par conséquent, « aún hay mucho trabajo por hacer dentro de las líneas modernas de trabajo » (Mora, 2007b : 25). Cette esthétique se distingue, entre autres, par une conception linéaire du temps, par une prédilection pour les espaces urbains ou encore par un concept de vérité absolue. Dans la vision de Mora, la plus grande partie de la littérature espagnole actuelle s'inscrit dans cette catégorie.

En ce qui concerne les deux autres phénomènes littéraires, si l'on souhaite établir un parallélisme entre la chronologie de Vicente Luis Mora et la périodisation établie par Eloy Fernández Porta, l'étape qualifiée d'avant-pop correspond à ce que

⁴⁵ Le terme correspond à ce que Gonzalo Navajas (1996) appelle « néomodernité » – évoqué au chapitre précédent –, concept qu'il emploie dans le même sens d'une nécessité de révision du projet moderne.

l'auteur de *La luz nueva* appelle littérature postmoderne ou mutante, tandis que le mouvement actuel de la pangée serait l'équivalent de l'afterpop. Mora lui-même essaie d'établir un certain ordre entre les diverses dénominations et suggère la possibilité de considérer

el afterpop como una categoría estética más amplia, dentro de la cual habría al menos dos direcciones: una de posmodernismo consciente y transgresor (narrativa mutante) y otra de filiación más tecnológica y preocupada por los problemas del espacio (narrativa pangeica).⁴⁶

La proposition terminologique de Vicente Luis Mora a le mérite de montrer que les transformations auxquelles a été soumis le paradigme postmoderne ces dernières années font qu'actuellement on ne puisse plus comprendre l'écriture postmoderne de la même façon qu'à la fin des années 1990⁴⁷. Dès lors, il est souhaitable de s'attarder sur les concepts proposés par l'auteur, puisqu'ils cherchent tous à rendre compte des mutations esthétiques au XXI^e siècle.

3.3.1. *La postmodernité mutante*

Parmi les caractéristiques d'une œuvre littéraire postmoderne, Vicente Luis Mora retient la fragmentation, la subjectivité multiple, l'effacement des frontières entre culture d'élite et culture populaire, l'exploration des espaces glocaux, l'ironie, ou encore le questionnement du concept de vérité. Au-delà de ces traits généraux, l'auteur distingue certaines particularités de la postmodernité espagnole, qu'il préfère dénommer

⁴⁶ Vicente Luis Mora, « ¿Generación? ¿Nocilla? », *Diario de lecturas*, 19/07/2007, disponible à <http://vicenteluis Mora.blogspot.com.es/2007/07/generacin-nocilla.html#links>, consulté le 27 juillet 2016.

⁴⁷ Le terme mutant, proposé par Mora comme dénomination alternative, pourrait sans doute remplir cette fonction, mais étant donné son évolution – telle que décrite dans le premier chapitre – il risque d'augmenter la confusion terminologique plutôt que de la dissiper. Il faut rappeler que l'étude de Mora paraît assez tôt : 2007 est l'année de publication aussi bien de *Afterpop* que de l'anthologie *Mutantes* et la plupart des écrivains qui seront associés à ce mouvement littéraire commencent à peine à se faire connaître.

« écriture narrative mutante » (*narrativa mutante*)⁴⁸, sous l'influence de Rodrigo Fresán (2006 [1998] : 185), figure représentative de cette période littéraire, selon la division de Mora, aux côtés d'Eloy Fernández Porta, Robert Juan-Cantavella, Juan Francisco Ferré ou Jorge Carrión⁴⁹. Pourtant, le trait que ces écrivains, notamment les plus jeunes d'entre eux, partagent avec les pangéiques est leur intérêt pour les médias et les nouvelles technologies, dont l'impact sur la réalité, voire sur la perception du réel, est indéniable. Les auteurs postmodernes rendent compte de cette incidence, qui se manifeste notamment à travers des modalités visuelles⁵⁰ et qui s'appuie sur le développement technologique et sur la promotion des moyens de communication :

la mirada no puede ser otra cosa, a fecha de 2007, que la mirada del escritor nacido después de 1960 y, por tanto, fascinado y lastrado cerebralmente por el modo en que la ubicua cultura audiovisual ha forjado su modo de comunicación con el mundo (Mora, 2007b : 36, c'est l'auteur qui souligne).

Étant donné que l'écrivain lui-même subit les conséquences de la technologie et des médias, il doit remettre d'abord en cause leur influence sur sa propre manière de regarder le monde pour qu'il puisse dénoncer, par la suite, leurs effets de fascination et de distorsion de la pensée. Reprenant la distinction que fait Marc Prensky (2001) entre les natifs et les immigrés numériques, Mora note que l'écart générationnel entre les

⁴⁸ Il est évident que Vicente Luis Mora emploie le terme « mutant » dans un sens différent par rapport à celui donné dans ce travail. Pour l'auteur de *La luz nueva*, et sous l'influence de Fresán, sont « mutants » les écrivains postmodernes qui pratiquent l'esthétique dont il est question dans cette sous-section. Les sens variés que peut prendre cette notion, ainsi que les disparités dans la classification des auteurs ont été traités dans le premier chapitre, lors de l'évocation de la question terminologique par rapport aux écrivains qui font l'objet de cette étude. À ce titre, Alice Pantel (2012b : 25-26) rappelle qu'au préalable le critique américain Leslie Fiedler, dans son article « The New Mutants », datant de 1965, a emprunté le terme à la science-fiction afin de désigner une « littérature futuriste », qui rend compte des transformations radicales de l'être humain, produites par la technologie (Fiedler, 1965 : 508).

⁴⁹ Il faut prendre en compte que l'inclusion de Carrión (ainsi que d'autres auteurs qui ont été intégrés dans la génération mutante au premier chapitre de ce travail) dans la catégorie des écrivains postmodernes est due au fait que la classification de Mora précède la publication des ouvrages qui pourraient sans doute être qualifiés de pangéiques, *Crónica de viaje* et la tétralogie *Las huellas*.

⁵⁰ Mora approfondira cette question dans une autre étude théorique, *Lectoespectador: deslizamientos entre literatura e imagen* (2012).

écrivains nés dans les années 1950 et ceux des années 1960 est marqué, entre autres, par une différence de perception du monde, provoquée par l'influence de médias distincts.

Dans les années 1990 déjà, dans un article traitant de l'impact de la télévision sur la conception de la réalité, David Foster Wallace (2014 [1997]) attirait l'attention sur la différence générationnelle, imposée par le média cathodique, entre la postmodernité – représentée par des écrivains comme Pynchon ou DeLillo – et ce qu'il appelle la « fiction-image » – poétique à laquelle lui-même s'identifie et qui correspondrait à l'avant-pop de Fernández Porta. Selon Foster Wallace, la génération américaine née après les années 1950 est la première à *vivre avec* la télévision au lieu de simplement la *regarder*. En d'autres termes, les écrivains appartenant à cette période ne sauraient imaginer la vie sans le média cathodique, ils n'ont aucun souvenir d'un monde où celui-ci n'existait pas encore⁵¹. Mora lui-même note la concordance de ces deux phénomènes chez les écrivains postmodernes qui ont subi la forte influence de la télévision :

No pretendemos obviar la coexistencia de dos fenómenos: por uno de ellos, detectamos la obsesión de los escritores más jóvenes respecto al mundo de la imagen y la profunda influencia que ha tenido en ellos el substrato informacional y evasivo de la televisión; por otro, la clara *consciencia* que demuestran hacia esa influencia y, por tanto, su revisión crítica, bien que sea directa [...] o indirectamente (Mora, 2007b: 46-47, c'est l'auteur qui souligne).

La situation décrite par l'écrivain américain s'apparente à celle expérimentée par les immigrés et natifs de la réalité numérique : si la première catégorie dispose d'un référent d'un monde prén numérique, la deuxième s'y trouve complètement immergée. À cet égard, les auteurs mutants – évidemment des immigrés dans cet espace – prennent conscience de la nécessité de signaler la présence et l'influence des médias et des technologies dans la société et d'adopter une vision critique sur ceux-ci, afin de pouvoir comprendre et expliciter leurs effets. Ainsi que le fait remarquer Mora, il y a deux attitudes possibles : soit l'approche ironique, soit l'intégration de ces techniques dans le processus de création (Mora, 2007b : 47). Il paraît que, si la première option s'est imposée notamment dans la postmodernité classique – afin d'élaborer un discours

⁵¹ « The U.S. generation born after 1950 is the first for whom television was something to be lived with instead of just looked at [...]. We literally cannot imagine life without it [...], we have no memory of a world without such electric definition » (Foster Wallace, 2014 [1997] : 43).

critique sur la télévision –, à l'âge du numérique les écrivains ont une prédilection plutôt pour le deuxième cas de figure. C'est peut-être pour cette raison que leur position est souvent interprétée comme appropriation non critique des outils technologiques et non pas comme une prise de conscience de leurs effets sur la *Weltanschauung*.

3.3.2. Le système-réseau de la pangée

La dernière étape de la classification élaborée par Vicente Luis Mora est ce qu'il nomme *pangea*, notion que l'auteur avait déjà théorisée, d'un point de vue plutôt socioculturel, dans un ouvrage antérieur (2006b), et qu'il avait appliquée au contexte numérique. Le point de départ pour l'étude *Pangea* est le modèle de ce qu'on désigne génériquement comme le « cyberspace », soit « la *suma* de varias tecnologías concretas: Internet, la realidad virtual, la blogosfera, los videojuegos, las interfaces de los ordenadores, y un largo etcétera » (Mora, 2006b : 9, c'est l'auteur qui souligne). Pourtant, Mora prend progressivement conscience du fait que la structure pangéique déborde le cadre purement sociologique et commence à décrire une nouvelle *Weltanschauung* : « Es un hecho que Internet está cambiando el mundo en cuanto nos obliga [...] a una revisión continua de nuestra propia idea de mundo » (Mora, 2006b : 12, c'est l'auteur qui souligne)⁵².

Afin de motiver son choix terminologique, l'écrivain montre comment cette tendance des nouvelles technologies à privilégier une vision globale, unitaire sur le monde provoque

una *derivación inversa* de los continentes, contrapuesta a la tectónica [...], por lo cual –y figuradamente–, regresaremos a la situación de continente único que [...] tenía la Tierra hace millones de años. Los continentes se fueron desgajando de aquella Pangea para que ahora regresemos, gracias a la técnica, a ella, logrando una consolidación *pangeica* del planeta (Mora, 2006b: 28-29, c'est l'auteur qui souligne).

⁵² Afin de montrer l'impact d'Internet sur les sociétés contemporaines, l'auteur évoque les données fournies par Internet World Stats : en 2006, une personne sur six utilisait Internet (Mora, 2006b : 12). Le même site informe aujourd'hui qu'en 2016 ce chiffre a augmenté jusqu'au 48% (disponible à <http://www.internetworldstats.com>, consulté le 8 juillet 2016).

Le retour à cette structure unitaire de supercontinent est possible grâce à des éléments disparates qui servent de colle, tels que les flux d'information⁵³, les réseaux sociaux et autres plateformes numériques.

À l'instar de la théorie de la postmodernité et de sa dissociation du postmodernisme, dans l'étude sur le phénomène pangéique, Vicente Luis Mora s'attache à distinguer la pangée en tant qu'épistémè de sa manifestation esthétique :

[Pangea] representa el actual estado del mundo, indisociadas ya sus vertientes físicas o concretas y las digitales o abstractas, y el arte *pangeico* sería aquel que responde ya plenamente a este nuevo [...] estado de cosas (Mora, 2007b: 72, c'est l'auteur qui souligne).

De sa description, il faut retenir que le projet pangéique de réunir deux mondes – physique et virtuel, analogique et numérique – est fondé sur l'esthétique de l'expansion médiatique qui sera présentée dans la troisième partie de ce travail.

Pour Mora (2007b), l'œuvre littéraire pangéique se définit, entre autres, par la structure réticulaire – au lieu de la fragmentation typiquement postmoderne –, par la construction d'un sujet qui se manifeste à travers des avatars ou des versions virtuelles, par les *topoi* du non-lieu (Augé, 1992)⁵⁴, d'Internet ou de la réalité virtuelle, ainsi que par la négation de l'existence d'un concept de vérité.

Étant donné qu'il s'agit d'un phénomène littéraire « en construction »⁵⁵,

⁵³ Castells fait remarquer que, dans la société en réseau (concept qui sera expliqué plus tard dans cette sous-section), l'espace des flux vient remplacer le traditionnel espace des lieux (Castells, 2001 [1998] : 475). Il définit les flux comme des « séries significatives, répétitives et programmables d'échanges et d'interactions entre des positions géographiquement éloignées occupées par des acteurs sociaux dans les structures économiques, politiques et symboliques de la société » (Castells, 2001 [1998] : 511).

⁵⁴ Plus précisément, la lecture que fait Mora de l'analyse fournie par Marc Augé est celle d'une disparition de l'espace libre, *illisible*, qui ne se donne pas à connaître instantanément, car l'espace physique est trop grand pour qu'il puisse être parcouru immédiatement (Mora, 2006b : 228). La question des non-lieux sera également étudiée dans la deuxième partie de ce travail.

⁵⁵ Il faut mentionner le fait que ce n'est pas que la poétique pangéique qui est « en construction », mais l'œuvre de type pangéique elle-même est conçue comme un processus et non pas comme un produit achevé lors de sa publication. À cet égard, il convient de rappeler que, hormis le cas de Mora, qui désigne *Circular* comme une œuvre *en marcha*, les deux autres écrivains étudiés ici ont mené aussi des projets littéraires à long terme. Il s'agit d'un autre trait qui rapproche l'esthétique pangéique rapproche la théorie

[I]a novela pangeica *tipo* aún no es definible; pero debe tener alguno, al menos, de estos rasgos textuales: presencia *estructural* de los recursos expresivos visuales de los medios electrónicos de comunicación de masas, adopción de la imagen (positiva –dibujo o fotografía– o negativa –tachado–) como un elemento *más* del discurso narrativo, asunción del texto *como* propaganda publicitaria, incorporación de las nuevas formas cibernéticas de montaje de texto como el blog, el chat o el *e-mail* conservando sus fórmulas estructurales y digitales originarias, *traducidas* al texto escrito (Mora, 2007b: 73, c’est l’auteur qui souligne).

Dans cette description que fournit Mora du roman pangéique, il faut remarquer l’emploi généralisé de l’image, sous ses différentes formes, et l’adaptation des techniques d’écriture numérique au texte imprimé. Il va donc de soi de constater que ses propres ouvrages, notamment *Alba Cromm* (2010a), se soumettent à ces conditions, ainsi que l’ensemble de l’œuvre d’Agustín Fernández Mallo et les textes de Jorge Carrión qui seront étudiés dans ce travail, *Crónica de viaje* (2014a [2009]) et la tétralogie *Las huellas* (2010, 2014b, 2015a, 2015c)⁵⁶.

Se souciant de rendre la distinction entre les trois esthétiques plus claire, Vicente Luis Mora explique à travers un commentaire sur son propre blog que les écrivains contemporains confrontés à l’ubiquité de l’image peuvent adopter des postures divergentes⁵⁷. Si *los tardomodernos* se contentent de constater tout simplement

de Mora de celle de la mosaïque, telle que formulée par Lucien Dällenbach, qui, à son tour, fait remarquer que ce modèle « correspond à la conception de l’œuvre en tant que *work in progress* ou de la préoccupation de l’artiste pour les permutations, combinaisons et arrangements » (Dällenbach, 2001 : 56, c’est l’auteur qui souligne). Le procédé de la mosaïque sera présenté par la suite.

⁵⁶ En dehors du contexte hispanique, Vicente Luis Mora considère que le premier roman pangéique est l’œuvre de l’Américain Mark Danielewski, *La Maison des feuilles* (2002 [2000]), un ouvrage qui explore, entre autres, les possibilités de mise en pages du texte imprimé.

⁵⁷ L’auteur en fournit un exemple concret : « mientras que [...] Marías puede hablar de alguien viendo la televisión en sus relatos o novelas, Javier Calvo construye un relato de *Risas enlatadas*, en concreto “Un arco iris de levedad”, *como una película para televisión*, con sus cambios de plano, su secuencialidad, su montaje de “tomas” y sus demás recursos tomados del cine, la publicidad y la propia televisión (digo propia porque un programa televisivo es precisamente el argumento del relato). Un autor pangeico lo habría hecho reproduciendo la estructura de un guión televisivo, intercalando quizá imágenes falsas del rodaje o dibujos de la secuencia de escenas » (Mora, *Diario de lecturas*, 19/07/2007, c’est l’auteur qui souligne).

l'ampleur que prend la représentation graphique actuelle et pourtant en faire abstraction dans leurs créations littéraires, les postmodernes cherchent à les reprendre en tant que références, tandis que les auteurs pangéiques vont encore plus loin et reproduisent les structures et techniques visuelles telles quelles⁵⁸.

Afin de pouvoir rendre compte de la réalité pangéique, qui correspondrait, d'après Vicente Luis Mora, à ce que Manuel Castells (2001 [1998]) appelle la société de type réseau⁵⁹, il propose de considérer la pangée comme un système-réseau⁶⁰, organisé selon un modèle rhizomique (Mora, 2007b : 74 sqq.). Ce système-réseau se traduit, dans la poétique pangéique, en l'idée de connectivité, à laquelle renvoie de manière tellement idoine le terme qui désigne le supercontinent regroupant l'ensemble de la terre. Ainsi, la création pangéique suppose le dépassement des divisions entre disciplines ou domaines d'études, notamment entre la science et les arts.

Outre le modèle du rhizome deleuzien, auquel Vicente Luis Mora choisit de comparer son concept de système-réseau, il est également possible d'évoquer la structure d'Internet, qu'il convient d'associer au modèle mosaïque que propose Lucien Dällenbach au début des années 2000. Si, dans un premier temps (en 1989), Tim Berners-Lee met les bases du *World-Wide Web*, dans le cadre du CERN, ce n'est que dans une seconde étape du développement télématique (en 1993) que l'on confère au *web* la simplicité d'utilisation et ses capacités multimédias – qui assurent son succès –, grâce au navigateur *Mosaic* du centre de recherches américain *National Center for Supercomputing Applications* (Dällenbach, 2001 : 25)⁶¹. Ainsi, les notions de réseau et de mosaïque sont mises en relation dès les premières phases d'expansion d'Internet.

Ainsi que décrit par Lucien Dällenbach, le monde-mosaïque est fondé, tout comme la pangée, sur deux pôles en tension : celui de l'unité de l'ensemble et celui de la discontinuité de ses composants (Dällenbach, 2001 : 40). La difficulté de cette structure est donc de trouver le bon équilibre entre les deux, l'homogénéité et

⁵⁸ Pour un tableau comparatif énumérant les caractéristiques des trois paradigmes étudiés par Mora (*tardomodernidad, posmodernidad, pangea*), voir Annexes.

⁵⁹ Castells définit le réseau comme « un ensemble de nœuds interconnectés » ; « [u]ne structure sociale fondée sur des réseaux est un système très dynamique et ouvert, capable d'innover sans mettre en cause son équilibre » (Castells, 2001 [1998] : 576-577).

⁶⁰ L'idée renvoie également au concept de culture de la convergence de Henry Jenkins, qui sera développé dans la dernière partie de cette étude.

⁶¹ L'auteur cite l'ouvrage d'Arnaud Dufour, *Internet*, PUF, coll. « Que sais-je », 1998 : 71.

l'hétérogénéité extrêmes. En d'autres termes, il ne faut perdre de vue ni le fait que la mosaïque est constituée de plusieurs tesselles ni la discontinuité que l'assemblage de ces pièces impose sur l'image d'ensemble. À cet égard, il paraît que le concept de pangée proposé par Vicente Luis Mora réussit à gérer cette opposition interne dont parle Dällenbach. En effet, à la différence de la mosaïque⁶², la pangée, dans sa version au XXI^e siècle, est capable d'offrir une image unitaire du monde en intégrant le vide ou la distance dans sa structure, puisqu'elle dépasse la division géographique.

Figure ayant une longue histoire – notamment dans le cadre de l'Histoire de l'art –, la mosaïque passe par plusieurs changements à travers les époques, jusqu'à ce qu'elle arrive à être prise en charge par la mondialisation dans la période actuelle (Dällenbach, 2001 : 159). Grâce à sa dualité intrinsèque, la mosaïque est à même de remettre en cause les modalités de la mondialisation et de gérer le rapport entre l'hétérogénéité du monde et ses tendances à l'homogénéisation. Si la mondialisation peut être critiquée, voire contestée et détestée, néanmoins, en lui appliquant une analogie tellement représentative comme celle de la mosaïque, on arrive à « modéliser le réel en l'esthétisant » (Dällenbach, 2001 : 164). Pour l'auteur, la modélisation est la technique qui permet que la mosaïque donne une « figure visible » à la mondialisation et aux angoisses que celle-ci provoque. Du point de vue esthétique, « la mosaïque *flatte* le monde et, simultanément, l'occulte pour le rendre présentable ; elle *maquille* afin d'en offrir une image de marque et son rôle principal consiste à lui servir d'*écran* » (Dällenbach, 2001 : 165, c'est l'auteur qui souligne).

À travers la notion de pangée, Vicente Luis Mora propose donc une figure comparable à la mosaïque, afin de décrire le monde contemporain et l'esthétique qui pourrait lui servir, à son tour, d'écran. Dans cette perspective, le recours à la technologie – par exemple, l'ordinateur⁶³ qui est un écran au sens propre du terme et, à la fois, une machine qui fait elle-même partie d'un réseau, celui d'Internet – s'avère un outil indispensable de la création pangéique. Si la mosaïque, héritière des arts, cherchait à récupérer sa dimension esthétique afin de servir d'écran au monde, le modèle de la Pangée en tant que supercontinent aux origines du monde est un effort de mettre les

⁶² Pour qu'on puisse reconnaître l'image qu'une mosaïque est censée représenter, il faut que les tesselles soient posées les unes à côté des autres.

⁶³ Le terme est employé au sens le plus large possible, pour qu'il puisse désigner un spectre assez varié d'écrans technologiques, parmi lesquels il faut inclure d'autres supports, tels que la tablette ou le téléphone.

bases d'une esthétique dans le but de convertir la technologie en écran capable d'offrir une vision critique sur l'époque contemporaine. Ainsi, une œuvre comme *Crónica de viaje* réussit à transformer la page même en écran, afin d'illustrer l'impact du moteur Google sur les modalités de recherche et d'information. *Alba Cromm* reflète, à son tour, à plusieurs reprises, les outils de communication en ligne, comme les *chats* ou la messagerie instantanée.

C'est en réfléchissant sur la relation qui s'établit entre l'information et la communication dans le monde numérique que Vicente Luis Mora décide de clore sur l'image de la pangée en tant que solution esthétique à l'époque contemporaine : « [i]nformación y comunicación, lectura y escritura, son *una* en el ciberespacio, y esto está alterando nuestra capacidad de observación y, en consecuencia, nuestros modos de narrar lo observado » (Mora, 2007b : 77, c'est l'auteur qui souligne). Encore une fois, le besoin d'un changement poétique à l'âge du numérique se justifie par les mutations socioculturelles que le monde est en train de subir.

3.3.3. Débat autour de la postmodernité dans la blogosphère

Outre son étude sur le panorama de la littérature espagnole contemporaine, Vicente Luis Mora héberge sur son blog *Diario de lecturas*, à travers la publication de plusieurs billets, un débat autour de la question de la postmodernité, auquel contribuent nombre d'écrivains et critiques⁶⁴. Après plusieurs échanges avec ses lecteurs - notamment avec Eloy Fernández Porta -, Mora résume les arguments les plus importants⁶⁵ et constate qu'il est possible de distinguer trois directions du phénomène postmoderne espagnol : une direction générique ou culturelle, une tendance

⁶⁴ C'est, d'ailleurs, grâce à ce débat qu'Agustín Fernández Mallo et Jorge Carrión interviennent, pour la première fois, en tant que commentateurs, sur le blog de Mora.

⁶⁵ Vicente Luis Mora, « Notas al post de Eloy (Fernández Porta) », *Diario de lecturas*, 24/08/2005, consultable à travers le moteur de recherche d'*Internet Archive* (<https://web.archive.org/>). L'intervention de Fernández Porta à laquelle Mora fait référence est un commentaire au billet publié le 19 août 2005. Pour une lecture rapide du commentaire d'Eloy Fernández Porta, ainsi que du billet de Mora, voir Annexes.

pluriculturelle et une nouvelle manifestation, voire une actualisation, de la société du spectacle.

La première direction est donnée par la génération des *novísimos*⁶⁶ et leur traitement de thèmes tels que les moyens de communication, le film noir ou la culture populaire. Dans la phase pluriculturelle, l'interaction entre cultures élitaires et populaires est explorée davantage, notamment grâce au surgissement du Pop Art et à l'influence qu'exercent sur lui le cinéma, la musique et la bande dessinée. On compte parmi les représentants de cette étape de la postmodernité des écrivains comme Ray Loriga, José Ángel Mañas et l'Argentin Rodrigo Fresán. Enfin, la troisième direction se divise, à son tour, en une génération héritière des *novísimos*⁶⁷, d'une part, et, de l'autre, un mouvement qui penche pour l'emploi de la technologie, adoptant un discours critique sur les techniques et sur les cultures de l'image et de la communication⁶⁸.

Suivant la même veine chronologique, Eloy Fernández Porta soutient, tout comme il le fera dans son étude *Afterpop*, l'idée d'une évolution au sein de l'esthétique de la postmodernité, dans le cadre de laquelle il énumère certains moments significatifs. Le critique espagnol observe que l'une des premières étapes est l'émergence de la poésie visuelle⁶⁹, qu'il voit comme établissant le cadre de l'écriture postmoderne en Espagne. Un deuxième événement marquant serait le passage du tournant linguistique à ce qu'il qualifie de tournant culturel, lorsque l'importance du langage s'est vue diminuer par la présence accrue de l'image. Cette étape correspondrait à ce que Mora appelle la transition de la phase d'un postmoderne culturel à la société du spectacle, au moment où l'on commence à faire l'éloge de la technologie de l'image. Enfin, le dernier

⁶⁶ Groupe de poètes des années 1960, qui adoptent une écriture fondée sur la liberté formelle, le collage ou encore l'influence de la culture populaire et du cinéma. Parmi les figures les plus représentatives, il faut mentionner Manuel Vázquez Montalbán, Pere Gimferrer, Leopoldo María Panero. L'anthologie qui a donné le nom au groupe, *Nueve novísimos poetas españoles*, a été évoquée dans le premier chapitre de cette étude, dans le cadre du débat générationnel. Voir Annexes.

⁶⁷ Cette catégorie est représentée par des écrivains comme Javier Cercas ou Andrés Neuman (Mora, *Diario de lecturas*, 24/08/2005). Voir Annexes.

⁶⁸ Parmi les représentants de cette catégorie, l'auteur évoque, entre autres, les noms d'Edmundo Paz Soldán, Javier Calvo ou encore Juan Bonilla (Mora, *Diario de lecturas*, 24/08/2005).

⁶⁹ Il s'agit des mouvements littéraires qui explorent la page comme espace ou comme ekphrasis. Fernández Porta fournit comme exemple l'œuvre de Fernando Millán, « que tiene mucho peso en los años setenta pero después desaparece paulatinamente de la escena hasta que, a principios de siglo, es recuperado por la crítica de arte » (Fernández Porta in Mora, *Diario de lecturas*, 24/08/2005).

changement se produit lorsque la culture populaire cesse d'être canonisée afin d'être soumise à la déconstruction : « O sea: el paso desde un intento de incorporar el imaginario pop a la alta cultura [...] a una deconstrucción ideológica, psicoanalítica o de clase de los productos pop » (Fernández Porta *in* Mora, *Diario de lecturas*, 24/08/2005). Cette phase sera désignée plus tard comme afterpop.

Le débat autour de la question de la postmodernité sur *Diario de lecturas* entraîne également la participation d'Agustín Fernández Mallo, dont les opinions – fondées sur sa propre pratique poétique⁷⁰ – ne s'écartent pas complètement des observations de Vicente Luis Mora et d'Eloy Fernández Porta. Bien que l'auteur de *Joan Fontaine Odisea* considère que la poésie espagnole n'a pas connu d'étape postmoderne – c'est le constat à partir duquel se développe sa théorie de la postpoésie, présentée dans la première section de ce chapitre –, il observe, à l'instar des autres mutants, que la postmodernité est en train de changer : « lo que ocurre es que la posmodernidad es un organismo que crece ateniéndose a su propia morfología interna, y en ese proceso se va escapando a toda conceptualización más o menos rígida o dogmática » (Fernández Mallo *in* Mora, *Diario de lecturas*, 24/08/2005). Pour Fernández Mallo, l'importance de la postmodernité réside dans le fait qu'elle a conduit à des mutations qui ont permis le développement de propositions esthétiques nouvelles. La postpoésie illustre bien cette situation, puisqu'elle se sert des outils mis à disposition par l'écriture postmoderne, tout comme elle se saisit, sans discriminer, d'éléments dérivant d'autres mouvements esthétiques, telles les avant-gardes, ou encore d'autres disciplines, comme les sciences (Fernández Mallo, 2009b : 38).

Par ailleurs, Vicente Luis Mora mentionnera plus tard, dans le billet consacré au débat sur la *generación Nocilla*, le fait que l'esthétique de la postmodernité

⁷⁰ Au moment de son intervention sur le blog de Mora, Fernández Mallo avait déjà publié deux recueils de poèmes, *Yo siempre regreso a los pezones y al punto 7 del Tractatus* (2012a [2001]) et *Joan Fontaine Odisea (mi deconstrucción)* (La Poesía, Señor Hidalgo, 2005). Il avait également publié des articles critiques, dans lesquels il présentait sa théorie de la postpoésie (Fernández Mallo, 2004).

intenta buscar una línea de pensamientos, referencias, estilos y claves que, de la arquitectura [...] a la filosofía, pasando por la literatura y las artes plásticas, establezca un modo de hacer distinto del de la Modernidad, ya adopte este modo de hacer un sentido de continuación de (Hassan), de agotamiento de (Barth) o de enfrentamiento a (Habermas) lo moderno.⁷¹

Comme observé dans la première section de ce chapitre, Agustín Fernández Mallo prend, à son tour, comme référence pour la postmodernité et pour sa manifestation dans le contexte hispanique les autres disciplines, notamment les sciences et les arts (Fernández Mallo, 2009b : 54 sqq.). En cela, il rejoint la perspective de Mora qui garde la même vision globale sur les différentes manifestations esthétiques du paradigme postmoderne. Encore une fois, il est possible de constater que toutes ces remarques, au lieu de s'opposer les unes aux autres, se complètent, puisqu'elles dévoilent, plus que les positions des écrivains sur la postmodernité, leurs réflexions sur les modalités de renouveler, voire de dépasser, cette épistémè. Si l'on considère que la postmodernité en Espagne a un certain retard par rapport aux autres pays, notamment les États-Unis⁷², il serait possible de défendre la thèse – développée aussi au chapitre précédent – selon laquelle la postmodernité est sans nul doute en voie de mutation.

À la différence de Fernández Mallo, qui se sent redevable des principes de l'écriture postmoderne, Mora souligne, tout au long du débat sur son blog, que sa poétique se veut une modalité de combattre le *Zeitgeist* de la postmodernité, à laquelle il ne saurait échapper temporellement, mais si esthétiquement. Toujours dans l'optique évoquée par Fernández Mallo au sujet de la complexité du phénomène postmoderne, il est pertinent de constater que, pour les écrivains mutants, le plus important est de chercher précisément une voie, une poétique, qu'elle soit désignée comme « postpoétique », « pangéique », ou « afterpop ». Mora lui-même met cette idée en avant dans un autre commentaire, continuant le dialogue sur ce sujet :

⁷¹ Vicente Luis Mora, « ¿Generación? ¿Nocilla? », *Diario de lecturas*, 19/07/2007, disponible à <http://vicenteluis Mora.blogspot.com.es/2007/07/generacin-nocilla.html#links>, consulté le 27 juillet 2016. Selon l'auteur, ces mêmes observations ont été inspirées par le débat, dans le cadre du festival « Mapa 7.0 », organisé en 2005 à Cordoue, lors d'une table ronde sur la postmodernité, où il participe aux côtés de Rodrigo Fresán y de Juan Francisco Ferré.

⁷² Dans *Afterpop*, il est possible d'identifier une sorte de reconnaissance de la part de toute une génération d'écrivains espagnols, à laquelle l'auteur lui-même appartient, de l'héritage de la littérature postmoderne américaine (Barth, Pynchon, DeLillo, etc.), à laquelle ils demeurent redevables.

La posmodernidad [...] es un fenómeno ya demasiado complejo y ramificado como para abrazarla o desestimarla por completo. Veo más interesante la propuesta de buscar el territorio de después, teórico y práctico; veo necesario plantearnos, como escritores [...], qué [es] lo que hay detrás del posmodernismo como estilo literario, incluso aunque su visibilidad en la narrativa (y no digamos poesía) española sea difícil de apreciar y sistematizar [...]. Lo que habría que hacer, lo que estamos haciendo, es tender líneas de estudio. Creo que la poesía postpoética de Fernández Mallo es un camino válido, creo que las propuestas narrativas de Eloy Fernández Porta, Germán Sierra o Juan Francisco Ferré tienen un alcance que desborda lo posmodernista (Mora, *Diario de lecturas*, 24/08/2005).

Cette dernière observation de Mora synthétise de manière adéquate le raisonnement derrière les positions – non pas divergentes, mais complémentaires – des écrivains mutants : la postmodernité comme paradigme socioculturel, ainsi que l'esthétique correspondante impliquent un « après », un « post ». La tâche des auteurs aujourd'hui, plus de cinquante ans après le début de ce phénomène, est de se poser la question de comment créer *aujourd'hui*, puisque, comme le fait remarquer Mora lui-même, « [h]emos hecho cosas después de Mallarmé, de Joyce, de [Juan Ramón] Jiménez, de Celan y de Auschwitz » (Mora, *Diario de lecturas*, 24/08/2005).

Un dernier aspect qu'il convient de mettre en avant est que le dialogue autour de la question de la postmodernité sur le blog de Vicente Luis Mora a été provoqué par la proposition de constituer une possible anthologie de la poésie postmoderne espagnole. Si l'on considère, comme le suggère aussi Eloy Fernández Porta⁷³, que, du moins dans l'esthétique de la postmodernité américaine, la publication de l'anthologie Norton (Geyh et coll., 1997) dans les années 1990 sonne le glas pour cette époque, alors l'idée de rassembler – d'abord en ligne et ensuite sur papier⁷⁴ – des textes représentatifs de la postmodernité espagnole est signe du désir des mutants de proposer un changement de paradigme, de se focaliser sur l'*après*, l'*au-delà*, l'*after-* de la postmodernité.

Il paraît approprié de clore cette sous-section avec un billet, intitulé « Angustias posmodernas », publié par Vicente Luis Mora en guise de conclusion au débat hébergé

⁷³ Entretien avec l'auteur, le 14 juin 2014. Voir Annexes.

⁷⁴ À cet égard, il faut préciser qu'en 2016 Vicente Luis Mora édite *La cuarta persona del plural. Antología de poesía española contemporánea 1978-2015*, publication qui pourrait être considérée comme la concrétisation de ce projet initié dix ans plus tôt.

sur son blog⁷⁵. Partant d'une citation du texte de Paul de Man, *Visión y ceguera* (1991 [1983]), qui affirme que la modernité existe sous la forme d'un désir d'effacer tout ce qui la précède, dans l'espoir d'arriver à un point final qui puisse être appelé le vrai présent, un point d'origine qui marque un nouveau point de départ, Mora adapte cette idée à la question de la postmodernité :

Creo que la posmodernidad fue ese punto final que dio fin al presente moderno, para hacerlo otra cosa. Y creo que este es el presente que, a su vez, está dando fin a la posmodernidad. Y creo que seremos sociológica, temporalmente, posmodernos, pero dentro de un sentido de fin, y que, por tanto, estamos dejando de serlo. Y que nuestro estilo está ya en otra parte, al menos el de algunos, el de quienes fuimos conscientes en su momento de que éramos posmodernos pero que, ya entonces, queríamos dejar de serlo: tal cual está escrito en la nota final de *Circular* (2003). Y por eso, creo que nuestro estilo, que nuestra obra (pienso, sobre todo, y seguramente está mal el decirlo, en la obra de Agustín Fernández Mallo y la mía, en *Joan Fontaine Odisea* y en *Construcción*), está más allá, por fin, del Fin. No puedo saber el nombre del lugar en el que estoy, porque la luz es nueva, y me deslumbra. Pero teníamos que entrar (Mora, *Diario de lecturas*, 28/11/2005).

La réflexion la plus significative que l'auteur dégage et qu'il faut retenir de toutes les discussions et observations – la référence à son texte *La luz nueva* est transparente – est que la théorie de la pangée est une modalité d'attirer l'attention sur les mutations de la postmodernité au tournant du siècle, et que les écrivains évoqués ici ne font que chercher des alternatives, des sorties possibles, « vías de escape » (Fernández Porta, 2003 : 10) à cette esthétique qui a dominé la culture occidentale ces cinquante dernières années.

⁷⁵ Vicente Luis Mora, « Angustias posmodernas », *Diario de lecturas*, 28/11/2005, disponible à <https://web.archive.org/>.

Ce chapitre a été conçu comme un essai de passage en revue des propositions théoriques que trois des auteurs mutants offrent comme solution pour définir une nouvelle esthétique à une époque où le paradigme postmoderne est remis en cause. Il est indéniable que le début du XXI^e siècle est marqué par une série de transformations socioculturelles qu'il faut prendre en compte lors de l'analyse de l'œuvre narrative des écrivains mutants. Si les propositions théoriques de Vicente Luis Mora et d'Eloy Fernández Porta se veulent plus larges, englobant les différents aspects de la réalité contemporaine, ainsi que divers espaces culturels, Agustín Fernández Mallo préfère concentrer son étude sur le paysage littéraire, notamment sur la poésie espagnole.

Adoptant une perspective synthétique des trois propositions théoriques, il faut mettre en exergue la convergence de ces visions, si diverses, vers une poétique réticulaire. Au-delà des dissemblances, il y a des nœuds et des liens qui font que toutes ces perspectives sur l'époque actuelle, ainsi que l'esthétique correspondante, constituent un réseau plus large. Un exemple de connexion serait le rapport de l'écriture à la technologie, que les trois auteurs qui font l'objet de ce travail mettent en pratique dans leurs textes. Eloy Fernández Porta montre, d'ailleurs, le fort lien entre le renouvellement narratif et l'évolution technologique. Après la radio, la télévision et le *low-tech*, aujourd'hui ce sont le média numérique et Internet qui affectent les modalités de la création littéraire. Le modèle de type réseau est lui-même fondamental dans la conception aussi bien de la pangée que de la postpoésie⁷⁶. Cette structure rhizomique mène à un deuxième élément que ces théories partagent : l'interaction de la littérature avec les autres domaines, disciplines, ou médias, comme les arts, les sciences, ou encore les créations télévisuelles. À leur tour, l'espace et le temps sont reconstruits, par l'emploi de différentes techniques, dont la dérive, l'appropriation, l'échantillonnage ou la boucle. La spatialité mutante peut se manifester de différentes manières, allant de la recomposition de la page imprimée à la thématique du voyage. Les genres sont remis en cause. L'image, sous formes et formats divers, est quasi ubiquiste. La liste pourrait continuer, mais le but de cette énumération n'est pas l'exhaustivité, mais l'évocation notamment des éléments qui guideront l'analyse du corpus choisi dans ce qui suit.

⁷⁶ Mais aussi du concept de génération au XXI^e siècle, comme il a été montré dans le premier chapitre.

La première partie de ce travail s'est ouverte sur la présentation de ce qu'on appelle communément *la generación Nocilla* ou mutante, dans le contexte de la littérature espagnole contemporaine. En ce qui concerne le concept même de génération, le besoin d'une actualisation s'est imposé lorsqu'il a été question de se pencher sur les implications des technologies récentes (les plateformes sociales, notamment le blog) dans la constitution d'une cohésion de groupe, voire d'un réseau relationnel et poétique. La désignation « mutante » s'est avérée, à notre avis, la plus souhaitable, étant capable de mettre en avant la double dynamique dans laquelle s'engage cette génération-réseau. Il s'agit, d'une part, d'une dynamique externe, qui se manifeste aussi bien par rapport à la tradition littéraire (interaction postpoétique avec différentes disciplines), que par rapport au paradigme culturel (afterpop, pangée). D'autre part, l'on assiste à un mouvement interne, qui décrit l'évolution poétique d'un ouvrage à l'autre chez un même auteur, mais aussi d'un auteur à l'autre. À cet égard, il convient de rendre compte de l'existence d'un réseau poétique qui englobe la diversité des propositions des écrivains mutants.

Poursuivant cette analyse, il a semblé également fondamental d'inscrire les auteurs qui font l'objet de ce travail dans le cadre plus large de la postmodernité. En attaquant cette question épineuse, nous avons énoncé la possibilité de considérer ce paradigme qui a dominé la pensée occidentale pendant environ un demi-siècle comme actuellement en voie de mutation. S'agit-il d'une radicalisation des modalités esthétiques postmodernes ou de leur remise en cause ? Penchant plutôt pour la seconde option, nous avons avancé l'hypothèse de leur dépassement.

À partir de ces observations, nous avons poursuivi, dans le chapitre trois, les réflexions théoriques de certains écrivains mutants suivent cette voie d'un au-delà de l'esthétique postmoderne. Des propositions comme la postpoésie, l'étape afterpop ou encore la perspective pangéique sont autant de tentatives d'échapper à l'emprise de cette épistémè. Dans les deux parties qui suivent seront mobilisés les textes narratifs des trois écrivains qui font l'objet de cette étude afin d'observer les modalités qu'ils mettent en œuvre pour développer un réseau textuel et médiatique mutant.

Deuxième partie.

LE RÉSEAU TEXTUEL :

**Les œuvres mutantes de Jorge
Carrión, Agustín Fernández Mallo et
Vicente Luis Mora**

Introduction

Si le siècle passé s’achevait sous le signe de l’excès temporel, spatial et individuel (Augé, 1992), à l’époque actuelle les efforts se concentrent sur la gestion de cette surabondance. Le réseau Internet, en plein essor à partir du début du millénaire, semble apporter une solution et soulever, en même temps, de nouvelles difficultés. Au lieu d’offrir des outils pour l’organisation des données, l’espace virtuel est souvent soumis aux contingences des liens et des nœuds qui risquent de détourner l’utilisateur de sa voie. Dans ce contexte de « passage de la chronologie à la cartographie » (Bouchardon, 2008 : 88)¹, la littérature contemporaine manifeste, comme le fait remarquer Geneviève Champeau, sa prédilection pour la composition : « Si el personaje fue el principio estructurador y unificador del relato en la novela decimonónica y la voz narrativa en la del siglo veinte, lo es ahora, al menos en el relato reticular, la composición » (Champeau, 2011 : 72). À partir de ce que Champeau qualifie d’« esthétique de la discontinuité », il convient d’observer que le caractère réticulaire du texte réside dans le fait qu’il substitue à la narration linéaire le réseau constitué de liens entre les différentes unités du récit (Champeau, 2011 : 70). C’est précisément autour de cette notion de récit réticulaire, proposée par Champeau, qu’il sera question d’analyser, dans la deuxième partie de ce travail de recherche, divers aspects des textes littéraires de Jorge Carrión, Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora.

Ce choix d’auteurs et d’ouvrages est dû, d’une part, à leur représentativité de la génération mutante et de leur écriture, et, de l’autre, au nombre de similitudes – nœuds

¹ Dans son analyse du récit interactif – qui repose principalement sur l’outil numérique –, Serge Bouchardon note que, grâce à la possibilité de navigation dans le texte numérique, « [c]e n’est plus la temporalité d’une histoire qui construit le récit, mais la spatialité d’un dispositif » (Bouchardon, 2008 : 89).

ou intersections – qui permettent de considérer leurs œuvres comme constitutives d’un réseau poétique qualifié, dans cette étude, de mutant. Il s’agit, principalement, d’analyser le projet *Nocilla* d’Agustín Fernández Mallo (2008a [2006], 2008b, 2009a), *El hacedor (de Borges). Remake* (2011a), l’œuvre de Vicente Luis Mora – qui comprend aussi bien les deux éditions de *Circular* (2003a, 2007a) que le roman *Alba Cromm* (2010a) –, ainsi que les projets littéraires de Jorge Carrión – d’une part, la trilogie *Las huellas* (2010, 2014b, 2015a), à laquelle il faut ajouter *Los difuntos* (2015c), qui sert d’épilogue, et, de l’autre, le texte non fictionnel *Crónica de viaje* (2014a [2009]) comme représentatif de ses récits de voyage. L’ensemble de ces œuvres témoigne de l’effort des auteurs mutants qui font l’objet du présent travail à renouveler l’écriture littéraire contemporaine en développant une poétique, voire des poétiques nouvelles, à travers leurs créations en construction.

L’analyse menée dans cette deuxième partie sera motivée par le besoin d’identifier des points d’intersection entre les textes étudiés, à partir de certains axes, tels que la dimension spatiale, la structure narrative, ou encore les relations transtextuelles que ces œuvres établissent avec d’autres formes d’écriture.

Il convient donc d’entamer l’analyse en observant la manière dont s’articule ce réseau narratif mutant du point de vue spatial. D’une part, il sera question d’examiner l’interaction de l’écriture même avec l’espace, qui peut prendre la forme d’un récit circulaire, réticulaire, ou encore labyrinthique. Mais cela peut se manifester aussi bien à travers le maquettage de la page – l’exploration des possibilités typographiques de l’écriture – qu’en rapport avec l’architecture du texte. Ou bien l’espace du récit – devenu global, comme préfère le désigner Jorge Carrión (*in* García Tirado, 2014) – se matérialise à travers une représentation cartographique, qu’elle soit le plan d’une ville ou la mappemonde. D’autre part, il semble approprié de se pencher sur certains lieux et non-lieux évoqués par les auteurs mutants, pour mettre en exergue les nœuds concrets, bien identifiables dans leurs œuvres narratives, qui contribuent à l’articulation de ce réseau spatial. À cet égard seront mobilisés, entre autres, les travaux théoriques de Pierre Sansot (1971) – pour ce qui est de la poétique de la ville, notamment dans l’œuvre de Vicente Luis Mora – et de Marc Augé (1992), pour l’analyse de divers non-lieux présentés dans la dernière sous-section du chapitre quatre.

Le chapitre cinq portera sur la structure effective des textes ; il s’ouvrira sur une étude du fragment et s’achèvera sur une vision unitaire sur l’ensemble des œuvres mutantes, conçues en tant que projets narratifs complexes. Si dans le chapitre quatre

l'accent est mis sur diverses formes de l'espace et sur des (non-)lieux, il s'agit de faire la lumière ici sur les éléments ou les techniques qui les relient : du puzzle et de la mosaïque à l'échantillonnage et au montage cinématographique, des infrastructures inter et intra-urbaines aux moyens de transport, ou encore aux modalités de communication et à d'autres formes de médiation ou d'interposition. Hormis le concept de « récit réticulaire » proposé par Geneviève Champeau (2011), qui s'avèrera central pour la perspective adoptée ici, les analyses menées dans ce chapitre s'appuieront, entre autres, sur des études comme celle de Lucien Dällenbach (2001) – pour les observations notamment sur la mosaïque –, ou celles de Sylvie Durrer (1994, 1999) sur les formes variées que peut adopter le dialogue romanesque.

Dans le chapitre six, il faudra se pencher sur les différentes relations transtextuelles – au sens où elles sont théorisées par Gérard Genette (1979, 1982) – que développent les œuvres mutantes qui font l'objet de ce travail. Dans une perspective de quête ou de recherche – notamment identitaire –, il sera question de se pencher d'abord sur les différents genres insérés dans les romans mutants, ensuite sur la forme de l'enquête policière et sur sa relation avec la quête identitaire, et enfin sur l'intertextualité comme recherche sur l'autorité des créations littéraires.

Chapitre 4.

Le réseau spatial

To me, travel is filling the mind. But that means, by launching me beyond the self, it also empties my mind: I find it almost impossible to write when I am traveling. To write I have to stay put. Real travel competes with mental traveling. (What is a writer but a mental traveler?)

Susan Sontag, *Where the Stress Falls*

Dans les œuvres des auteurs mutants, l'espace est une coordonnée qui acquiert des dimensions globales. Les localisations géographiques abondent dans les projets littéraires d'Agustín Fernández Mallo et de Jorge Carrión. Dans la trilogie *Nocilla*, on passe du désert du Nevada décrit au début de *Nocilla Dream* à une plateforme pétrolière à la fin de *Nocilla Lab*. *Las huellas* explore, à son tour, différents lieux, du Manhattan de *Los muertos* et de *Los difuntos* aux profondeurs de la mer Rouge dans *Los turistas*, en passant par le bunker pékinois de *Los huérfanos*. Vicente Luis Mora reste tributaire de la poésie de la ville, la scène de prédilection de cet écrivain originaire de Cordoue étant Madrid. Ces deux villes illustrent d'ailleurs la relation géopolitique entre le centre et la périphérie, relation parlante dans le projet *Circular* et notamment dans *Circular 07*, dont le sous-titre présente la principale coordonnée du texte, *las afueras*¹ de la ville de

¹ Le sous-titre fonctionne en même temps comme la mention du premier roman de Luis Goytisolo (1958), attirant ainsi l'attention sur la possibilité d'évoquer la même réalité depuis deux poétiques très différentes. Outre la disposition spatiale – le village par rapport à la ville de Barcelone –, il est question, dans l'ouvrage de Luis Goytisolo, d'un rapport périphérie-centre du point de vue sociopolitique : l'individu face à la communauté, les classes populaires et les paysans face aux classes moyennes, le républicain

Madrid. Les modifications apportées à cette seconde édition du roman de Mora témoignent toutefois du changement concernant la perception de la centralité de la ville en tant que métropole ou capitale. L'espace de l'œuvre passe par un processus de mondialisation, « porque el mundo se globaliza y el libro con él » (Mora, 2007a : 12). S'ajoutent ainsi à la toponymie espagnole (Cordoue, Barcelone) d'autres noms de lieux, comme Brême ou Amsterdam.

Le projet narratif d'Agustín Fernández Mallo pose les bases d'un réseau spatial qui englobe plusieurs pays, comme les États-Unis, le Danemark, le Mozambique, la Chine, l'Espagne, le Viêt Nam, l'Angleterre, l'Arménie, le Kazakhstan, etc., à l'intérieur desquels l'auteur se concentre sur plusieurs non-lieux : les micronations, les usines, les aéroports, les pénitenciers, mais aussi les projets architecturaux inédits (le palais du *parchís*, ou encore l'immeuble de huit étages conçu comme ferme d'élevage de cochons). Entre tous ces lieux s'étend un réseau d'infrastructures constitué de routes, de systèmes de conduite d'eau et d'oléoducs, tout comme il sera montré dans le chapitre cinq.

Bien que l'on demeure dans la même ville, aussi bien dans *Circular* que dans *Alba Cromm*, les lieux varient considérablement à l'intérieur de ce périmètre urbain. Dans le premier roman de Vicente Luis Mora, on traverse plusieurs décors : une aire d'autoroute, un hypermarché, une bibliothèque, une crèche, un hôpital, un cimetière, un polygone industriel, une usine, une université, un aéroport, un bar. Les scènes sont localisées en fonction des rues et des quartiers de Madrid et des alentours. Dans *Circular 07* (2007a) apparaît surtout l'agglomération ou la banlieue puisqu'il est question de rendre compte de l'espace de *las afueras* de la ville. Dans l'édition de 2003, le livre, divisé en trois volets, consacre seulement la première partie à la périphérie, tandis que la deuxième, « Paseo », marque la transition vers le centre (« Centro »), subdivision qui clôt le roman de Mora. Le premier *Circular* (2003a), dans son ensemble, dessine donc une cartographie distincte. Toutefois, en ce qui concerne la présente étude, il s'agira de se borner principalement aux emplacements de *las afueras* et, dès lors, à la deuxième édition de l'ouvrage.

versus le franquiste. Par ailleurs, il convient également d'évoquer la structure circulaire du roman, analogue à celle de l'œuvre de Mora : le texte s'ouvre sur le retour de Víctor au village natal et se clôt sur le départ d'Alvarito, qui abandonne les lieux d'origine en direction de la grande ville.

Le voyage est un thème central chez l’auteur de *Las huellas*. Dans sa trilogie², Jorge Carrión construit aussi l’espace à l’échelle globale : les Amériques, l’Europe, l’Afrique, l’Asie sont des continents que les personnages visitent ou habitent, en passant par des non-lieux représentés par l’aéroport, l’hôtel, l’hôpital ou encore le bunker.

Ce chapitre commencera par l’exposition de la cartographie de l’espace mutant, à partir des toponymes évoqués dans les œuvres qui font l’objet de cette recherche : les deux éditions de *Circular*, *Alba Cromm*, les trois volets du projet *Nocilla*, le *remake* de *El hacedor*, le projet *Las huellas* et *Crónica de viaje*. Cette vue panoramique permettra d’observer, par la suite, certains lieux et non-lieux. Le but de cette analyse sera d’établir des points d’intersection entre les textes, afin de mieux dégager le caractère réticulaire de la dimension spatiale au XXI^e siècle, tel qu’il ressort de ces œuvres mutantes.

4.1. Comment (d)écrire l’espace ?

Le monde du livre s’anime et foisonne de possibilités, de secrets et de contradictions. Comme toute chose vue ou dite, même la plus petite, la plus banale peut influencer sur le dénouement de l’histoire, rien ne doit être négligé. Tout devient essentiel ; le centre du livre se déplace avec chaque événement qui le pousse en avant. Le centre en est donc partout et on ne peut en dessiner la circonférence avant que le livre n’ait pris fin.

Paul Auster, *Cité de verre*

Entre la cartographie réelle du Madrid de *Circular*³ – à laquelle on superpose un parcours narratif constitué de récits, d’anecdotes, de références littéraires – et la cartographie conceptuelle de l’univers *Nocilla* – composée de lieux, de personnages, d’idées –, en passant par la cartographie virtuelle de *Crónica de viaje*, ou encore par la cartographie fictionnelle de *Las huellas* – marquée par la littérature, le cinéma, la

² Bien que le projet *Las huellas* soit en fait composé de quatre livres, nombre de critiques, dont Mora (*Diario de lecturas*, 02/03/3015), préfèrent le qualifier de trilogie, considérant la nouvelle ou *novela corta* – telle que l’appelle l’auteur lui-même – *Los difuntos* (2015c) comme un épilogue.

³ Sauf mention contraire, dans ce qui suit le titre *Circular* sera employé de manière générique, pour indiquer les deux éditions du roman de Vicente Luis Mora (2003a, 2007a).

télévision –, l'organisation de l'espace dans les œuvres mutantes est régie par les règles d'un réseau complexe. Ainsi, l'espace *décrit* – dans sa dimension géographique – est indissociablement lié à l'espace *écrit*, celui du récit réticulaire qui sera analysé dans les chapitres suivants. La cartographie et la forme du texte sont donc à concevoir comme des représentations spatiales de la structure même du projet littéraire mutant.

4.1.1. L'espace de la fiction comme cercle, réseau ou labyrinthe

La cartographie réelle dressée par Vicente Luis Mora est basée, dans *Circular*, sur le plan du périmètre madrilène. Ainsi, les titres de la plupart des séquences narratives de *Circular 07* évoquent les noms de divers quartiers et rues de la capitale espagnole, proposant une cartographie suburbaine circonscrite à quatre cercles : la route du bus «Circular», celle de la ligne six du métro «Circular», ainsi que les autoroutes M-30 et M-40. Le narrateur de la séquence intitulée «Calle Fuengirola» rend compte d'une expérience qu'il fait en fonction de ces coordonnées géographiques :

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 (Mora, 2007a: 122).

La cartographie de *Circular* est, comme l'indique le passage, très précise. Pourtant, ce qu'elle désigne n'est pas un itinéraire sous forme de ligne continue, mais un mouvement aléatoire qui, à la fin, se dessine comme une toile d'araignée, un espace qui se «tisse» devant les yeux du lecteur. Les changements qui s'imposent d'une édition à l'autre de l'œuvre soulignent l'ampleur que prend ce travail de tissage : le réseau de soie évoqué dans le premier *Circular* est complété par un nouveau réseau, en plein essor lors de la publication de la version actualisée : Internet, vu aussi comme un

filet de pêche. À la fin de la première décennie du XXI^e siècle, la Toile⁴ s'étend au-delà des frontières espagnoles ; elle acquiert les dimensions d'un réseau global dans un monde glocal.

Vu que « [l]'espace n'est jamais donné ; il est toujours à parcourir » (Sansot, 1971 : 197), il convient d'observer, dans le cadre de la spatialité circulaire de la ville, le trajet de la ligne six du métro madrilène, la « Circular ». En tant que réseau souterrain, le métropolitain est le moyen de locomotion des grandes villes par excellence. Le récit qui entame la partie « Las afueras » de l'œuvre met en scène ce trajet comme voyage circulaire sans fin : « El metro Circular, decían, sigue recorriendo Madrid de noche cuando cierran las puertas y cesa el servicio [...]. Se rumoreaba: el Circular viaja toda la noche, sin viajeros a bordo. El Circular no se detiene » (Mora, 2007a : 21).

Le trajet effectué par le métro attire l'attention sur une coordonnée importante de tout espace urbain : les profondeurs, les dessous de la ville (Sansot, 1971 : 211). Agustín Fernández Mallo évoque, à son tour, cette dimension, lorsqu'il mentionne dans *Nocilla Dream* le système de conduites d'eau d'une cité en tant que structure souterraine réticulaire qui relie les différentes parties comme une sorte de système sanguin urbain (Fernández Mallo, 2008a [2006] : 37). Dans *Nocilla Dream*, l'on décrit le réseau des oléoducs dans le souterrain de l'ancienne URSS, une structure qui s'étend, cette fois, au-delà des frontières étatiques (Fernández Mallo, 2008b : 69)⁵.

En ce qui concerne la ligne de métro « Circular », celle-ci dresse, comme tout plan de transport urbain, une cartographie différente : dans le réseau métropolitain, les

⁴ Peut-être serait-il intéressant de souligner qu'en anglais le réseau télématique est nommé aussi bien *web* (toile d'araignée) que *net* (filet de pêche), un double sens qui se retrouve également dans le terme espagnol *red*. Le mot français « toile » est également (doublement) significatif, puisqu'il indique le réseau de fils de l'araignée et le tissu, l'assemblage de fils entrelacés. À ce titre, il convient de noter que ce lexique renvoie à la métaphore fondatrice de l'écriture : le texte comme tissu, résultat d'un tissage. Pourtant, tout comme il sera montré dans la dernière partie de cette thèse, les termes *web* et *net* ne sont pas des synonymes parfaits. Si l'on prend en considération notamment leurs origines, Internet a d'abord été un réseau d'ordinateurs interconnectés, tandis que le *World Wide Web* de Tim Berners-Lee a été conçu afin de relier l'information et de fournir un accès plus facile aux données. En d'autres termes, si le *net* connecte les machines (servant ainsi à la communication), le *web* connecte l'information. Bien évidemment, en pratique, il est fort difficile de faire la distinction.

⁵ Plus récemment, l'auteur établit une relation entre le système des égouts et Internet : « Internet lleva dentro en esquema la estructura moral del sistema de alcantarillado urbano » (Fernández Mallo, 2015a).

seules indications dont on dispose pour connaître sa localisation dans l'espace sont les repères donnés par les noms des stations : Carpetana, Ciudad Universitaria, Usera, Pacífico. Le lien entre les divers arrêts se fait par les voies qui s'étendent au long des tunnels souterrains. La représentation de la géographie urbaine est suspendue ici-bas et le voyageur en métro doit la reconstituer lui-même, car l'espace se délivre à lui, il prend forme devant ses yeux seulement s'il fait l'effort de l'imaginer.

En outre, le voyage en métro, à travers son trajet souterrain, est dépourvu de vue, de paysage. Le voyageur ne peut regarder qu'à l'intérieur du véhicule. On rend compte de cette situation dans le microchapitre intitulé « Metro. Línea Circular », où le narrateur-écrivain observe, après avoir effectué plusieurs trajets dans ce moyen de transport, un autre passager qui voyage aussi souvent que lui et qui a l'habitude de lire toujours le même livre par-dessus l'épaule des personnes :

Ahí está otra vez. Es ese, el del abrigo marrón del fondo. Lo he visto antes, en Miguel Hernández, y antes en Tribunal. Lleva todo el día en el metro, como yo, pero yo escribiendo y él... leyendo. Su método es invariable: se acerca silenciosamente por detrás a quien sea que esté leyendo Los pilares de la tierra, de Ken Follet, y se pone, con notable disimulo, a mirar por encima del hombro. Se queda así hasta que el viajero sale (Mora, 2007a: 140-141, c'est l'auteur qui souligne⁶).

Cet extrait se veut une transcription « en temps réel » effectuée par le narrateur qui note sur son carnet ce qu'il est en train de scruter dans la rame du métro. Ce moyen de transport qui se déplace dans l'obscurité des tunnels (dé)tourne le regard du narrateur de l'extérieur à l'intérieur. Le métro devient une source où l'écrivain a la possibilité de trouver du matériau fictionnel. Le paysage urbain n'est donc pas constitué uniquement de rues et d'édifices, mais encore d'êtres humains et de leurs histoires. D'ailleurs, le seul personnage récurrent dans le roman est un écrivain qui visite des appartements à louer afin de recueillir les histoires de leurs anciens habitants.

À la surface, l'espace de *las afueras* déborde souvent la limite tracée par les voies circulaires. Les barrières imposées par les trajets du métro, du bus ou de l'autoroute circulaires ne sont pas infranchissables ; elles ne constituent pas de règles inébranlables, leur rôle étant de définir le cadre spatial. Ainsi, il est possible de se

⁶ Dans cette microséquence, l'italique est la marque de la voix du narrateur.

retrouver, à un moment donné, dans les montagnes de Guadarrama, à Cordoue, ou encore en Allemagne ou aux Pays-Bas. Une explication de ce « débordement » des frontières géographiques fixées initialement est donnée dans le microrécit intitulé « Calle Adrogué » (Mora, 2007a : 71-72). Tout comme l'indique le titre de cette séquence, on y évoque Ricardo Piglia – Adrogué étant la ville d'origine de l'écrivain argentin, située à la périphérie de Buenos Aires. Partant de l'œuvre de Piglia, *La ciudad ausente* (2013 [1992]), le narrateur de *Circular* développe l'idée selon laquelle le texte peut transformer l'espace, le traduire en fonction des réalités nouvelles⁷ :

Se toma el libro, se diseña el libro, como una persona. El protagonista de la novela no es un personaje, sino una ciudad: Madrid. Pero el personaje tiene síntomas de esquizofrenia, se vuelve episódicamente loco, y a ratos se piensa otro, mostrándosele en el relato preso de otra identidad. Es decir, se creería *otra ciudad* (Mora, 2007a: 72, c'est l'auteur qui souligne).

Si la machine de Macedonio, telle qu'imaginée par Piglia, transforme ou traduit les récits de différents personnages, pour Mora la géographie même est soumise à des distorsions. Habitée par diverses histoires, Madrid raconte en réalité la vie de toutes les villes (Cordoue, Amsterdam, Buenos Aires). Ce n'est aucunement un signe d'uniformisation ; il ne s'agit pas non plus d'une simple comparaison : Madrid est *comme* Cordoue ou *comme* Brême. Il s'agit plutôt d'une remise en cause de la notion d'identité, qui ne se définit plus en termes géographiques locaux ou nationaux, mais qui s'inscrit dans une dynamique globale, ainsi qu'il a été montré dans la première partie de ce travail : « quien dice Madrid quiere decir esta ciudad, todas, Europa, el universo » (Mora, 2007a : 104)⁸.

Cette reconfiguration globale de l'espace trouve sa meilleure expression dans la figure du cercle. Dans *Pasadizos*, étude sur l'espace dans les arts, Vicente Luis Mora évoque la relation qu'on peut établir entre le cercle et le monde. À partir d'une citation

⁷ Dans *La ciudad ausente*, la transformation est une conséquence directe de la traduction : « Queríamos una máquina de traducir y tenemos una máquina transformadora de historias » (Piglia, 2013 [1992] : 39). À cet égard, Susan Sontag note le fait que l'étymologie même du mot traduction implique un changement d'état ou de lieu : « The “trans” is a physical “across” or crossing, and proposes a geography of action, action in space » (Sontag, 2009 [2001] : 340). Ainsi, il faut remarquer que toute narration, en tant que transformation ou traduction d'un événement en récit, suppose un mouvement ou un voyage spatial.

⁸ La question de l'identité sera développée dans le chapitre six.

de René Char⁹, selon lequel l'espace circulaire correspond au monde physique (Mora, 2008 : 39), il est possible d'inférer que la circularité transforme le Madrid de Vicente Luis Mora en ville représentative non seulement d'autres villes, mais encore du monde entier. Il s'agit, bien entendu, du point de vue purement géométrique, de la forme sphérique du globe terrestre, mais aussi, du point de vue narratif, de la conception du texte littéraire comme pouvant *englober* le monde¹⁰. Ainsi, lorsqu'il consacre un livre à une seule ville, mettant en avant sa structure circulaire, l'auteur érige cette ville en monde, il la dresse à l'échelle du globe.

Pour ce qui est de la forme, dans le premier roman de Mora, l'objet-livre lui-même est conçu, par le narrateur, en tant que cercle. Ainsi, le fragment intitulé « *La cuadratura del círculo* » évoque le paradoxe du livre comme support et comme récit, rectangulaire du point de vue de la forme, circulaire en ce qui concerne le contenu : « Con la imprenta, llegaron los libros, cuadrículas que son círculos también, como las vidas, como las citas; libros que circulan, libros que nacen y que giran de unas manos a otras, de unos ojos a otros » (Mora, 2007a : 180). À la fin de *Circular 07*, le narrateur conclut : « este libro es como Madrid, un círculo, porque es, como Madrid, ilimitado, que no infinito » (Mora, 2007a : 212).

À l'instar du *Circular* de Vicente Luis Mora, dans l'œuvre d'Agustín Fernández Mallo, l'espace, bien que plus varié, acquiert une dimension globale. La dispersion géographique vise l'assemblage d'un monde que l'auteur appelle « l'univers *Nocilla* ». Le roman *Nocilla Dream* est particulièrement explicite et illustratif de l'organisation spatiale dans l'ensemble de l'œuvre de Fernández Mallo, puisque l'écrivain ajoute, à la fin du livre, une représentation graphique de cet univers narratif. Cette nouvelle cartographie remet en cause la figuration classique, agencée en fonction de la

⁹ « Ce siècle a décidé de l'existence de nos espaces immémoriaux : le premier, l'espace intime où jouaient notre imagination et nos sentiments ; le second, l'espace circulaire, celui du monde concret. Les deux étaient inséparables [...]. Est-il un troisième espace en chemin, hors du trajet des deux connus ? ». René Char, *Aromates chasseurs*, Paris, Gallimard, 1976.

¹⁰ Mora lui-même rappelle que le *topos* du monde comme texte, c'est-à-dire du monde qui peut être compris dans un projet littéraire unique, a préoccupé nombre d'auteurs, de Mallarmé à Calvino (Mora, 2008 : 17-25). À son tour, Laura Borràs (2008 : 41) fait remarquer, à l'égard de l'écriture numérique, que l'espace virtuel réalise le songe du livre-monde, grâce à sa capacité illimitée d'emmagasinage de l'information.

géographie traditionnelle, en faveur d'une contiguïté d'ordre conceptuel, entre personnes, objets, idées et villes.

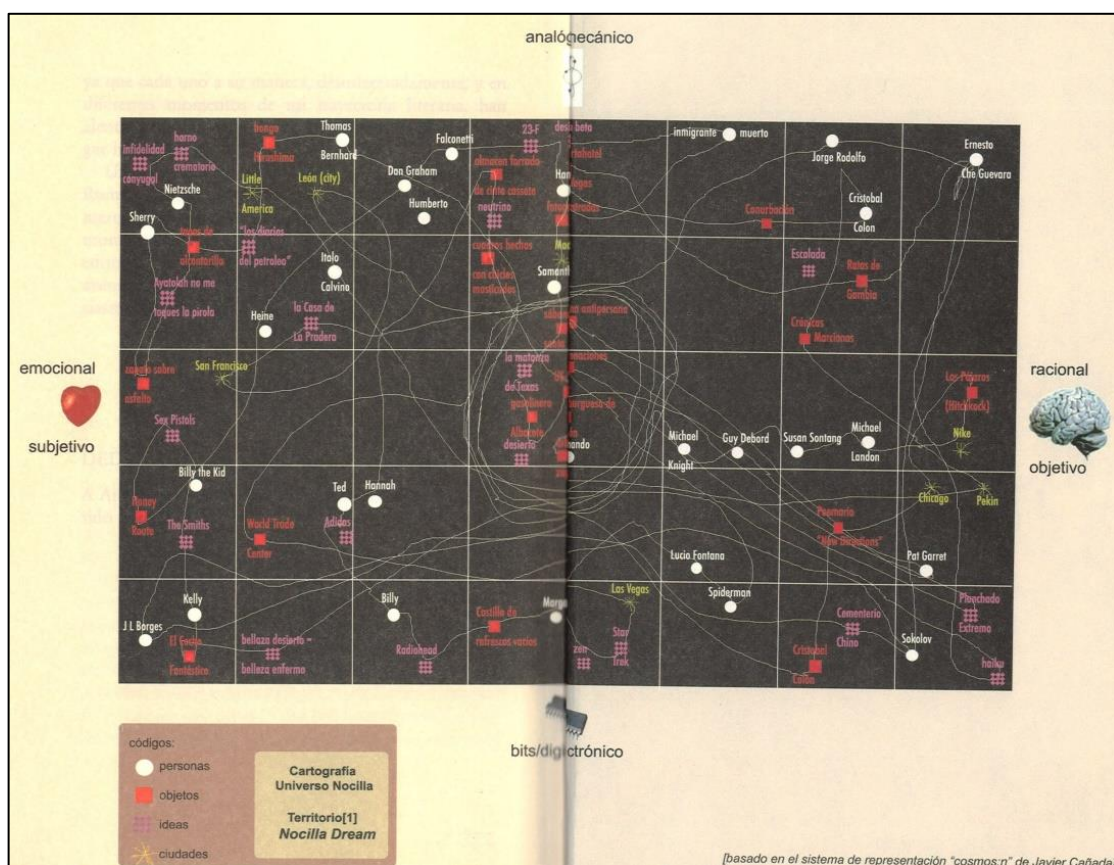


Image 3. Agustín Fernández Mallo, *Nocilla Dream* (2008a [2006] : 224-225)

Bien que cette reconfiguration réticulaire soit basée sur des toponymes appartenant au monde réel, l'œuvre de Fernández Mallo ne cherche pas à refléter une géographie ou des lieux vraisemblables, mais les principes qui régissent une nouvelle relation à l'espace, fondée sur la mise en réseau de divers concepts. L'espace s'inscrit dans un processus d'augmentation¹¹ ou d'expansion, mais aussi de reconfiguration, à travers des nœuds et des liens conceptuels qui privilégient la contingence des éléments de la narration au détriment des structures hiérarchiques ou linéaires¹².

¹¹ Par rapport à *Nocilla Dream*, Vicente Luis Mora (2006e) emploie le concept de réalisme augmenté : une modalité technique de relation avec le lecteur (interface littéraire) qui fait que la lecture conduit à une perception « visuelle » de la réalité, supérieure à celle produite par le récit conventionnel.

¹² Dans son analyse de la relation entre la construction narrative et le réel, Alice Pantel propose la notion de « réel infiltré » pour désigner « ce double mouvement s'attachant à débarrasser le récit de ses instances organisatrices ou de ses filtres narratifs qui sont la linéarité, la chronologie, la causalité, la

Ainsi, il est possible d'observer qu'au centre de la représentation cartographique du premier volet de ce « territoire *Nocilla* » se trouvent l'arbre aux souliers, l'autoroute US50, les micronations, la station d'essence d'Albacete et le hamburger au saumon – qualifiés tous d'« objets », selon la légende du plan –, le désert et le film de Tobe Hooper, *Massacre à la tronçonneuse* (1974) – en tant qu'« idées » –, ainsi le personnage Fernando, employé de la station d'essence d'Albacete et citoyen, à son tour, d'un micro-État. Certains de ces éléments, tels que le désert, les micronations ou l'arbre aux souliers, sont, en effet, centraux dans le texte de Fernández Mallo, tandis que d'autres, comme la figure de Fernando, qui n'apparaît que tard dans l'œuvre, sont des occurrences sporadiques – voire uniques, comme c'est le cas de la référence cinématographique. La carte propose donc une nouvelle représentation narrative, tout en rejetant le recours à des critères réducteurs pour structurer son contenu¹³.

En tant qu'énumération de rues, de quartiers ou de villages, à travers les titres de séquences, l'espace de *Circular* est pure dénotation. Cependant, cela n'abolit pas sa valeur connotative. La circularité de Madrid ne saurait se contenter d'une simple représentation géométrique. Le texte même fournit plusieurs interprétations possibles. Le cercle, grâce à l'itinéraire de la ligne six du métro ou de l'autobus « Circular », suggère l'idée de non-linéarité, mais aussi de non-finalité : une ligne de transport circulaire n'a pas de terminus. Similairement, l'œuvre que le lecteur est en train de parcourir est sans fin : « Tú que lees no sabes todavía que estás surcando un libro sin final, no porque no acabe sino porque este libro es como Madrid, un círculo, porque es, como Madrid, ilimitado, que no infinito » (Mora, 2007a : 212). Le texte de *Circular* n'est pas achevé puisque, comme le narrateur même l'indique, on ne peut pas achever un cercle, on ne peut que le parcourir. *Circular* n'a pas de fin, car il n'y a ni commencement ni fin dans un cercle. Le lecteur ne fait que suivre sa trajectoire.

transition ou l'unité spatiotemporelle, tout en infiltrant dans le texte littéraire les extraits de réel que sont les documents factuels » (Pantel, 2012a : 233).

¹³ À cet égard, Geneviève Champeau fait remarquer que le jeu de *parchís*, évoqué dans *Nocilla Experience* (Fernández Mallo, 2008b : 44), illustre l'importance du hasard et de la contingence dans la structure de la narration (Champeau, 2011 : 71). Cette idée est renforcée, dans *Nocilla Lab* (Fernández Mallo, 2009a), à travers l'évocation du roman *The Music of Chance* de Paul Auster (1990) comme lecture qui est aux origines du projet du narrateur Agustín Fernández Mallo.

À l'instar de la structure circulaire proposée par Vicente Luis Mora, l'agencement réticulaire, chez Agustín Fernández Mallo, permet l'accès par n'importe quel nœud ou lien, car son œuvre aussi est dépourvue d'un début et d'une fin. Il s'agit d'une création labyrinthique, pour le parcours de laquelle aucune carte n'est nécessaire. À cet égard, Umberto Eco (1985 [1983] : 64) énumère trois types possibles de structure dédalicque. La première est la construction grecque classique, où il faut arriver à un centre, et du centre à la sortie, sans s'égarer, à l'aide du fil d'Ariane. La deuxième est le labyrinthe maniériste, une forme arborescente, avec de nombreuses impasses ; par opposition au premier type, c'est un modèle qui permet au lecteur de se tromper (*trial-and-error process*), afin de trouver l'unique sortie. Enfin, le troisième modèle est le rhizome – dénomination évidemment empruntée à Gilles Deleuze et Félix Guattari (1980) –, où chaque chemin peut se connecter à d'autres voies, où il n'existe pas de centre ni de périphérie ni de sortie.

La trilogie *Nocilla* est organisée comme un labyrinthe rhizomique, voire réticulaire, sans centre ni sortie. Il n'y pas de fin téléologique vers laquelle convergent les microrécits, mais une pluralité de pièces littéraires, une variété de possibilités combinatoires des éléments constitutifs. Bien que l'architecture textuelle soit traitée dans le chapitre suivant, il convient d'évoquer d'ores et déjà la relation entre la construction du récit et le parcours labyrinthique.

Cet aspect est illustré dans les *explicit*s des trois romans qui composent le projet *Nocilla*. Ainsi, la dernière séquence de *Nocilla Dream* (Fernández Mallo, 2008a [2006] : 213-217) met en scène le personnage Josep Ferrer Cardell, qui clôt le livre par une anecdote : l'arrivée, en 1969, dans son village natal de León, d'un homme qui se déclare envoyé du gouvernement, censé faire une expérience liée à l'alunissage d'Armstrong. L'imposture est vite dévoilée, lorsque le grand événement a lieu et que l'expérience n'aboutit à rien. À l'instar du récit de Josep, dépourvu de but téléologique, ce dernier microchapitre de l'œuvre de Fernández Mallo ne fournit aucun dénouement, aucune résolution ou explication finale. Il n'y a pas de révélation ultime, pas de motivation dissimulée, hormis le pur désir du narrateur de raconter, et, en définitive, le plaisir de lire, de la part du lecteur.

La fin de *Nocilla Experience* (Fernández Mallo, 2008b : 201-202) confirme, à son tour, le rejet d'un dénouement téléologique du récit à travers une autre anecdote, racontée par le personnage Jodorkovski : un homme va chez le psychiatre pour se plaindre que son frère se prenne pour une poule et, lorsque le médecin lui suggère de le

faire interner dans un hôpital psychiatrique, il répond « lo haría, pero es que necesito los huevos » (Fernández Mallo, 2008b : 202). Le narrateur conclut que les relations personnelles ont une logique semblable : « son completamente irracionales, disparatadas, absurdas, pero las seguimos manteniendo porque la mayoría de nosotros necesitamos los huevos » (Fernández Mallo, 2008b : 202). Le récit réticulaire, voire labyrinthique, d'Agustín Fernández Mallo cherche à construire, tout comme le texte circulaire de Mora, un cheminement narratif complexe, dont la « logique » ou la structure sont soumises aux contingences et aux déambulations que le lecteur décide d'effectuer afin de parcourir l'œuvre.

La bande dessinée qui clôt *Nocilla Lab* (Fernández Mallo, 2009a : 169-178) rajoute à ces histoires un récit de l'écrivain Enrique Vila-Matas : un homme est prisonnier à perpétuité dans une cellule sans porte ni fenêtre, obsédé par l'écoulement du temps ; d'un coup, une brèche s'ouvre dans le mur, à travers laquelle apparaît quelqu'un qui l'invite à passer de l'autre côté : « Entre, le estábamos esperando » (Fernández Mallo, 2009a : 177). Il s'avère donc que le personnage emprisonné se trouve en réalité à l'extérieur d'un territoire bien plus étendu. Encore une fois, la fin du texte ne fait qu'ouvrir l'espace de la narration – au lieu de le clore – sur le territoire illimité, réticulaire de la littérature.

La relation entre la narration et le labyrinthe est particulièrement explicite dans le deuxième roman du projet *Las huellas* de Jorge Carrión. Dans *Los huérfanos*, l'auteur imagine une série de télévision intitulée « Labyrinthes », créée par le Ministère de la fiction chinois. Inscrite dans le phénomène culturel *New Chinese Fiction*, qui émerge durant la deuxième décennie du XXI^e siècle, « la ficción planteaba la existencia de un grupo de naufragos o de prisioneros o de supervivientes –nunca fue aclarado– que aparecía en el interior de una estructura conformada por túneles metálicos » (Carrión, 2014b : 109). Outre la mise en abyme de l'expérience de la petite communauté isolée dans le bunker pékinois, cette création télévisuelle présente un intérêt majeur grâce à sa structure complexe : une série principale, constituée de dix saisons, et six sous-séries (neuf saisons au total), chacune des sous-productions se penchant sur l'histoire de l'un des six protagonistes de « Labyrinthes ». Dans l'épisode final de la dixième saison de la production principale, les téléspectateurs découvrent que l'ensemble de ces narrations fait partie d'une espèce de fourmilière artificielle habitée

par des milliers de communautés similaires à celle présentée dans « Labyrinthes ». « Eso es la ficción », conclut le narrateur Marcelo,

la evolución dramática de seis personajes que no eran más que minúsculas motas de polvo en un desierto diseñado, en el interior de una urna o de un acuario, por un científico de proporciones divinas, en un laboratorio con las dimensiones del cosmos (Carrión, 2014b: 111).

À l’instar de ce que suggère Agustín Fernández Mallo par le titre *Nocilla Lab*, Jorge Carrión conçoit le territoire de la fiction comme un laboratoire ayant des dimensions cosmiques, l’espace de *Las huellas* n’étant qu’un fragment infime de cette structure réticulaire de proportions immenses, toujours en expansion, qui met en relation les différentes fictions, qu’elles soient littéraires ou cinématographiques.

Mais l’espace de la fiction est également complexe à l’échelle micro, celle d’une œuvre donnée, puisque, comme l’explique un autre personnage du roman, Mario – le créateur de la série « Los muertos » –, toute fiction est potentiellement composée de plusieurs labyrinthes, grâce aux différents supports sur lesquelles celle-ci peut se développer. De la bande dessinée au roman, ou encore à la vidéo et aux pages *web*, les récits se prolongent et se complètent sur ces divers supports entre lesquels il faut établir des connexions, d’une façon ou d’une autre, le lecteur idéal étant celui qui réussit à relier toutes les pièces (Carrión, 2014b : 224). Cette vision sur la littérature sera évoquée aussi bien dans le chapitre suivant, que dans la troisième partie de cette étude, lors de l’analyse de l’écriture hybride. Il est toutefois pertinent d’attirer d’ores et déjà l’attention sur la mise en réseau de tous ces éléments – aussi bien intrinsèques qu’extrinsèques – qui articulent l’espace de la fiction.

Dans l’œuvre de Vicente Luis Mora, le mouvement labyrinthique s’effectue à l’intérieur de la structure circulaire, à travers un déplacement radiaire de la périphérie au centre. Selon la conception de l’espace correspondant au « *Circular 03* », il est question du centre de Madrid. Si la première partie du roman décrivait *las afueras* de la capitale, la deuxième marque le passage – l’auteur qualifie cette transition de « déambulation », de « Paseo » – vers la troisième, le centre. « Centro » est donc le dernier volet de cette œuvre circulaire dont les coordonnées spatiales sont déterminées par des lieux tels que Gran Vía, Recoletos, le musée Reina Sofía, le Rastro, le Conservatoire de Madrid, la Cathédrale Almudena, ou encore la gare d’Atocha. Le livre

est ainsi construit en fonction des éléments principaux constituant le cercle géométrique : circonférence, rayon, centre.

Cette structure subit des mutations importantes dans l'édition de 2007 : à la fin du roman, le centre acquiert une forme visuelle ; mais il se caractérise aussi par une absence, par le vide. D'un côté, il s'agit de l'absence matérielle de la partie de l'œuvre qui parle précisément du centre. De l'autre, le concept même de centre est défini, selon le narrateur de *Circular*, par l'abîme. À l'instar des *explicitis* du projet *Nocilla*, le vide évoque un manque : celui d'une finalité du récit, mais aussi d'un sens unique auquel réduire le texte. « Le cercle et l'abîme, donc le cercle en abyme », fait remarquer Jacques Derrida (1978 : 29) et, à travers cette relation entre le vide et la mise en abyme du cercle, l'œuvre cesse de *décrire* le cercle pour *devenir* cercle.

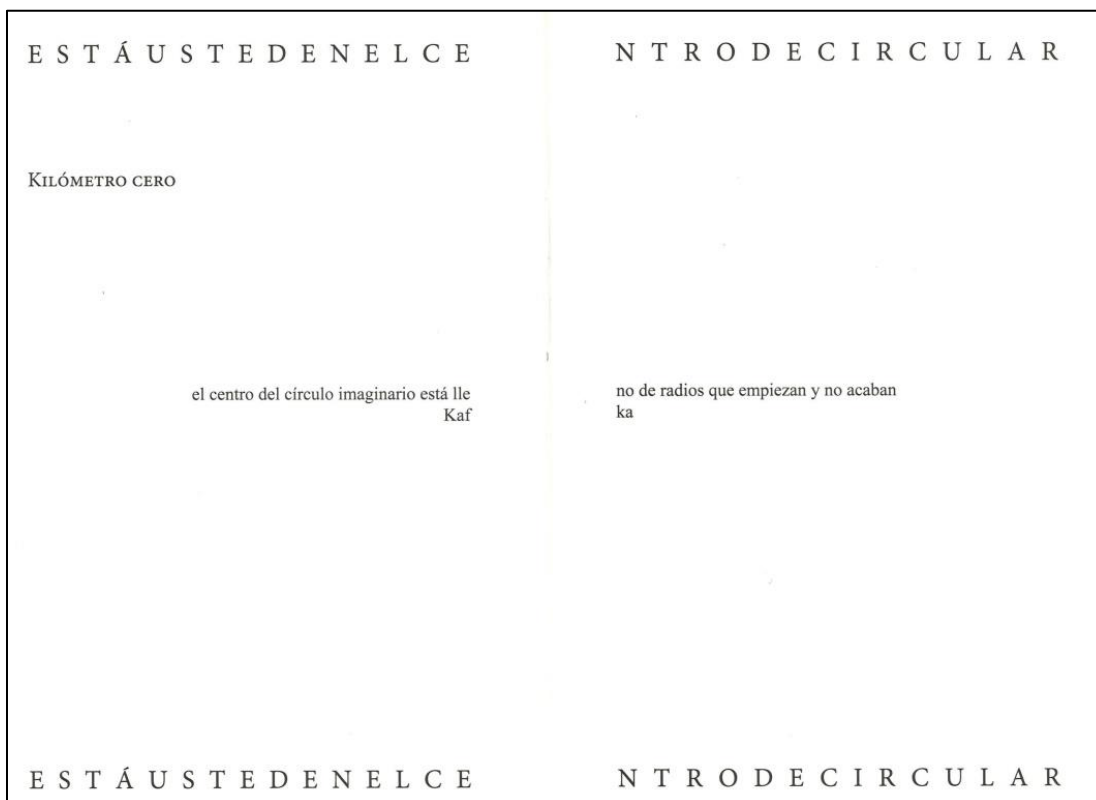


Image 4. Vicente Luis Mora, *Circular 07* (2007a : 214-215)

4.1.2. Du maquettage de la page à l'architecture du récit

Chez Vicente Luis Mora, tout comme chez d'autres écrivains mutants¹⁴, la dimension spatiale se manifeste aussi par rapport à la typographie, c'est-à-dire par rapport à la forme que peut prendre le texte imprimé sur la page. *Circular* en fournit nombre d'exemples : des pages blanches qui représentent le silence d'une chambre anéchoïque (Mora, 2007a : 37-39) – le paradoxe de l'écriture qui devient silence¹⁵ –, à certains éléments de paratexte, tels que les détails d'imprimerie localisés à la fin de l'édition 2003 de *Circular*.

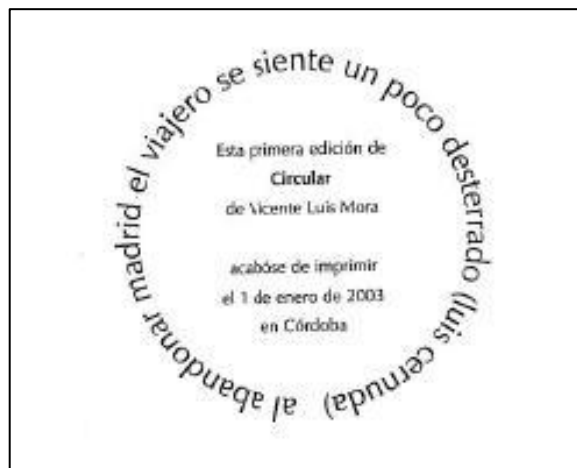


Image 5. Vicente Luis Mora, *Circular* (2003a)

Un autre microchapitre, « Calle Santa Rita » (Mora, 2007a : 42-43), est organisé sur trois colonnes afin de rendre compte, dans la première colonne, du dialogue qui a lieu entre une jeune femme et un homme, et, dans les deux autres, de ce que chacun d'entre eux pense en réalité, mais n'ose pas prononcer à voix haute.

Les séquences métanarratives¹⁶ sont également dominées par l'espace blanc qui les entoure. Le fragment intitulé « Diario Ya. Sopa de letras » (Mora, 2007a : 108) est un poème écrit sous forme de mots mêlés. « ABC de Madrid. Sección de anuncios por palabras » (Mora, 2007a : 121) est composé d'une série d'encadrés à la manière des

¹⁴ À ce titre, il faut rappeler les observations formulées dans le chapitre deux sur la typographie de plusieurs textes publiés dans l'anthologie *Mutantes* (Ferré et Ortega, 2007).

¹⁵ Gérard Genette, en paraphrasant Proust, évoque la bibliothèque comme espace où « la parole [...] a pris la forme du silence » (Genette, 1969 : 48).

¹⁶ Ces fragments seront étudiés plus attentivement par la suite.

pages d'annonces dans la presse. Très suggestive s'avère aussi la mise en pages du centre de *Circular* (Mora, 2007a : 214-215), comme il a déjà été mentionné à la fin de la sous-section précédente.

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

ABC DE MADRID. SECCIÓN DE ANUNCIOS POR PALABRAS	
Se ha perdido un hombre que salió buscando algo cuyo nombre ya se le ha olvidado. (Razón: Gabriel Celaya)	Se vende ciudad amarga (Razón: Luis García Montero)
Ninguna nube inútil ni la fuga de un pájaro, daría clases particulares de latín a domicilio (Razón: José Luis Amaro)	Se dan clases de insomnio a domicilio
Se ofrece corazón en buen estado cincuenta mil kilómetros con asientos traseros a estrenar	Suena la puerta Pronto llegará la noche Resistencia
Esta mujer se busca; cualquier día se encuentra (Razón: Silvia Ugidos)	Preciso señorita de ojos negros (Razón: Juan Bonilla)
Pareja de filósofos con método buscan intercambio o Sentido	Quiero perderme entre tus pensamientos igual que uno escucha Nueva York mientras se duerme (Razón: Leonard Cohen)
Se alquila un país dúplex confortable 500.000 km cuadrados servicios 17 camas habitantes dormidos (Razón: Moncloa)	Busco a mi novia en todas las demás busco a mi padre en todos mis amigos deseo no buscar o encontrar algo
	Se vende virginidad Se regala virginidad

DIARIO YA. SOPA DE LETRAS

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

ESTAREN LAS AFUERASES
MANTENERSE EN EL DESTI
ERRO EN CONTRARSE D
ENTRO DE UN PALACIO EN L
A DESPENSAS JUNTO A LAS P
ATATASES TAREN LAS AFUE
RASES COMO SER AMIGOTA
NSÓLO DELAMUJER ALAQU
EQUIERES NO PUEDES DEF
RAUDAR LA PEROTAMPOC
OPROBARÁSUSBESOSEST
AREN LAS AFUERASES LAPE
ORMANERA DE ESTAR SOLO

Image 6. Vicente Luis Mora, *Circular 07* (2007a : 42, 108, 121)

Cette spatialité de la page pointe la modalité dont l'écriture s'empare physiquement de l'espace du livre. Ainsi qu'il a été indiqué, Mora lui-même situe la technique de l'espace blanc dans la tradition ouverte par Mallarmé afin d'explorer la spatialité de la page (Mora, 2008 : 64). À cet égard, Gérard Genette rappelle que

[d]epuis Mallarmé, nous avons appris à reconnaître (à re-connaître) les ressources dites visuelles de la graphie et de la mise en page et l'existence du Livre comme une sorte d'objet total, et ce changement de perspective nous a rendus plus attentifs à la spatialité de l'écriture, à la disposition atemporelle et réversible des signes, des mots, des phrases, du discours dans la simultanéité de ce qu'on nomme un texte (Genette, 1969 : 45).

Cette perspective du livre en tant qu'objet représente un point focal pour les écrivains mutants. Mora lui-même (2012 : 16-17) fait remarquer la présence de l'élément visuel dans la quasi-totalité des expressions culturelles au XXI^e siècle. Cela se répercute également sur la création littéraire, notamment sur l'œuvre mutante, qui intègre le composant visuel au texte écrit. Cette tendance à l'iconographie peut se manifester de diverses manières : de l'insertion des images à la reconfiguration totale du corpus textuel pour qu'il illustre littéralement quelque chose, pour qu'il en devienne la représentation visuelle¹⁷, ou bien à l'interaction entre différents supports. Dans ce qui suit, et dans la perspective de la spatialité de l'écriture étudiée dans cette section, il s'agira de se concentrer uniquement sur la graphie du texte, tandis que les autres formes iconiques seront présentées dans la troisième partie du présent travail.

Essayant de proposer une taxonomie, Vicente Luis Mora distingue entre les diverses modalités de spatialisation de l'écriture et établit une correspondance entre la littérature et l'art¹⁸. Les avant-gardes historiques avaient employé ces techniques un siècle auparavant sous la forme de la poésie visuelle. Et avant celles-ci, le livre imprimé, tout au long de son histoire, a su explorer la dimension visuelle de l'écriture à travers des illustrations, comme c'était le cas du texte médiéval. Au XX^e siècle, à partir du milieu des années 1990, il appartient à l'hypertexte de rendre compte des possibilités numériques de la typographie ludique. La flexibilité dont témoigne la publication en ligne pour l'affichage du texte sur l'écran de l'ordinateur a pu susciter, chez les auteurs mutants, une réflexion sur le caractère iconique du format imprimé. Dans son étude *Lectoespectador* (2012), Mora précise, comme déjà indiqué dans le chapitre trois, que

¹⁷ Il convient de rappeler que le roman *Alba Cromm*, bien que sous forme de livre, adopte la structure d'une revue.

¹⁸ Voir le tableau disponible à <http://pinterest.com/vicenteluis Mora/between-text-art/>, consulté le 31 juillet 2016.

cette technique est à la base de ce qu'il désigne comme *novela pangeica*. Pour rappel, globalement est pangéique toute création qui explore de manière mimétique les moyens de communication actuels : la presse, les messages électroniques, les *chats* ou les SMS. Dans un contexte où toutes ces modalités se diversifient et évoluent sans cesse, le texte écrit montre une certaine opacité à l'égard des changements produits dans la société contemporaine. La littérature mutante considère qu'elle se doit d'aller à l'encontre de cette tendance à la non-perméabilité de l'acte d'écriture par rapport aux innovations que la communication connaît dans l'actualité. À travers différentes stratégies typographiques (la disposition des mots sur la page, ou encore l'espace blanc qui les sépare), on a créé pour le texte les conditions idoines de sa « mise en scène » en tant qu'espace d'écriture.

Il est indéniable que, parmi les auteurs mutants qui font l'objet d'étude de cette thèse, Agustín Fernández Mallo choisit de ne pas mettre un accent particulier sur la typographie, à l'exception de quelques cas – par exemple, dans la dernière partie de *Nocilla Lab*. Toutefois, il importe de souligner que l'espace de la page est exploré à travers le blanc typographique imposé par la division en microchapitres d'une longueur variable (de quelques lignes à quelques pages). À ce titre, Geneviève Champeau observe que les blancs typographiques sont des espaces de disjonction – ils abolissent l'enchaînement de la narration basé sur le modèle de la succession des événements – et, à la fois, des espaces de conjonction, car le lecteur peut établir ses propres connexions (Champeau, 2011 : 76).

Lorsque la spatialité de la page se matérialise, le récit devient plus qu'une suite temporelle, le laps de temps dont on a besoin pour passer d'un paragraphe à l'autre, d'une page à l'autre, du début jusqu'à la fin du livre. Comme le note Gérard Genette,

l'espace du livre, comme celui de la page, n'est pas soumis passivement au temps de la lecture successive, mais qu'en tant qu'il s'y révèle et s'y accomplit pleinement, il ne cesse de l'infléchir de le retourner, et donc en un sens de l'abolir (Genette, 1969 : 46).

Le lecteur est ainsi amené à observer que le texte occupe un espace donné, celui délimité par le paratexte de la première et la quatrième de couverture, de l'en-tête et du bas de page. Il prend conscience de l'objet-livre qu'il tient entre ses mains. Comme le fait remarquer le narrateur de *Circular* dans un des chapitres métatextuels de l'œuvre,

« [t]u mirada [...] comienza y vuelve [...] comienza y vuelve y luego baja y al pasar la página debe subir » (Mora, 2007a : 180). Il n'est plus épris uniquement de la lecture qu'il fait, mais encore de la forme du texte même, et voit l'espace des pages se succéder devant ses yeux, puisque l'écriture devient espace.

La forme et la structure de la page ou de l'écriture pourraient être mises en relation avec le concept de « figure », tel qu'il est défini par Genette : « la figure, c'est à la fois la forme que prend l'espace et celle que se donne le langage, et c'est le symbole même de la spatialité du langage littéraire dans son rapport au sens » (Genette, 1969 : 47). L'espace est forme dans une double acception : il représente et il est représentable. Il prend une nouvelle forme lors de la lecture des œuvres mutantes : c'est la figure du cercle – et voici un retour au sens premier du terme « figure » – et, à la fois, toutes les connotations que cette figure géométrique suscite.

Les écrivains mutants tels qu'Agustín Fernández Mallo, Vicente Luis Mora, ou encore Jorge Carrión transforment l'espace habituellement connotatif en pure forme, sans besoin de le décrire : l'espace de *Circular* est un cercle ou une toile d'araignée ; celui du projet *Nocilla a*, à son tour, une représentation graphique explicite, à la fin du premier roman, lorsqu'il devient cartographie, voire réseau, ainsi qu'il sera montré par la suite. Dans *Crónica de viaje* de Jorge Carrión, le recours à l'outil Google comme moteur de recherche convertit la page en écran.

Si la postmodernité a fait le premier pas vers la spatialisation, note Mora (2008 : 103 sqq.), alors l'écriture mutante pousse cette coordonnée encore plus loin, en déplaçant l'accent du récit en soi vers la page. A lieu une migration de l'espace signifiant, symbolique de la littérature à l'espace en tant qu'« architecture typographique », pour employer l'expression d'Eugenio d'Ors, cité par l'auteur de *Pasadizos* : « hoy en día esa configuración simbólica del espacio se ha transmutado en [...] la *estructura* [...]. [A]hora la visión de la página [...] determin[a] la forma concreta de [la obra] y, por tanto, su arquitectura » (Mora, 2008 : 104-105, c'est l'auteur qui souligne). L'écrivain mutant conclut que « [a]hora los textos *son* arquitectura » (Mora, 2008 : 106, c'est l'auteur qui souligne).

Chez Agustín Fernández Mallo, le lien entre l'architecture et l'écriture ne s'établit pas par la typographie de la page, mais par la construction même du récit. La séquence 98 de *Nocilla Dream* (2008a [2006] : 182) rend compte de l'évolution technique des matériaux de construction, aussi bien de ceux de base (acier, vitre,

métaux), que de ceux servant de liaison entre ces pièces hétérogènes, comme la silicone. Aujourd'hui, pourtant, cette matière plastique n'est pas seulement tombée en désuétude, mais, vu son incapacité à (bien) résister au passage du temps, elle est considérée comme un produit de mauvaise qualité. Le microchapitre s'achève avec une note, « A propósito de la novela », qui établit un parallélisme entre ces observations et la structure narrative. À l'instar des divers matériaux et pièces qui requièrent, dans une construction architecturale, une matière qui les assemble durablement, le roman doit trouver le matériau adéquat pour joindre les différents éléments qui la forment. Pourtant, les techniques, qu'elles soient architecturales ou narratives, évoluent et l'artisan doit savoir mettre à jour les matériaux dont il se sert pour sa construction. Pour ce faire, les efforts de l'auteur du projet *Nocilla* se dirigent, d'une part, vers l'interaction et l'emprunt d'éléments issus de diverses disciplines et, de l'autre, vers le développement de la théorie de la postpoésie, qui lui permet notamment de rassembler toutes ces pièces dans des œuvres unitaires¹⁹.

Le travail graphique est particulièrement important dans *Crónica de viaje* de Jorge Carrión. Après une première publication que l'auteur lui-même décrit comme artisanale, datant de 2009, *Crónica de viaje* est rééditée cinq ans plus tard, avec très peu de modifications apportées au format imprimé²⁰. Cette œuvre de non-fiction présente l'histoire de la famille de l'écrivain du côté paternel : le passé républicain du grand-père, la migration économique de l'Andalousie vers la Catalogne, l'installation définitive dans ce nouveau territoire.

Afin de rendre compte de ses recherches, l'auteur décide de déployer son récit de voyage au moyen du moteur Google. L'espace géographique réel acquiert ainsi une dimension visuelle, car le texte de Jorge Carrión prend la forme des résultats que fournit l'outil informatique par rapport à l'histoire migratoire de sa famille : sites web, vidéos, photographies ou blogs. L'espace physique à parcourir et l'espace virtuel à naviguer se confondent. La page se transforme en écran et le moteur de recherche numérique

¹⁹ Pour une analyse plus détaillée de la relation que les textes de Vicente Luis Mora et Agustín Fernández Mallo établissent avec l'architecture, voir la thèse d'Alice Pantel (2012b).

²⁰ Par rapport à la première version, qui est une autoédition comptant 125 exemplaires numérotés par les soins de l'auteur lui-même, changent notamment la couverture et le type de papier d'impression. De plus, afin d'illustrer avec plus de fidélité le format de l'ordinateur portable, la seconde version intercale des pages-clavier.

devient cadre pour le texte littéraire qui, soumis à ce format, se métamorphose en un objet mutant dont le statut hybride sera étudié dans la dernière partie de ce travail.

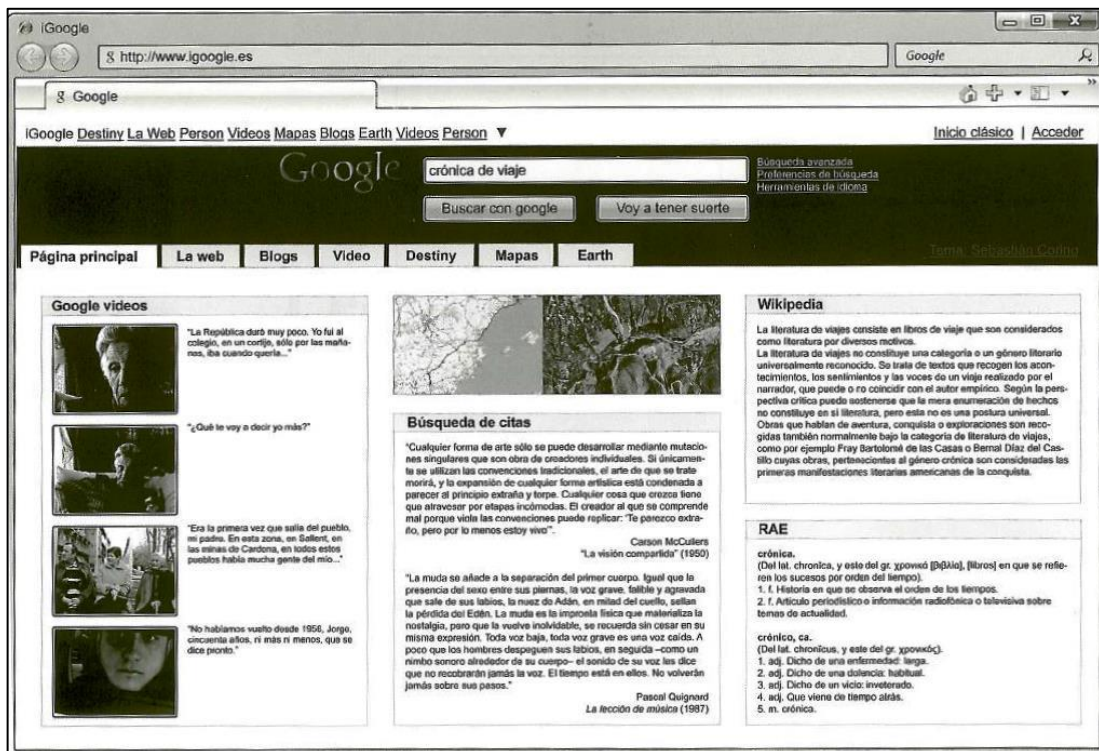


Image 7. Jorge Carrión, *Crónica de viaje* (2014a)

Tout voyage est d'abord une traversée de l'espace : un espace à découvrir, à explorer, à connaître. Pourtant, dans le mouvement migratoire, l'espace se transforme en territoire de séparation, d'éloignement. L'expression « voyage de l'émigration » cache d'ailleurs une tension, celle entre le voyageur et l'émigré²¹. Cette tension entre le statut de voyageur de Carrión et le statut migrant de ses ascendants est, dès lors, l'élément déclencheur du récit *Crónica de viaje*.

Le voyage qu'entreprend Jorge Carrión a pour fonction de rendre compte de l'histoire de la famille, notamment celle de son aïeul paternel. Le processus d'enquête entamé par l'auteur passe par des recherches sur la figure du grand-père, qui est reconstituée grâce à l'archive et au témoignage. Sont reproduites, dans le livre, des photographies familiales, certains documents officiels, des cartes postales, mais aussi, au moyen de vidéo-photogrammes, les souvenirs évoqués par Teresa, la grand-mère de

²¹ L'auteur développe cette idée dans un essai sur la dimension spatiale dans les œuvres de W. G. Sebald et Juan Goytisolo (Carrión, 2009b : 96).

l'écrivain. Petit à petit, toutes ces bribes d'information s'assemblent, telles les pièces d'un puzzle, afin de construire l'image d'ensemble de l'histoire de José Carrión.

La forme que l'auteur choisit pour son récit de voyage, ainsi que pour présenter l'histoire de son aïeul paternel²² remplit la fonction de ce que Gérard Genette nomme le paratexte, un terme qui désigne la frontière entre l'œuvre et le hors-œuvre et qui comprend aussi le support. La notion de paratexte se définit comme tout ce qui entoure et prolonge le texte « pour le *présenter* », ainsi que « pour le *rendre présent*, pour assurer sa présence au monde, sa “réception” et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre » (Genette, 1987 : 7, c'est l'auteur qui souligne). Le concept même désigne un territoire aux frontières floues, qui se situe entre le dedans et le dehors, qui ni ne fait partie du texte ni n'appartient complètement au monde extérieur, où l'on élabore le discours sur le texte (Genette, 1987 : 8).

À la double fonction du paratexte évoquée par Genette – introduire et matérialiser le texte – il est possible d'ajouter une troisième, ou plutôt de faire la lumière sur un autre sens qu'on peut donner à l'expression « rendre présent » employée par l'auteur pour préciser le concept. Il est aussi envisageable de rendre un texte présent dans l'acception de son actualisation, son appartenance au temps présent. Étant donné que les œuvres littéraires interagissent de plus en plus avec les nouvelles technologies, l'analyse du paratexte doit prendre en compte le support²³.

Le support exerce un rôle essentiel dans *Crónica de viaje* : non pas du point de vue matériel – il s'agit toujours d'un livre –, mais plutôt conceptuel. Si la connexion entre les différentes plateformes et entre les formats implique habituellement le transfert ou l'expansion du texte imprimé à l'espace numérique, le processus dans l'ouvrage de Jorge Carrión se déploie en direction contraire : il appartient à la technologie de s'adapter à la littérature est non pas l'inverse. L'outil numérique ainsi matérialisé occupe, dans le contexte de l'œuvre, une place indéfinie, puisque ce n'est pas du texte et ce n'est plus du hors-texte. C'est l'encadrement actualisé, le paratexte mis à jour, le

²² De ce point de vue, il s'agit plutôt d'un récit de mémoire que de voyage, étant donné que le sujet principal est la reconstitution, à partir des souvenirs des autres, de la figure du grand-père de l'écrivain et du passé migratoire de sa famille.

²³ À ce titre, Alex Saum propose la notion de « post-web » pour désigner le travail de conception graphique dans *Crónica de viaje*, qui consiste à « dar forma al relato, [...] distribuir la información en el tiempo y el espacio » (Saum-Pascual, 2014b : 119).

livre qui, sans cesser de fonctionner comme tel, s'ouvre et se laisse parcourir comme un ordinateur en papier.

4.1.3. Entre le plan de la ville et la mappemonde : la représentation cartographique du récit global

Dans sa construction du plan de la capitale espagnole, Vicente Luis Mora s'appuie sur les noms de rues, de quartiers, ainsi que de cafés et de bars qu'il place en tête de la plupart des séquences constituant les récits de *Circular* et de *Alba Cromm*. Dans ce qui suit, il sera question de la signification de ces titres et de leur rapport au contenu de chacun des microchapitres qu'ils introduisent. Sans prétention de procéder à une taxonomie de l'ensemble de ces toponymes, le but de cette analyse sera de dégager néanmoins quelques traits qui apparaissent importants et de rassembler ainsi les différents noms propres autour de ces caractéristiques.

Comme il a déjà été indiqué, les intitulés des microséquences qui composent le roman sont des références spatiales²⁴. Dans la plupart des cas, il s'agit de noms de rues dans l'agglomération madrilène : « Calle Caballero de la Triste Figura », « Calle Diego de León ». D'autres fois, cette cartographie routière est accompagnée d'une indication signalant l'organisation administrative de l'espace, en fonction du quartier ou de la commune : « Avenida de Arcentales. Barrio de San Blas », « Villalba de la Sierra. Calle Martingala ». Il y a aussi des situations où seulement la commune ou le quartier sont indiqués : « Poblado de Canillas », « Casa de Campo », « Chueca ». Il arrive souvent qu'en plus ou au lieu du nom de la rue, soient précisés les locaux où se déroule l'histoire : « Rivas Vaciamadrid. Biblioteca Federico García Lorca », « Faro de Madrid ». D'autres titres remplissent une fonction rhématique et fournissent des

²⁴ Marc Augé note le fait qu'en général les noms des rues, des places ou des stations de métro représentent, au-delà des repères spatiaux, des références historiques telles que les notabilités de la vie locale ou nationale, les événements de l'histoire nationale, etc. (Augé, 1992 : 89-90). Pourtant, étant donné que le but de cette section n'est pas de fournir une analyse détaillée des toponymes, il semble plus approprié de se concentrer uniquement sur une sélection assez restreinte des noms de rues qui pourraient être considérés comme représentatifs de l'espace mutant chez Vicente Luis Mora.

informations d'ordre générique²⁵ : « Fuenlabrada. Comisaría. Atestado policial », « Cibercafé. *E-Mail* », « Crítica literaria de los servicios de Urgencia de Córdoba (Baremo, ajuste y propuestas de reciclado administrativo) »²⁶. Parfois on mentionne aussi le moyen de transport : « Metropolitano. Línea 6, Circular », « M-50. Coche policía », « Autovía A-6. Taxi », « Pinto. Ambulancia », « Autobús Circular », « AVE Madrid-Lleida », « Cercanías ».

Occupent une place majeure les titres de microrécits dont le toponyme est chargé d'une valeur métaphorique établissant un lien avec le contenu du chapitre. Ainsi, les noms de rues transforment la cartographie de la ville dans un espace herméneutique. « Calle Vista Alegre » (Mora, 2007a : 108-109) présente l'histoire d'un homme aveugle qui reconnaît toutes les personnes du quartier – nous sommes dans La Latina – d'après la cadence de leurs pas. Le microchapitre « Calle Caballero de la Triste Figura » actualise la figure du protagoniste de Cervantès en rendant compte des difficultés rencontrées par une personne à mobilité réduite lors de ses pénibles déplacements en fauteuil roulant dans les rues de Madrid. Le personnage « [m]ira con tristeza los coches aparcados que le impiden el paso. Esta ciudad, parecen decir sus ojos, está contra mí » (Mora, 2007a : 33).

Il y a pourtant des séquences textuelles sans titre. Il s'agit d'une série de réflexions métanarratives, écrites en italique – l'italique étant, généralement dans ce roman, la marque de la voix du narrateur – sur la circularité du livre. Ces fragments dépourvus de titre indiquent le degré zéro de la spatialité : le centre même de l'œuvre, là où elle s'enracine. Dans ces textes, on met en relation le cercle et la vie, en précisant la conception aristotélicienne selon laquelle l'art, donc la littérature, doit imiter la vie : « somos círculos, círculos girando hacia la muerte y hacia la vida tras la muerte. La Vida es, pues, un círculo. Y el arte, lo dijo Aristóteles, debe imitar a la vida » (Mora, 2007a : 57). Ou l'on analyse la technique de la citation en tant que forme de circularité de la littérature : « Y luego están las citas, las citas circulares que deambulan por los libros, describiendo círculos concéntricos » (Mora, 2007a : 107). La ville aussi, comparée à d'autres modes d'expression de l'art, tels que la musique ou la peinture, est

²⁵ Les différentes fonctions des titres mentionnées dans cette analyse s'appuient sur l'étude de Vincent Jouve (2010 : 11-15).

²⁶ La signification des titres génériques sera développée lors de l'analyse de la structure fragmentaire de *Circular*.

associée à la littérature, et alors le narrateur conclut : « Si la ciudad es literatura, somos, sois, este libro » (Mora, 2007a : 153).

La relation entre la citation et l'espace est également explorée par l'auteur du projet *Nocilla*. À partir de la représentation graphique de l'univers narratif d'Agustín Fernández Mallo, il est possible d'observer l'intégration de quelques-uns des écrivains cités, comme Thomas Bernhard ou Jorge Luis Borges en tant que « personnes », voire en tant que personnages de son œuvre. D'autres éléments de citation, comme le film *Les Oiseaux* d'Alfred Hitchcock (1963) servant d'explication pour la technique du montage dans le cinéma (Fernández Mallo, 2008a [2006] : 77-78), figurent comme « objets » sur la carte. Toutes ces références sont des repères dans l'espace aussi bien géographique que conceptuel de *Nocilla Dream*, puisqu'elles construisent une carte des influences culturelles sur l'écrivain mutant, sans pour autant éliminer complètement la dimension spatiale : l'Autriche pour Bernhard, l'Argentine pour Borges, les États-Unis (et, plus particulièrement San Francisco) pour le film de Hitchcock. Ainsi que le fait remarquer le narrateur de *Nocilla Lab*, déjà cité dans la première partie de cette thèse, « 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 » (Fernández Mallo, 2009a : 65). Ou, pour le personnage de *Nocilla Dream*, Falconetti, qui évoque la figure de Christophe Colomb, « para llegar a saber que la tierra es redonda no hace falta dar la vuelta. Basta con quedarse sentado en un punto fijo y ver cómo son los otros quienes dan vueltas » (Fernández Mallo, 2008a [2006] : 67). Plus tard, le même personnage décide d'abandonner son projet du tour du monde :

Piensa que si él no puede dar la vuelta a la Tierra, por lo menos que la Tierra la dé por él. Compra una bola del mundo del tamaño de un balón de playa, y con un rotulador indeleble pinta un monigote sobre la Ciudad de San Francisco, y al lado escribe su nombre. A la mañana siguiente, en East Bay la tira al mar (Fernández Mallo, 2008a [2006]: 154).

Quelques séquences après, le narrateur établit, en s'appuyant sur des calculs mathématiques, que le ballon jeté par Falconetti dans l'océan n'arrivera jamais à faire le tour du monde. Il en infère que « cualquier acción del ser humano es reflejo de sus propias limitaciones y, por añadidura, que construimos un mundo a nuestra imagen y semejanza » (Fernández Mallo, 2008a [2006] : 166). Cette observation met en avant la

fonction créatrice des actions humaines. Tout comme il sera montré dans ce qui suit, le voyage, qu'il soit physique ou virtuel, réussi ou manqué, est générateur d'objets ou d'actes artistiques.

Outre la variété toponymique assurée par les origines des personnages peuplant la trilogie *Nocilla*, l'espace se diversifie aussi grâce au voyage. À la différence du voyage tel qu'il est entendu par Jorge Carrión – aspect analysé par la suite –, chez Agustín Fernández Mallo il s'agit, dans la grande majorité des cas, d'une vision plutôt conceptuelle des déplacements. Pour l'auteur, la déambulation doit toujours se soumettre à des impératifs artistiques. Nombreux sont les personnages qui effectuent des voyages afin de construire des projets créatifs. Dans *Nocilla Experience*, Josecho enregistre son parcours de la ville de Madrid sur sa Vespa dans le but d'élaborer un nouveau « projet transpoétique » (Fernández Mallo, 2008b : 157). La course à pied du personnage Harold est interprétée par certains artistes comme un renouvellement du Land Art (Fernández Mallo, 2008b : 133)²⁷. Kazjana est une artiste tchéchène qui traverse les États-Unis dans une voiture fabriquée entièrement en bois afin de réaliser un documentaire dans lequel elle filme la réaction des personnes lorsqu'on la voit passer dans son véhicule (Fernández Mallo, 2008b : 112). Le narrateur de *Nocilla Lab* voyage à une petite île au sud de la Sardaigne pour mettre en place ce qu'il appelle « le Projet ». À l'instar du narrateur de *Circular*, qui parcourt les rues de Madrid pour récupérer des histoires et ainsi construire son œuvre, la trilogie *Nocilla* s'inscrit dans ce processus où le déplacement dans l'espace, qu'il soit géographique ou conceptuel, sert à (re)constituer une mappemonde conforme non pas à la réalité, mais à la conception poétique de l'espace que l'auteur développe dans sa création littéraire.

Dans son approche de la dimension spatiale, Jorge Carrión choisit, tout comme Agustín Fernández Mallo, non pas la carte d'une ville particulière – bien que les romans *Los muertos* et *Los difuntos* se bornent aux limites géographiques de New York –, mais la mappemonde. La coordonnée spatiale s'articule autour de la notion de voyage. Le parcours du globe terrestre est le thème central de l'œuvre de Carrión, aussi bien dans *Los huérfanos* et *Los turistas*, que dans les récits non fictionnels qui précèdent la

²⁷ Par ailleurs, il convient de mentionner le fait que les séquences consacrées à Harold présentent plusieurs références cinématographiques, telles que *Chungking Express* de Kar-wai Wong (1994) ou encore *Forrest Gump* de Robert Zemeckis (1994).

tétralogie *Las huellas*. En ce qui concerne *Crónica de viaje* (2014a [2009]), il a déjà été question de la tension qui s'installe entre le statut du voyageur et celui d'émigré, ou, plus précisément, entre l'écrivain voyageur au XXI^e siècle et ses aïeux migrants. À la différence de ce récit de voyage, circonscrit généralement à l'espace géographique national, l'œuvre romanesque – mais aussi les autres chroniques, comme *La brújula* (2006) ou *Australia* (2008a) – inscrit le voyage dans une dimension globale.

Pour le grand-père de Jorge Carrión, les premières limites territoriales s'imposent avec la Guerre civile en Espagne, lorsqu'il est mobilisé par l'armée de Franco et envoyé à Melilla, espace enclavé. Dans les années qui suivent la guerre, celui-ci, désormais désigné par le surnom *El Rojillo* développe des convictions politiques qui l'obligent à rester caché pendant plusieurs mois près de la maison familiale en Andalousie, pour échapper aux autorités. Il est alors confronté à un espace de claustration. Les décennies suivantes mettent fin au confinement et ouvrent l'espace aux migrations : d'abord les trajets en Suisse pour des travaux saisonniers, ensuite l'installation définitive en Catalogne.

Mutation d'un statut de confinement à une dynamique migratoire, le récit de voyage de José Carrión interroge le rapport entre le dedans et le dehors à partir de cette dimension géographique²⁸. Son petit-fils transpose cette relation dans sa propre quête identitaire, qu'il traduit, dans son écriture, en une confrontation entre la création littéraire et le monde extérieur, entre l'œuvre et le hors-œuvre, entre le local et le global.

Du point de vue géographique, le déplacement de l'émigration équivaut à un déracinement, car dans le village andalou d'où est issue la famille de Jorge Carrión il ne reste aucune trace de leur vie : la dernière maison bâtie par le grand-père est détruite par une crue de la rivière²⁹, ce qui le pousse d'ailleurs à quitter la région. C'est de ce déracinement qu'il sera question dès les premières pages du texte, posture qui conduit le narrateur à une quête identitaire, à partir de ses origines andalouses.

²⁸ Dans l'essai *Viaje contra espacio*, l'auteur propose le concept de voyage contre-spatial afin de désigner le déplacement qui se fait par opposition à une compréhension traditionnelle, héritée de l'espace. Il s'agit, plus précisément, d'une dynamique qui remet en cause les frontières géographiques, mais aussi la division entre différents langages, formats et – il faut ajouter – supports (Carrión, 2009b : 27-28).

²⁹ Peut-être est-il important d'évoquer, à cet égard, le rôle que remplit l'outil technologique de compléter, en quelque sorte, la réalité dans le cadre de *Crónica de viaje*. En effet, Carrión insère dans le texte une capture d'écran de Google Earth, au moyen de laquelle il est possible de visualiser le lieu géographique où se situait jadis la maison familiale.

Cette recherche donne lieu à des réflexions qui dépassent le cadre familial et trouvent leur correspondant dans les recherches d'une poétique pour l'auteur de *Crónica de viaje*. L'écrivain est en quête d'une voix – et aussi d'une voie – littéraire, qui se définit par une dynamique de migration entre le texte imprimé et les autres possibilités d'expression artistique. Comme il sera également précisé plus tard dans ce travail, le voyage de l'auteur est géographique, ainsi que mémoriel, identitaire, ou encore technologique, puisqu'il explore les nouveaux procédés numériques afin de développer des techniques narratives appropriées aux réalités du XXI^e siècle.

L'espace s'élargit dans le projet *Las huellas*, de l'île de Manhattan qui sert de cadre pour la série de télévision « Los muertos » (Carrión, 2010) jusqu'au tour du monde qu'entreprend Vincent van der Roy, le protagoniste de *Los turistas* (Carrión, 2015a), en passant par la communauté multiculturelle de *Los huérfanos* (Carrión, 2014b). Pourtant, tout voyage s'achève par un retour au point de départ, et le cercle de *Las huellas* se clôt par un retour à la ville de New York dans *Los difuntos* (Carrión, 2015c).

La tension entre le local et le global est particulièrement manifeste dans *Los huérfanos*. Il faut souligner que, bien que la scène choisie pour deuxième volet du projet narratif de Carrión soit un bunker souterrain situé à Pékin, l'auteur a recours à d'autres techniques afin d'échapper à cet immobilisme et à cette claustrophobie spatiale, comme les chroniques sur la réanimation historique rédigées par Marcelo, les quelques sites *web* toujours accessibles à l'époque post-Internet, les dialogues en ligne avec Mario, ou encore les origines très diverses des habitants du bunker. Comme le fait remarquer l'auteur même,

hay una especie de paradoja que tiene que ver con el búnker, que es un mundo cerrado y minúsculo, mientras el narrador, Marcelo, fue un ciudadano del mundo y viajó por todas partes. Hubo una época en la que fue dueño de un espacio infinito, y ahora está condenado al encierro, fue dueño de lo macro, y ahora está en lo micro [...]. En ese mundo micro hay una especie de condensación simbólica de gente de todos los continentes, incluso de Australia, gente de América, de Europa, de Asia.³⁰

³⁰ Santiago García Tirado, «La memoria histórica del futuro: Entrevista con Jorge Carrión», *Blisstopic*, 2014, disponible à <http://www.blisstopic.com/index.php/libros/entrevistas/item/2752-jorge-carrion-entrevista>, consulté le 31 juillet 2016.

Le caractère hétérogène de la communauté du bunker est déterminé par le besoin de créer, du point de vue spatial, un roman global : « me interesaba mucho que la novela fuera internacional a todos los niveles, en cuanto a referentes literarios, procedencia de los personajes [...]. Esta novela quiere ser una respuesta a la pregunta de si es posible una “novela global” » (García Tirado, 2014). Dans un autre entretien, Carrión développe davantage le concept de roman global :

[Los] viajes [de Marcelo] como trabajador informante de la ONU, viajes para estudiar y dar cuenta del fenómeno de la reanimación histórica, le hacen escribir informes en varias partes del mundo, y en ellos se construye un mapa del mundo. Me interesa mucho saber si una novela puede ser global [...]. [M]e pregunto hasta qué punto un escritor de hoy puede ser global y hasta qué punto estamos atados a nuestro territorio de origen. En castellano tendríamos dos modelos. Saer vivía en Francia y escribía en un castellano de Santa Fe, y que siempre trabajó el territorio mítico de su infancia en Argentina. Por otra parte Bolaño tiene un castellano muy español, pero también muy chileno y muy mexicano. En *Los detectives salvajes* y *2666* habla del mundo, son dos novelas globales (Corominas i Julián, 2014).

À partir de cette notion de roman global, proposée par Jorge Carrión afin de décrire son œuvre narrative, il est possible d’observer que, dans l’ensemble des textes mutants analysés ici, le récit réticulaire est, du point de vue spatial, un récit global.

Si dans *Crónica de viaje*, le moteur du voyage est la recherche sur l’histoire de la famille de l’auteur, et donc sur ses origines³¹, d’autres mobiles meuvent les protagonistes des œuvres romanesques de Carrión telles que *Los huérfanos* et *Los turistas*. Bien que l’Argentin Marcelo soit obligé de voyager de par la nature de son travail – en tant que chroniqueur pour l’ONU, il reconstitue l’essor et l’expansion du phénomène de la réanimation historique durant dans la première moitié du XXI^e siècle –, il s’avère que la vraie raison de sa déambulation par le monde est la fuite d’une vie familiale qu’il considère comme trop contraignante. À la différence de Marcelo, le

³¹ À ce titre, il faut peut-être mentionner le fait que la plupart des protagonistes de Jorge Carrión ont des origines multiples. Les aïeux de l’Américain George Carrington étaient Irlandais, tandis que Mario Alvares est né à Chicago, de parents américains, mais dont les origines sont, du côté maternel, mexicaines et, du côté paternel, espagnoles. L’Argentin Marcelo – dont le nom complet est Antonio Marcelo Ibramovich de la Santa Croce – a du sang croate, napolitain, espagnol et juif. L’Anglais Vincent van der Roy a des origines néerlandaises.

drame familial est la principale expérience qui condamne Vincent à l'immobilité – un accident d'avion dans lequel avaient péri tous les membres de sa famille. Cependant, la figure mythique de l'errance³² le remettra en mouvement. La déambulation de Vincent par le monde est régie par la nécessité du deuil, comme pour la plupart des personnages du troisième volet de *Las huellas*. Le voyage est soumis au hasard et le protagoniste se déplace d'une ville à l'autre (parfois sans même sortir de l'aéroport ou en demeurant à peine quelques heures dans un lieu), d'Amsterdam à la mer Rouge, en passant par La Havane, Cancún, San Francisco, Paris, Barcelone, Moscou, Oakland, Melbourne, Johannesburg, Le Caire ou Alexandrie. L'errance comme purge d'une peine va de pair avec la narration, ou, plus précisément, avec la capacité à raconter sa propre histoire, à se vider des récits personnels, douloureux, ce qui donne lieu, par la suite, à la guérison.

La déambulation, qu'elle soit urbaine ou planétaire, est la figure centrale du processus de création aussi bien chez Vicente Luis Mora, qui opte pour une cartographie réelle, que chez Agustín Fernández Mallo, qui mise sur une cartographie conceptuelle, ou encore chez Jorge Carrión, pour qui parcourir l'espace est une forme de parcourir l'histoire – tant personnelle que littéraire ou culturelle. Le récit global se tisse donc avec des histoires qui se développent dans l'espace de l'œuvre, entre le local et le global, entre une ville particulière et le monde dans son ensemble, ou encore, pour emprunter un point de vue emprunté aux nouvelles technologies, entre Google Maps et Google Earth.

4.1.4. L'espace virtuel dans les œuvres mutantes

Dans *Alba Cromm*, le deuxième roman de Vicente Luis Mora (2010a), se développe une nouvelle dimension de l'espace, qui caractérise le XXI^e siècle : celle de sa virtualité. Si l'on considère la spatialité de *Alba Cromm* comme étant complémentaire de celle de *Circular*, il faut souligner une mutation qui a eu lieu entre temps, par rapport à la perception de l'espace : un peu plus de deux décennies séparent le Madrid dépeint

³² Il s'agit de la Juive errante, car, pour l'auteur de *Los turistas*, il serait question d'une femme.

dans *Circular* de celui de *Alba Cromm*³³ ; la ville en soi ne semble pas avoir beaucoup changé, mais le rapport des personnages à l'espace, si. Localisée du point de vue géographique toujours à Madrid, la diégèse de *Alba Cromm* propose une perspective différente sur la cartographie de la ville : les noms de rues et de quartiers, très abondants dans *Circular*, se voient substitués – les rares fois où une indication spatiale est fournie – par des noms de bars, de cafés, de restaurants ou d'institutions. En d'autres termes, seulement le lieu de travail – l'hôtel de police, en ce qui concerne la commissaire Alba Cromm –, ou l'espace public – les lieux de rencontre de la protagoniste avec le journaliste Ezequiel Martínez Cerva – sont désignés, l'espace de l'intimité, de la demeure des personnages n'étant jamais révélé ou géographiquement cartographié. Il est possible de considérer que, dans un effort de vraisemblance, le narrateur – dans ce cas, le directeur de la revue *Upman* – essaie de conserver l'anonymat des personnes mentionnées dans son reportage, à travers l'usage de pseudonymes, dans certaines situations, ou à travers la non-divulgence des coordonnées personnelles. Mais il est aussi possible d'interpréter cette omission en tant qu'illustration de la spatialité virtuelle : les utilisateurs d'Internet ne s'identifient pas avec leurs coordonnées analogiques – adresse postale, numéro de téléphone –, mais à travers une adresse IP, c'est-à-dire par un numéro qui identifie non pas l'utilisateur en soi, mais l'outil ou la machine que celui-ci emploie afin d'accéder à l'espace virtuel. Ainsi, le réseau Internet propose une cartographie nouvelle, avec des connexions et des nœuds soumis à une autre dynamique que celle de la géographie urbaine de *Circular*. L'accès à un réseau social ou à un *chat* hispanophone n'implique pas nécessairement que les utilisateurs habitent la même ville, voire le même pays ou continent. On peut résider à Madrid ou à Amsterdam, mais aucun indice – à part l'adresse IP, qui à son tour peut être inexacte, notamment lorsqu'il s'agit de pirates informatiques comme Nemo – ne peut révéler le lieu de résidence.

Le réseau Internet abolit la connexion entre identité et adresse et, à la fois, il efface les frontières : Berlin, Madrid, Amsterdam, États-Unis – les personnages du roman *Alba Cromm* circulent et se déplacent sans entraves. Plus encore, ils sont issus d'un milieu biculturel – tout comme les personnages de Jorge Carrión, d'ailleurs. La

³³ Du point de vue temporel, la diégèse de *Circular* remonte au milieu des années 1990, tandis qu'*Alba Cromm* est un roman d'anticipation qui narre des événements ayant lieu à une date assez imprécise, vers la fin des années 2010.

protagoniste Alba est hispano-allemande, le journaliste Ezequiel est d'origine argentine, l'internaute Nemo s'avère être un Espagnol qui habite aux Pays-Bas, Luis Ramírez – le journaliste chargé de la publication du dossier « Alba Cromm » – réside et travaille aux États-Unis.

L'avenir de ce monde global est celui d'une plus grande mobilité encore. Cette mobilité physique, à laquelle s'ajoute l'ouverture donnée par la coordonnée virtuelle, remet en cause la conception traditionnelle de l'espace. Peut-on toujours réduire l'espace fictionnel uniquement à sa dimension locale ou nationale ? – semblent se demander les écrivains mutants. Comment parler d'un monde global depuis une position circonscrite géographiquement ? À travers ses deux romans, Mora propose sa propre réponse : le Madrid de *Circular* est une ville espagnole et, à la fois, universelle, et sa sphéricité – formelle et thématique – montre la capacité à tout intégrer à l'intérieur de ses frontières. *Alba Cromm* élargit davantage l'espace, il déracine les personnages lors de leur entrée dans le monde virtuel et leur donne de nouvelles racines dans le monde réel, des racines multiculturelles. Le Madrid de Mora, aussi bien dans *Circular* que dans *Alba Cromm*, où il est branché au monde virtuel d'Internet, est un nœud dans le réseau cherchant à représenter, à une échelle réduite, la conception de l'espace au XXI^e siècle.

À travers le controversé *El hacedor (de Borges). Remake* (2011a), la géographie conceptuelle s'actualise en intégrant le monde virtuel à l'univers *Nocilla*. À l'instar de Vicente Luis Mora, qui met à jour la deuxième version de *Circular*, Agustín Fernández Mallo doit prendre en compte cette nouvelle dimension, en forte expansion à partir de la seconde moitié des années 2000³⁴. Il serait peut-être pertinent de fournir comme exemple le récit « Mutaciones » (Fernández Mallo, 2011a : 58-99)³⁵. Dans ce texte, une tension référentielle s'installe entre la géographie physique (Passaic, New Jersey ; Ascó, Tarragone ; l'île Lisca Bianca, où Michelangelo Antonioni avait tourné une partie de son film *L'avventura*) et sa représentation virtuelle (la ville Passaic parcourue avec

³⁴ Les applications Google Earth et Google Maps ont été lancées aux États-Unis en 2004 (elles sont « exportées » aux pays européens entre 2005 et 2006). Agustín Fernández Mallo écrit les trois volets du projet *Nocilla* en 2004-2005, lorsque l'emploi de ces outils n'est donc toujours pas généralisé.

³⁵ Il faut noter, au passage, que la continuité du projet narratif de l'auteur – de la trilogie *Nocilla* au *Remake* de Borges – est rendue explicite, entre autres, par le fait que la dernière photographie de « Mutaciones » est aussi l'image de la couverture de *Nocilla Lab*.

Google Maps ; la médiation du paysage de Lisca Bianca à travers la visualisation du film d'Antonioni sur un dispositif téléphonique). L'enjeu n'est pas d'arriver à distinguer entre les deux plans de représentation, mais d'accepter leur coexistence. La conception de l'espace dans cette œuvre de Fernández Mallo indique qu'aucune des deux dimensions n'est privilégiée au détriment de l'autre.

Si, notamment dans le premier segment du récit, lors du parcours des monuments de Passaic, il est évident que le narrateur traverse les lieux virtuellement, petit à petit les frontières entre le Passaic réel et son double virtuel s'estompent ; le protagoniste arrive à interagir avec les personnes qu'il « croise » sur son trajet, ou il peut sentir et toucher les choses.

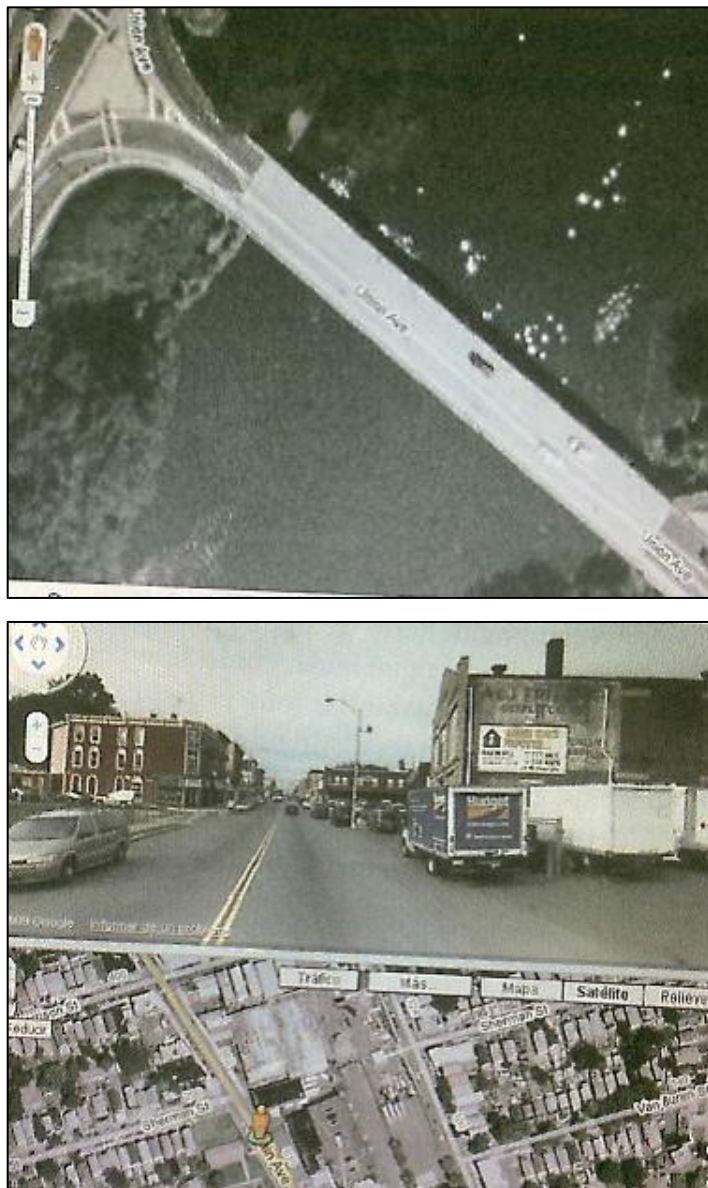


Image 8. Agustín Fernández Mallo, « Mutaciones » (2011a : 62, 70)

Au fur et à mesure que le récit progresse, les différents degrés de virtualité s'atténuent dans le texte postpoétique, qui est à même de mettre ensemble l'espace réel et sa représentation virtuelle. Ce que le monde extérieur (à la fiction) s'empressait de dissocier, la littérature le rapproche, le réconcilie, dans un essai d'affirmer que l'espace de la fiction n'imité pas, mais, bien au contraire, dépasse les deux. En retraçant l'itinéraire des monuments de type Land Art de Robert Smithson, le narrateur cherche à créer une nouvelle manière de parcourir l'espace : le voyage « psychoGooglegraphique » (Fernández Mallo, 2011a : 76). Lorsqu'il s'approprié le concept situationniste de « dérive psychogéographique », déjà évoqué dans le chapitre trois, il opère une transposition de la technologie numérique à l'expérience (post)poétique.

Dans le deuxième segment du récit, les rapports évoluent : à l'interaction entre la géographie réelle et la virtuelle, on ajoute l'espace de la fiction. L'élément déclencheur est un stylo-bille BIC trouvé sur les terrains de la centrale nucléaire d'Ascó. Contaminé et en même temps contaminateur, cet objet qui évoque l'acte d'écriture, voire de création littéraire – bien que de manière anachronique, puisque le nouvel instrument à écrire est le clavier –, établit le lien entre espace fictionnel et réel, par sa transformation en objet poétique (*Monumento Bolígrafo*). Cette mutation est rendue possible par la singularisation de l'objet, par son recyclage, par sa récupération d'un espace auquel il était ordinairement associé et par sa reterritorialisation, voire sa recontextualisation dans un autre espace, celui de la création – littéraire ou artistique – en tant qu'expérimentation. L'enjeu du trajet effectué par l'objet sélectionné est de dépasser la spatialité physique et d'entrer dans la dimension poétique, voire postpoétique du texte littéraire.

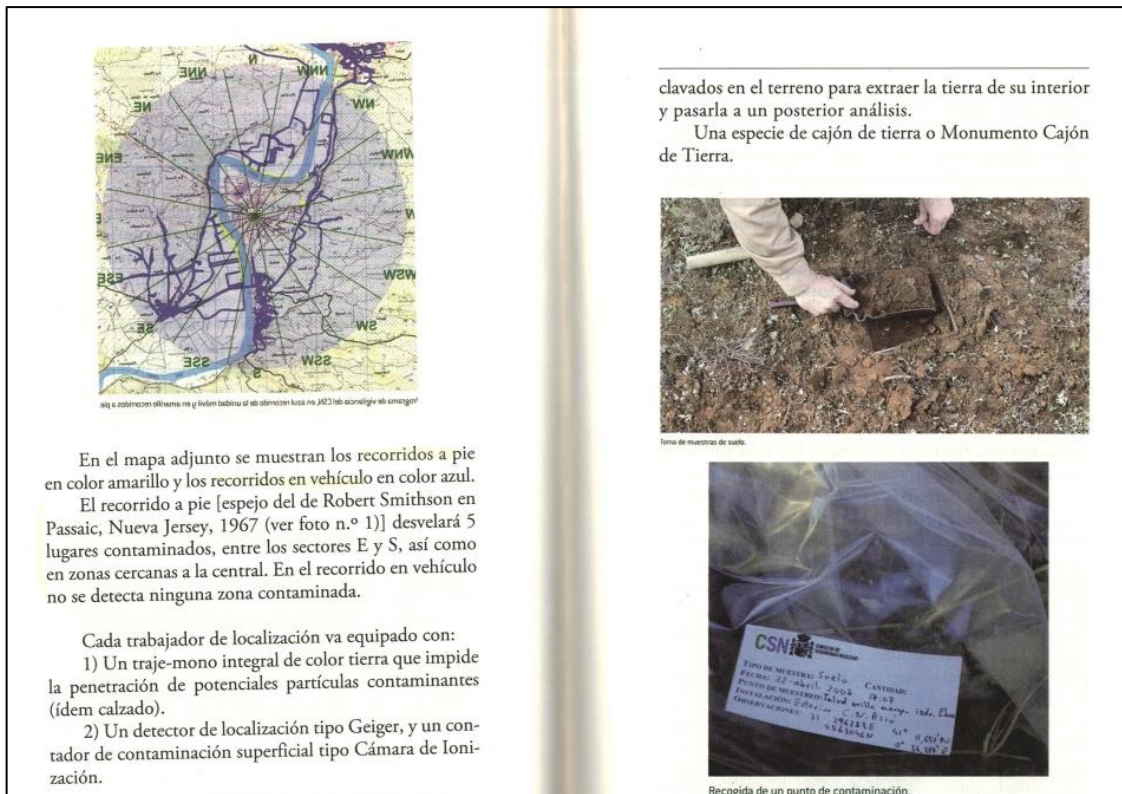


Image 9. Agustín Fernández Mallo, « Mutaciones » (2011a : 78-79)

La spatialité est encore plus complexe dans la dernière partie de « Mutaciones », où les trois plans s’entrecroisent. Au voyage fictionnel du narrateur à l’île Lisca Bianca s’ajoute la dimension réelle – ou, du moins, réaliste –, représentée par le documentaire réalisé par l’équipe de la télévision italienne RAI, qui, en 1983, s’était déplacée à Lisca Bianca pour reconstruire la partie du film *L’avventura* tournée là-bas. Le plan virtuel est celui de l’île d’Antonioni, virtualité assurée par le dispositif *iPhone* que le narrateur emploie afin de visionner le film – une virtualité créée, encore une fois, par l’intermédiaire de la technique. À la fin de la séquence, les trois plans se confondent dans la spatialité de l’île, lorsque le narrateur a la révélation d’une rencontre manquée avec le personnage de Monica Vitti.

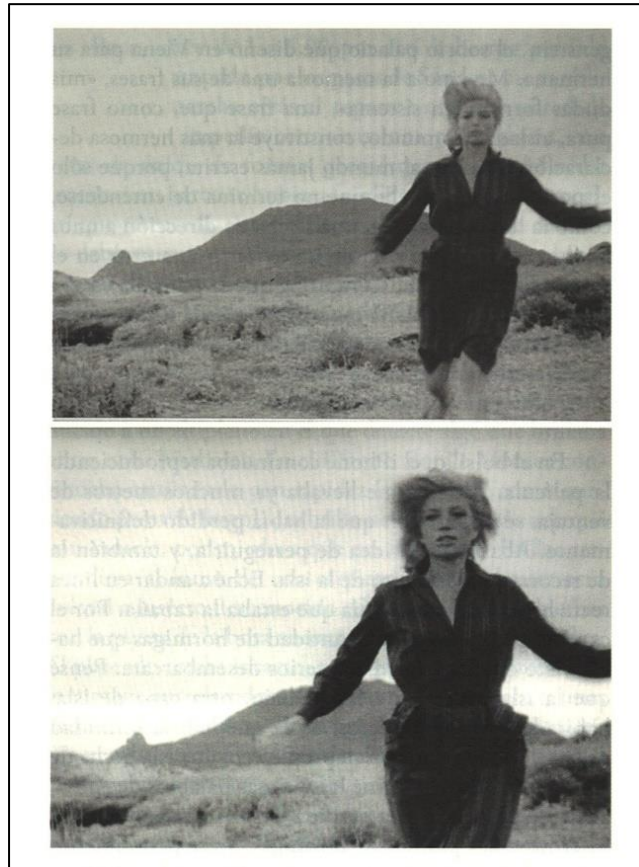


Image 10. Agustín Fernández Mallo, « Mutaciones » (2011a : 98)

La conception et la configuration de l'espace subissent donc une visible évolution, une progression au long de l'œuvre de Fernández Mallo. De la cartographie proposée à la fin de *Nocilla Dream*, qui rend compte du réseau de relations spatiotemporelles d'ordre conceptuel, on arrive au chevauchement tridimensionnel « réel-virtuel-fictionnel » de *El hacedor (de Borges). Remake*. L'espace nutellien, régi par des règles d'association, de contiguïté au niveau d'une même et unique surface horizontale, cartographique, fait place à la spatialité superposée de « Mutaciones ». Le réseau spatial tel qu'il est envisagé dans l'œuvre de Fernández Mallo est une structure complexe, un réseau d'interactions et d'intersections entre le réel, le virtuel et le fictionnel. L'espace se reconfigure, se reconstruit à chaque fois, il est, à la fois, l'ici et l'ailleurs : le réseau Passaic-Ascó-Lisca Bianca.

Dans *Crónica de viaje*, Jorge Carrión présente son récit de voyage, à la recherche des traces de ses aïeux paternels, grâce au moteur de recherche Google. Si l'histoire de la famille de Jorge Carrión fut marquée par un voyage d'émigration, son

propre parcours est affecté par un autre type de mouvement migratoire, d'ordre technologique, qui pourrait être qualifié de voyage d'e-migration³⁶. À cet égard, il faut rappeler la distinction opérée par Mark Prensky (2001) entre la génération des natifs numériques, nés à l'époque où l'ordinateur commence à être dominant dans les sociétés occidentales, et les immigrés numériques, désignant les personnes contraintes à apprendre l'usage de l'ordinateur à l'âge adulte. C'est dans cette optique que le voyage effectué par Jorge Carrión s'inscrit dans une trajectoire d'e-migration.

Crónica de viaje illustre visuellement ce processus de migration technologique, à travers un important travail de conception graphique. Le maquettage comporte la disposition du texte et des images dans un montage plus complexe qui imite l'écran d'un ordinateur et, plus précisément, la fenêtre active du moteur de recherche Google. Le contenu doit se soumettre à cette contrainte formelle de mise en pages, qui a des conséquences sur l'écriture même, laquelle doit s'adapter à l'outil numérique qui la conditionne³⁷.

Afin de rendre compte de la manière dont l'auteur organise son écriture dans cette œuvre, il faut noter, par exemple, comment les pages qui affichent les résultats du moteur de recherche Google, en fonction de certains mots-clés, comportent des paragraphes, souvent inachevés, qui contiennent des définitions de concepts, des fragments d'articles de presse ou de sites Internet. À son tour, le blog inséré dans le livre respecte les contraintes du genre, faisant appel aux paragraphes courts ou encore aux photographies. D'autres pages, telles que celles composées de vidéo-photogrammes, se prêtent à une lecture aléatoire, soit verticale, soit horizontale. D'ailleurs, notamment devant une page qui se veut écran, la première lecture qui s'impose est synchronique, étant donné qu'avant de parcourir le texte ou les images mêmes, le lecteur observe le « tableau » dans son ensemble.

Si le texte de *Crónica de viaje* se présente de manière fragmentaire et variable – résultats du moteur de recherche, photos, interviews, blogs, cartes, clavier³⁸ –, l'outil

³⁶ Cette graphie est privilégiée pour son rapprochement à des termes tels qu'« e-littérature », « e-book » ou « e-mail », dont le préfixe renvoie à l'interaction avec le format électronique ou numérique.

³⁷ Est significative, à cet égard, la publication d'un fragment du livre dans l'anthologie *Mutantes* (2007), où le travail graphique est absent, ce qui attire l'attention sur la technique essentiellement narrative.

³⁸ Étant donné que l'objet-livre est conçu comme un ordinateur, l'orientation de la mise en pages est de type paysage et non pas portrait ; ainsi, la page d'en haut est l'équivalent de l'écran, tandis que celle d'en bas sert de clavier. En outre, il faut mentionner le fait que les touches surgissent progressivement et créent

qui sert de cadre est la constante qui assure la cohésion de l'œuvre. Pourtant, sa matérialisation dans un objet-livre incite à des réflexions sur l'emploi de cet instrument si familier et, à la fois, si déconcertant. Sans nul doute, Jorge Carrión maîtrise les résultats de son moteur de recherche, qu'il personnalise, voire qu'il fictionnalise. La marque Google que l'auteur imagine, accompagnée des enseignes « JC », propose des options d'applications fictives telles que « Destin » ou « Personne », dont le but est d'aider l'utilisateur à reconstituer sa propre histoire. En même temps, cette fonction narrative que l'auteur de *Crónica de viaje* octroie à son moteur de recherche est une manière d'offrir une vision critique sur l'outil, soumis à des critères de sélection de l'information bien différents. Ainsi, la question à laquelle Google, dans sa version réelle, ne peut pas répondre est celle que pose Carrión au début de son texte : « Qui suis-je ? ». Si le moteur de recherche est censé proposer des résultats en fonction de leur pertinence, il est incapable de répondre à la seule requête significative pour l'auteur, celle qui concerne l'identité³⁹.

La tension entre la littérature comme quête identitaire et la technologie comme accumulation d'information est reformulée, par ailleurs, en termes de « narration » *versus* « données »⁴⁰. La littérature s'approprie la technologie génératrice d'information afin de l'investir d'une capacité narrative. Pour transposer cette idée dans les termes du théoricien de l'art Arthur Danto (1989 [1981]), le traitement littéraire de l'instrument technique est une manière de transfigurer le banal en œuvre d'art. Si le point de départ des réflexions de l'esthéticien américain est de savoir en quoi consiste le statut d'œuvre d'art d'un ready-made à la différence d'un simple objet, pour Jorge Carrión il semblerait qu'il s'agit de s'interroger sur la relation que l'écriture littéraire doit entretenir avec le monde numérique au XXI^e siècle. La solution, aussi bien dans un cas que dans l'autre, surgit de la relation que l'artiste établit entre le contenu et la forme de sa création : « l'œuvre d'art utilise la manière dont la représentation non artistique présente son contenu pour mettre en avant une idée concernant la manière dont ce

par cette technique même une sorte de jeu de scrabble, puisque le lecteur doit combiner les lettres qui apparaissent afin de former des mots. À ce titre, avec les touches qui deviennent visibles au début du livre, il est possible de construire deux prénoms : Jorge et Jordi.

³⁹ Cette question sera développée dans le chapitre six.

⁴⁰ Plus précisément, dans la conférence donnée par Jorge Carrión au Centre de Cultura Contemporània de Barcelone (CCCB) le 15 mai 2014, l'écrivain parle de *storytelling* et de *big data*. Disponible à http://blogs.cccb.org/lab/es/video_narrar-google-conferencia-de-jorge-carrion/, consulté le 31 juillet 2016.

contenu est présenté » (Danto, 1989 [1981] : 234). En d'autres termes, un contenu identique acquiert des significations distinctes en fonction de la forme sous laquelle il est présenté⁴¹. Ainsi, c'est la forme, voire le style, comme le précisera Arthur Danto plus tard dans son étude⁴², que l'artiste doit chercher parmi les ready-mades de son époque, afin de produire une œuvre contemporaine.

À travers le travail d'e-migration, le texte littéraire fait ainsi un pas vers la création hybride, processus qui ne s'achèvera pourtant qu'avec le développement de l'art de la page-écran, comme il sera indiqué dans la troisième partie de ce travail. La poétique hybride est possible grâce à la tension, constamment alimentée par l'adoption d'un regard critique, entre ce qui doit muter et ce qui demeure inchangé.

4.2. Le réseau des lieux

It was said of a certain German book that "es lasst sich nicht lesen" – it does not permit itself to be read. There are some secrets which do not permit themselves to be told.

Edgar Alan Poe, *The Man of the Crowd*

Dans la première section de ce chapitre, il a été question de l'importance du voyage dans les œuvres des écrivains incorporés dans cette étude. À présent, il convient de se pencher sur certains lieux parlants qui font partie du réseau spatial que les textes mutants construisent. Dans l'optique du voyage, deux lieux se distinguent : la gare dans *Circular* de Vicente Luis Mora et l'aéroport dans *Los turistas* de Jorge Carrión et dans *Nocilla Dream* d'Agustín Fernández Mallo. Qualifié par Marc Augé de non-lieu, l'aéroport est investi, dans l'ouvrage de Fernández Mallo, de propriétés habitables, devenant ainsi un lieu de destination acquérant le statut de micronation. Les nouvelles modalités d'habiter la ville et ses non-lieux représentent d'ailleurs un thème central de l'ensemble du projet *Nocilla* ; c'est également le cas du bunker dans *Los huérfanos* de

⁴¹ L'importance de la forme ou du moyen de diffusion, voire du support, sera évoquée plus en détail dans la troisième partie de ce travail.

⁴² Le philosophe définit le style dans une perspective d'études esthétiques, comme « ce qui reste d'une représentation lorsque nous soustrayons son contenu » (Danto, 1989 [1981] : 307).

Carrión et de l'appartement à louer – avec son statut transitoire entre lieu et non-lieu – dans le Madrid de *Circular*. Dans ce qui suit, il s'agira d'exposer chacun de ces lieux servant de nœuds dans la structure réticulaire de l'espace mutant.

4.2.1. Les lieux de départ et de destination du récit : la gare et l'aéroport

Parmi les lieux évoqués dans le texte de Vicente Luis Mora, la gare acquiert une place significative, en tant que décor aussi bien pour l'*incipit* que pour l'*explicit* de la première édition de *Circular*. Le titre de la séquence qui entame le récit met l'ensemble de l'œuvre dans la perspective du voyage : « Córdoba. Estación de ferrocarriles » (Mora, 2003a : 11) indique qu'il s'agit d'un départ en train à la gare de Cordoue. Bien que le microchapitre ne le mentionne pas explicitement, il est possible d'inférer que le terminus de ce voyage est la ville-capitale. Le voyage est aussi la thématique centrale de la séquence qui clôt l'ouvrage : à Atocha, le personnage désigné simplement comme « le voyageur » monte dans le train qui l'emportera loin de Madrid (Mora, 2003a : 209). À travers cette localisation dans une gare, le texte s'achève d'une manière circulaire. Force est de constater que le Madrid de *Circular* se déploie entre ces deux repères qui sont, en fonction de la vue qu'on y porte, la destination et le point de départ de tout trajet. En réalité est annoncé un autre itinéraire, qui ne se fait plus entre deux points, mais qui se complexifie comme un labyrinthe : c'est le parcours de Madrid, avec ses quartiers, ses rues, ses parcs. Ce trajet à travers la ville sera doublé par l'itinéraire établi par les différentes histoires des personnages du roman, qui guident la lecture.

D'après Pierre Sansot (1971), le *locus* de la gare représente le point d'accès qu'assuraient les anciennes portes de la ville. Avec ces deux microchapitres qui ouvrent et ferment respectivement le roman de Mora, le lecteur se trouve, donc, devant les portes d'accès à son espace fictionnel. Au début, celles-ci s'ouvrent pour le faire entrer dans le *Circular*, afin de l'y enfermer comme un prisonnier de la fiction, ainsi que le suggère le premier récit.

Los reclusos que se encuentran en situación de tercer grado y sólo deben pasar en la cárcel las noches coinciden al describir sus sensaciones. Cuando oscurece y deben ingresar en el centro, cogen su hatillo y, de mala gana, cierran tras de sí la puerta. Desde el momento en que salen del portal de su hogar perciben en la distancia los olores de la cárcel, la rigidez del lecho y la brusquedad del retrete, la sensación de frío y tiempo perdido; desde que se giran hacia ella advierten como un peso en la cabeza y sienten, de un modo irremediable, estar ya entre rejas (Mora, 2007a: 15).

À l'instar des détenus en régime ouvert, le voyageur en direction de Madrid discerne déjà, avant même d'y arriver, la proximité de la ville prête à l'engloutir. Par sa forme circulaire, la fiction de Vicente Luis Mora se veut une modalité de détention, un effort de garder le lecteur dans sa possession. Comme il a été mentionné auparavant, la sphéricité de l'œuvre contredit la conception d'un début et d'une fin de la lecture. On peut accéder au cercle, on peut en sortir, et, une fois à l'intérieur de la fiction, tout trajet se fait de manière erratique, contingente. Dans le cercle, il n'y a pas d'itinéraires, hormis la voie d'accès, qui s'achève aux portes d'entrée. Comme dans l'« univers *Nocilla* », représenté sous forme de carte dans *Nocilla Dream*, une fois à l'intérieur de l'œuvre *Circular*, c'est au lecteur de construire son propre cheminement⁴³.

À la fin du livre, le lecteur est pourtant remis en liberté :

⁴³ Cette idée rappelle le célèbre film d'Andrei Tarkovski, *Stalker* (1979). L'accès à la Zone se fait aussi par voie ferrée et, une fois à l'intérieur, aucun cheminement ne peut être répété. Afin d'y avancer, il faut créer, à chaque fois, un nouvel itinéraire. Ainsi qu'il sera précisé dans la troisième partie de ce travail, l'œuvre numérique explore encore davantage cette possibilité de lecture.

El viajero arrastra el equipaje por el andén desierto. Ha llegado pronto. La tarde se ha cerrado sin previo aviso y agrisa el techo translúcido de la estación. Es fin de semana y han tenido que hermanar dos AVE para cubrir la demanda de plazas. Su vagón es el número dieciocho, el último, queda al final de todo, ya bien pasada la parte techada de las vías. Cuando ésta acaba, molestos roces en su mejilla le anuncian que llueve, *Cuando vine*, piensa, *llovía*. Recapitula los días pasados. Quiere olvidar la mayoría de las cosas que han ocurrido; se queda solamente con algún rostro entrevisto por la calle, con algún reencuentro, con los libros adquiridos, con algunos –no todos– de los párrafos creados. Mientras tira de la monstruosa maleta, piensa que a pesar de todo el esfuerzo hecho no ha conseguido sintetizar su idea de Madrid; sabe cuál es, como un concepto general al que le falta título, como ese rostro conocido al que le falta nombre. Está al final del viaje pero no ha encontrado la frase. *Quizá*, vuelve a pensar, *no pueda resumir en una sola frase; a lo mejor ése es el secreto*.

Se acerca por fin al vagón último; la simpática azafata de azul le regala una sonrisa que no merece. Devuelve como puede, un rictus a causa del esfuerzo. *Estas gotas tan molestas...* Va a buscarle metáfora a todo hasta el final. La primera que se le ocurre sobre la lluvia es la más obvia, la más antigua. Esas metáforas tan vistas ya no se llevan. Además, hay esto: *Madrid no llora*, piensa sin darle importancia, mientras introduce los bultos. De pronto se queda parado. Su pulso casi se detiene. Siguen lloviendo, pero mira al cielo. Y ahora sí sonrío (Mora, 2003a: 209, c'est l'auteur qui souligne).

Dans ce fragment de clôture, il importe de souligner le rôle du personnage-voyageur, qui, selon Sansot, est toujours associé au *locus* de la gare. Le narrateur, en tant que voyageur, adopte une position extérieure, de distanciation. N'appartenant pas à la ville qu'il visite, le voyageur est, de fait, voyeur⁴⁴. L'espace que le narrateur décrit, bien que dans un certain degré connu, voire familier, ne lui est pas propre. C'est un lieu de passage, un espace à observer, à décrire, à écrire et bien évidemment à lire, comme il sera montré à présent.

⁴⁴ Pierre Sansot évoque cet aspect par rapport à l'arrivée anonyme dans une gare : « Sans que personne ne l'ait remarqué, le voyageur devenu voyeur perçoit le spectacle de cette ville nouvelle qu'il a pénétrée comme par effraction » (Sansot, 1971 : 84).

Le voyage, ainsi que la figure du voyageur-voyeur, indissociablement liée à la pratique de la lecture, émergent dès les premières pages de *Los turistas*. Tous les jours, le protagoniste de Jorge Carrión se rend à l'aéroport Heathrow afin d'observer les voyageurs et de lire leurs histoires :

Entonces [...] su mirada comenzará a atravesar el cristal, primero con voluntad panorámica, pero enseguida moviéndose como un foco en busca de una cara sospechosa que interrogar. Porque ésa es la razón por la que acude cada mañana a ese rincón del aeropuerto, porque es el mejor observatorio de la especie humana, el lugar óptimo para colmar su necesidad de escrutinio (Carrión, 2015a: 17).

Il faut noter l'optique cinématographique associée au regard de Vincent⁴⁵ qui dévisage les passagers en essayant de deviner, à partir de leur aspect et de leur comportement, les secrets et les histoires qu'ils transportent avec eux, un regard que l'écrivain lui-même porte sur le monde.

L'image de l'auteur comme voyeur est également évoquée par Agustín Fernández Mallo dans *Nocilla Lab* (2009a : 28-32), lorsqu'il mentionne le point de départ de son projet narratif, en établissant un lien précisément avec l'œuvre de Jorge Carrión. Ainsi, Fernández Mallo cite un extrait de la présentation qu'il fait au moment de la parution de *La brújula* (Carrión, 2006). Dans cette présentation, il met en relation le film *Fenêtre sur cour* d'Alfred Hitchcock (1954), le récit « Brasilia es nombre de gata ciega » (Carrión, 2006 : 53-69) et sa propre expérience en Thaïlande, lorsque, après un accident, il demeure immobilisé dans sa chambre d'hôtel et entame l'écriture de *Nocilla Dream*. À l'instar du protagoniste d'Hitchcock et du narrateur de Carrión, Fernández Mallo compte, parmi les seuls contacts avec le monde extérieur, la fenêtre⁴⁶ de laquelle il considère la ville par le biais d'un regard panoramique, d'œil de caméra.

⁴⁵ Il convient de rappeler l'importance de la technique cinématographique adoptée dans *Los muertos*, ainsi que l'évocation réitérée des yeux tout au long de ce premier roman de Carrión, comme modalité de suggérer l'idée de la surveillance constante des personnages à travers la caméra, qui cache derrière le regard des téléspectateurs eux-mêmes. Il faut mentionner, à titre d'exemple, le bureau du devin auquel va Richie afin d'apprendre son identité : « Están en un estudio repleto de fotografías en blanco y negro de todo tipo de ojos [...]. Ojos grandes y minúsculos, de mujer y de hombre, sin color [...]. Ojos rasgados y redondos, felinos y voraces » (Carrión, 2010 : 100).

⁴⁶ « Las ventanas son los ojos de la ciudad –dijo Traveler– y naturalmente deforman todo lo que miran » (Cortázar, 2004 [1963] : 401).

Outre la perspective cinématographique, la citation de *Los turistas* vient rejoindre les observations de Vicente Luis Mora, selon lequel le voyageur-voyeur est censé rassembler, dans ses déambulations, les histoires des personnes qu'il croise et entraîner, à la fois, le lecteur dans un voyage narratif. Chez Jorge Carrión, le voyage comme manière de faire le deuil et de dépasser la détresse va de pair avec la nécessité de raconter son histoire. C'est le cas de Vincent, qui entreprend son voyage à la poursuite d'une femme qu'il n'arrive pas à déchiffrer et qui s'inscrit, grâce à ce parcours, dans un processus de deuil dix ans après la disparition de sa famille dans un accident d'avion. Une fois ce processus accompli, le protagoniste affirme désormais la capacité à raconter son expérience, donnant ainsi du sens à sa perte. Le récit du personnage engendre la narration, qui est le voyage de l'écrivain et, à la fois, du lecteur à travers le texte littéraire.

Si pour Jorge Carrión l'aéroport est le lieu de départ – et ensuite de transit – du parcours effectué par Vincent van der Roy autour du monde, et du processus de deuil (par le biais de la narration), ce non-lieu se transforme en destination et en espace habitable pour Kenny, l'un des personnages de *Nocilla Dream*. Dans la séquence 92, après avoir repris la distinction heideggerienne entre lieu et espace⁴⁷ et après avoir expliqué la notion de non-lieux en tant que « espacios idénticos en cualquier cultura y donde quiera que te los encuentres » (Fernández Mallo, 2008a [2006] : 170), le narrateur introduit l'histoire de cet homme qui décide d'habiter dans le terminal international de l'aéroport de Singapour⁴⁸. Agustín Fernández Mallo explore la tension entre le voyage et l'immobilité, à travers la figure de Kenny qui s'installe dans un non-lieu essentiellement associé au déplacement. Cette séquence appuie la conception de l'auteur lui-même, qui, au lieu du parcours physique, privilégie plutôt les formes alternatives du voyage, comme il a déjà été mentionné.

En même temps, Kenny est la personne à laquelle Josep décide de raconter l'histoire de son enfance sur l'alunissage de 1969, présentée dans la première section.

⁴⁷ Pour une perspective anthropologique des notions de « lieu » et d'« espace », voir également Augé (1992 : 102-108), pour qui la distinction entre lieu et non-lieu passe par l'opposition du lieu à l'espace. Si le premier est un lieu anthropologique, c'est-à-dire, chargé de sens et de symbolique, le second a un sens plutôt utilitaire, donc dépourvu de caractérisation, non symbolisé (tel que l'espace-loisir, l'espace-jeux, etc.).

⁴⁸ La référence au film *Le terminal* de Steven Spielberg (2004) est patente.

Ainsi, Fernández Mallo établit, à son tour, une relation entre le voyage et le processus de narration. Si, pour Josep, le voyage est le moteur qui rend possible son récit – dans la séquence 99 il promet de raconter une « vraie histoire » (Fernández Mallo, 2008a [2006] : 190) à son retour, ce qui fait qu'il faut attendre jusqu'au microchapitre 113 pour la lire –, en ce qui concerne Kenny, c'est son immobilité qui lui permet d'être le récepteur du récit.

4.2.2. Les (non-)lieux d'habitation : la micronation, le bunker, l'appartement à louer

Dans la sous-section précédente, une allusion a été faite, par rapport à l'œuvre d'Agustín Fernández Mallo, au cas de l'aéroport comme micronation. À présent, il convient d'approfondir la question des non-lieux transformés en espaces habitables dans les ouvrages des trois auteurs qui font l'objet de cette étude : les micronations dans *Nocilla Dream*, le bunker dans *Los huérfanos*, ou encore l'appartement à louer dans *Circular*. À cela il faut ajouter d'autres non-lieux significatifs évoqués par Vicente Luis Mora dans son œuvre, tels que l'hôpital, le cimetière ou le centre commercial.

Enclin à la présentation de nouvelles formes d'habiter l'espace, Agustín Fernández Mallo choisit souvent comme cadre pour les exploits de ses personnages des constructions qui ne sont pas communément prévues en tant que logements, comme les maisonnettes assemblées à la périphérie de Paris (Fernández Mallo, 2008a [2006] : 134-135) ou sur les terrasses des immeubles (Fernández Mallo, 2008b : 12), ou encore le pénitencier transformé en gîte (Fernández Mallo, 2009a : 104). Pourtant, la structure habitable la plus développée est celle de la micronation telle que présentée notamment dans *Nocilla Dream*.

La micronation se définit comme

une très petite nation, c'est-à-dire une collectivité humaine organisée, soumise le plus souvent à un gouvernement et à des lois communes, mais hors d'un espace donné. Les micronations n'évoluent pas sur un territoire délimité et certaines d'entre elles récusent d'ailleurs toute revendication territoriale.⁴⁹

La micronation ne s'identifie donc pas à une communauté ethnique ni à un territoire donné, mais à une structure ou à une construction qui se dresse en tant qu'alternative à la société traditionnelle. *Nocilla Dream* mentionne, dans la séquence 39 (Fernández Mallo, 2008a [2006] : 79-81), les micronations Sealand – une ancienne base militaire maritime installée sur la côte britannique – et Isotope – un vieux centre de collecte des déchets radioactifs situé dans le désert du Nevada –, un réseau souterrain constitué de nombreuses salles et galeries et organisé en fonction de plusieurs nœuds (agriculture, économie, etc.). D'autres exemples de micronations sont le quartier Christiania de Copenhague (Fernández Mallo, 2008a [2006] : 93) et le Royaume d'Ergaland & Vargaland, qui consiste en un territoire physique – les zones de frontière entre les États et les non-lieux, tel l'aéroport –, en un territoire mental – toujours frontalier, comme le demi-sommeil –, ainsi qu'en un territoire numérique, qui incorpore, par exemple, l'espace virtuel (Fernández Mallo, 2008a [2006] : 109-111). La micronation investit donc divers lieux d'un caractère non seulement habitable, mais encore esthétique.

Ainsi qu'il a déjà été observé tout au long de ce chapitre, l'écrivain mutant établit une relation entre le réseau des micronations et le réseau narratif du texte littéraire. Ainsi, Ted, citoyen d'*Isotope Micronation*, imagine une structure qu'il nomme « Le HyperRéseau Micronation », « una red de información [...] a la que, como si fuera un árbol, se le [van] colgando las historias de cada habitante de todas las micronaciones del planeta » (Fernández Mallo, 2008a [2006] : 100). Il s'agirait donc d'un hypertexte qui rassemble les histoires des habitants de ce microcosme, une œuvre-monde, dans les termes de Mora.

Aussi bien la micronation que d'autres non-lieux (la station d'essence, le cimetière, le pénitencier) sont particulièrement significatifs dans l'œuvre d'Agustín Fernández Mallo, car ils permettent l'expansion territoriale (comparable à l'expansion postpoétique vers la science et la technologie) et l'inclusion de plusieurs espaces non

⁴⁹ Disponible à <http://www.reocities.com/CapitolHill/5829/DEFINITIONS.html>, consulté le 31 juillet 2016.

conventionnels dans la narration. Ce sont des lieux que Michel Foucault (1984 [1967]) qualifie d'hétérotopies, un concept qui désigne les lieux qui sont les réalisations effectives des utopies, leur concrétisation spatiale, les emplacements réels hors de tous les lieux, bien que localisables. Parmi les hétérotopies les plus représentatives, le philosophe mentionne le cimetière, un lieu où l'on est et, à la fois, où l'on n'est pas, ainsi que la prison, en tant que lieu d'exception, où l'on suspend les normes et les règles habituelles qui régissent les autres lieux. À cet égard, à la notion d'hétérotopie il faut ajouter encore un concept proposé par Foucault (1975), celui de panoptique, que le philosophe met en lien avec le système carcéral, et que Fernández Mallo intègre à *Nocilla Lab* (2009a), lorsque son protagoniste est logé dans un ancien pénitencier où il découvre qu'il est constamment surveillé.

Un autre lieu conçu comme une hétérotopie panoptique est le bunker de *Los huérfanos* (Carrión, 2014b). Plus précisément, il est question d'une hyper-hétérotopie qui englobe à l'intérieur plusieurs lieux hétérotopiques. Localisé à Pékin dans un temps futur, au milieu du XXI^e siècle, ce refuge habité par une quinzaine de survivants de la Troisième Guerre mondiale – une guerre nucléaire qui rend la surface de la terre toxique – est un logement et, à la fois, un ancien musée, une prison et un cimetière pour la petite communauté qui l'habite. Chacune de ces fonctions remplies par le bunker est investie, d'ailleurs, d'un double sens. Il s'agit d'un musée dans le sens propre du terme, car le gouvernement chinois avait décidé, avant la guerre, de transformer ces lieux défensifs en espaces qui pouvaient être visités, équipés et approvisionnés comme s'ils étaient de vrais bunkers (Carrión, 2014b : 55). En même temps, cet ancien musée réel acquiert une seconde fonction muséale à partir du moment où il « conserve » à l'intérieur peut-être les seuls survivants de l'espèce humaine. En outre, ce lieu contient une cellule transformée réellement en prison pour Anthony, devenu fou et enfermé pour des raisons de sécurité par la communauté. Pourtant, le bunker dans son ensemble est perçu comme une prison par Marcelo, le narrateur du roman (Carrión, 2014b : 27). Aussi le bunker se transforme-t-il en cimetière pour les personnages qui succombent au long des treize ans de confinement, en une nécropole pour cette communauté constituée de morts vivants (Carrión, 2014b : 35). Ainsi, ce refuge hyper-hétérotopique est défini, tout au long de la narration, tantôt au sens propre, tantôt au sens figuré, définitions intégrées à la liste de mots énumérés par le narrateur suivant sa lecture du dictionnaire.

Bien qu'il soit présenté, dans le récit, comme lieu soumis à une organisation autarcique, aux origines le bunker faisait partie d'un réseau. Plus tard, ce réseau a été morcelé :

Varios centenares de túneles y cámaras acorazadas fueron divididos en miles de búnkeres [...]. Todos poseen un dispensario y un almacén de provisiones, porque la razón de ser de todo búnker es la resistencia. La capacidad de resistencia se mide según los días en que se puede renunciar al exterior, para bien y para mal. La autarquía (Carrión, 2014b: 54).

L'existence même du bunker s'explique par l'échec de la structure réticulaire, puisque l'isolement se trouve au pôle opposé du réseau. Dans ce monde post-apocalyptique, même Internet a cessé de fonctionner. Après un demi-siècle d'organisation régie par des nœuds et des liens informatiques, note le narrateur de *Los huérfanos*, l'on revient au système ordonné, hiérarchique du dictionnaire (Carrión, 2014b : 57). L'effondrement du *web* pendant la guerre implique la fin des interactions virtuelles et l'effacement de la mémoire numérique, ce qui amène le protagoniste Marcelo à retourner à la lecture du dictionnaire. Car la structure achevée et ordonnée du dictionnaire fournit des repères stables. D'ailleurs, le besoin de ne plus se sentir perdu détermine le narrateur à écrire le journal de sa treizième année d'enfermement dans le bunker : « he decidido dejar de ser un simple lector que rinde culto a las palabras para empezar a ser un escritor » (Carrión, 2014b : 9).

À l'instar du narrateur de *Nocilla Lab* qui mène son projet littéraire à terme dans un état de confinement, à l'intérieur d'un ancien pénitencier, Marcelo entame le processus d'écriture comme possibilité d'évasion de la condition d'emprisonnement. Son journal, écrit en captivité, s'oppose pourtant aux chroniques⁵⁰ rédigées avant la guerre pour l'ONU, afin d'enquêter sur le phénomène de la réanimation historique. Encore une fois, il s'agit d'une forme d'écriture associée au voyage, étant donné que le narrateur doit parcourir le monde pour mener ses recherches. Il est donc possible de considérer les chroniques qui alternent avec les pages du journal de Marcelo comme une manière de s'évader de l'espace – aussi bien physique que fictionnel – confiné du bunker.

⁵⁰ Les différentes formes d'écriture englobées dans les romans mutants seront analysées dans le chapitre six.

Cependant, à la fin, ses recherches ainsi que ses trajets ont comme seul but la quête identitaire, comme il sera également montré dans le chapitre six :

Descubrir las grandes metrópolis del orbe, sin repetirlas [...], significó realizar un proyecto que yo había alimentado durante toda mi vida [...]. Un proyecto inconcreto que de pronto, en cada nuevo hotel, ante el espejo de cada nuevo hotel, cobraba forma, se hacía tridimensional, cuando yo repetía mi nombre [...] “Antonio Marcelo Ibramovich de la Santa Croce”, como si en estas sílabas confluyeran Europa y América, la herencia histórica que había en mi sangre judía y en mi educación argentina, Croacia, Italia, la España de mi idioma, el catolicismo de mi madre, pronunciadas con mi acento porteño, menos acento en cada nuevo hotel, en cada nuevo espejo, más español o más gringo o más francés (Carrión, 2014b: 188).

À travers le voyage d'enquête, le narrateur de *Los huérfanos* effectue un parcours géographique qui suit en réalité les traces d'une identité, situation reflétée également dans le récit *Crónica de viaje* (2014a [2009]). Toutefois, pour ce qui est du rapport de l'aspect identitaire à l'espace, il faut mettre en exergue que tout lieu d'habitation est, en réalité, porteur d'une histoire personnelle.

Dans *Circular* c'est l'appartement à louer qui peut être qualifié de non-lieu, sur le même plan que la micronation et le bunker, en raison de son statut indéterminé, entre habitable et inhabité. Lieu vide, en transition entre deux locataires, le logement occupe, chez Vicente Luis Mora, la place du dépositaire d'histoires de différentes personnes ayant vécu entre ses murs. Symbole du foyer, de la famille, de la vie en couple, le lieu d'habitation, lorsqu'il est vide, témoigne souvent d'un échec, une rupture, une fin tragique. Le récit « Calle Diego de León, 18 » (Mora, 2007a : 40-41) rend compte de l'histoire d'un jeune couple qui se sépare après à peine deux mois de vie en commun. Aussi le chapitre « Villalba de la Sierra. Calle Maringala » (Mora, 2007a : 122-123) évoque-t-il une famille qui se dissout après la disparition de leur fils. La séquence « Avenida de Rafael Alberti » (Mora, 2007a : 178-179) présente la vie d'un chauffeur de taxi qui se suicide par incapacité à supporter le poids du malheur des autres.

La souffrance – la mort, la séparation, la vieillesse⁵¹ – vide les logements. Mais les histoires des anciens locataires y demeurent. Le narrateur cherche non pas un

⁵¹ Voir le microchapitre « Chueca » (Mora, 2007a : 157-160).

appartement, mais les traces de ses habitants. Analysant l'espace de la maison, Gaston Bachelard attire l'attention sur le lien qui s'établit entre la mémoire et l'imagination lorsqu'on est confronté à l'histoire d'une demeure : « En évoquant les souvenirs de la maison, nous additionnons des valeurs de songe ; nous ne sommes jamais de vrais historiens, nous sommes toujours un peu poètes et notre émotion ne traduit peut-être que de la poésie perdue » (Bachelard, 1978 : 25). La visite d'un lieu d'habitation est donc marquée par une vision poétique de l'espace et de la vie de ses anciens locataires. Pour Bachelard, l'imagination – voire la perspective de l'écrivain ou le travail de fictionnalisation – révèle davantage de choses sur l'espace que la mémoire ou la vision de l'historien.

4.2.3. Les lieux de la vie publique : l'hôpital, le cimetière, le centre commercial

Si l'appartement est le lieu de la vie privée, l'espace de la vie publique⁵² se définit entre deux limites : l'hôpital et le cimetière. Ces lignes directrices de la vie dans la communauté urbaine sont tracées dès le commencement du roman de Vicente Luis Mora, avec deux microrécits, l'un ayant lieu au service de la maternité de l'Hôpital « Primero de Octubre » (Mora, 2007a : 25), l'autre se déroulant au cimetière de Leganés (Mora, 2007a : 26-27) : deux bornes non seulement de la vie humaine – la naissance et la mort –, mais encore de la vie d'une ville. Car la cadence de l'existence d'une cité est marquée par la mesure ou par le rythme de l'existence de ses habitants. L'hôpital et le cimetière dictent le rythme de la vie, mais ils se complètent aussi par une perspective sociale sur la dimension vitale. Le récit « Crítica literaria de los servicios de Urgencias de Córdoba (Baremo, ajuste y propuestas de reciclado administrativo) » (Mora, 2007a : 72-84) développe davantage cet aspect. Bien qu'il s'agisse, dans ce cas, de Cordoue et non pas de Madrid, le narrateur de ce récit adopte un point de vue global,

⁵² Citant Jean-Pierre Vernant, Marc Augé fait remarquer que, d'un point de vue anthropologique, le foyer et la rue sont représentés, dans la mythologie grecque par le couple Hestia/Hermès : « la première symbolise le foyer circulaire situé au centre de la maison, l'espace clos du groupe replié sur lui-même, et en quelque sort la relation à soi-même, alors que Hermès, dieu du seuil et de la porte, mais aussi des carrefours et des entrées de ville, représente le mouvement et la relation à autrui » (Augé, 1992 : 75-76).

à travers le moyen d'expression choisi : les fragments qui le constituent sont des billets de blog, un format censé être accessible dans l'espace virtuel d'Internet, impose une vision locale et, à la fois, globale.

He estado varias veces en los servicios de Urgencias del Reina Sofía. Las "Urgencias del Reina Sofía" [...] son una de las fuerzas *físicas* vivas más presentes en Córdoba. Las otras son el tanatorio (en abstracto, sin particularizar) y El Corte Inglés. Se caracterizan como tales porque todos los cordobeses acaban pasando por estas tres instituciones varias veces a lo largo del año [...] y son *atractores* sociales, centros de flujo donde la entropía continua de la deriva por la ciudad se colapsa y acaba encontrando núcleos fijos de encuentro [...]. [E]sos tres lugares son centros neurálgicos de la vida cotidiana (Mora, 2007a: 78, c'est l'auteur qui souligne).

À ces deux lieux de l'expérience communautaire s'ajoute donc un troisième, le centre commercial. Caractérisant la ville postmoderne par excellence, le centre commercial en tant qu'espace de la vie sociale établit de nouveaux rapports entre l'individu et la communauté. Vu la grande variété d'offres qu'il est à même d'englober, le centre commercial fait basculer le centre névralgique de la ville, en assumant le rôle de l'ancienne place ou du cœur de la cité, avec ses commerces et ses lieux de rencontre – les cafés, les restaurants, les boutiques. Ce déplacement d'un espace ouvert, celui de la rue et de la place de la ville, à l'enfermement dans un lieu isolé de l'ambiance extérieure est révélateur des nouvelles préférences citadines pour l'espace clos et de l'abandon de la vie publique se déroulant dans l'*agora*, en faveur d'un repli vers l'intérieur. Cependant, cette forme de confinement n'est pas totalement dépourvue de sociabilité, puisque ce qui caractérise une structure comme « El Corte Inglés » est précisément sa non-compartimentation en petites boutiques cloisonnées. Étant donné la conception de cet espace intérieur, le centre commercial acquiert une fonction sociale. Il donne lieu à la déambulation parmi les divers commerces, le passage d'un étalage à l'autre, sans entraves ni barrières. Dès lors, il semblerait que l'*agora* n'est pas complètement abandonnée, elle est adaptée aux nouvelles réalités urbaines : la disparition de la distinction entre l'espace communautaire du dehors et l'espace intime, exclusiviste ou sélectif du dedans.

Parmi les mutations imposées par une construction de type « Corte Inglés », il importe de souligner la disparition des devantures. L'abolition de la vitrine signifie

l'élimination de l'espace médiateur entre le client et le commerçant. L'exposition des marchandises en montre servait d'écran – avec un rôle publicitaire – pour l'éventuel client, qui pouvait décider d'entrer dans la boutique ou non. Lorsque cet objet interposé est enlevé, la déambulation du client parmi les différents étalages suit un parcours erratique et, en même temps, les « promeneurs » bénéficient d'une plus grande mobilité. Ainsi, l'espace commercial acquiert une fonction sociale, car le manque de cloisons assure la visibilité non seulement de la marchandise, mais encore de la clientèle. En même temps, on perd la nuance de « potentialité » dans les rapports mercantiles. Dans la dynamique du centre commercial, on n'est pas que de potentiels acheteurs, on est des êtres sociaux, en permanente interaction les uns avec les autres.

Une variation du centre commercial, évoquée dans le roman *Circular*, est le supermarché, qualifié également de non-lieu. D'après Marc Augé (1992 : 125-126), ce type d'espace privilégie une forme de dialogisme non individualisée, mais qui potentiellement implique tout un chacun. Le dialogue se fait par le biais des annonces ou des messages publicitaires – affichés ou entendus par les haut-parleurs –, des étiquettes des produits ou des indications des machines. Pourtant, par manque d'interaction avec autrui, l'individu est isolé dans la solitude créée autour de lui par la surabondance des produits. C'est ce qu'affirme le récit intitulé « Casa de Campo », où le protagoniste est confronté à l'indécision :

Luego está el problema de las elecciones. Consulta los precios, pregunta, pero no termina de decidirse por un tipo concreto de crema. Para empezar, no sabe si mejor una extranjera. Lo nacional, no puede evitarlo, le resulta más de confianza, más próximo; hasta serían más fáciles de entender las instrucciones. Por otro lado, también lo foráneo tiene su exotismo: ha visto cremas italianas, rusas, polacas; pero sin duda, las más atractivas son las tropicales (Mora, 2007a: 31-32).

La déambulation du protagoniste parmi les rayons et les étalages se transforme en dérive. L'espace des grandes surfaces commerciales, bien que proposant sa propre cartographie, à travers des repères généraux établis par l'organisation des produits, est un lieu d'égarement pour l'acheteur.

Lorsqu'il s'attaque à ce type de vastes espaces urbains, comme le centre commercial ou le supermarché, Pierre Sansot (1971 : 33-34) fait remarquer les parcours qu'ils imposent. Ainsi, la grande surface détermine un « trajet linéaire, rectiligne,

presque irréversible », tandis que le Grand Magasin propose une marche longue, majestueuse. Contrairement à l'hypermarché, la déambulation dans un centre commercial s'effectue sous le signe du loisir, son itinéraire n'est pas toujours préétabli par une division en rayons, il se fait au pas de flânerie. De plus, la verticalité de l'espace du grand magasin provoque une certaine discontinuité, mentionne Sansot, dans le bâtiment. Il est donc possible d'observer que, si l'espace du supermarché est parcouru d'une manière plutôt ciblée, le centre commercial admet les contingences, il encourage même les changements soudains, imprévisibles, de trajet, l'exploration du lieu et le ralentissement du rythme de la marche. Le protagoniste de « Casa de Campo » cherche un produit très précis lors de son incursion dans l'hypermarché, tandis que le « Corte Inglés » de Cordoue est le territoire social des errances citadines et des rencontres.

À la différence de l'espace du foyer, protecteur, familial et familier, ainsi que de l'espace dynamique et relationnel de la gare, le centre commercial dans la métropole est un cadre social où les tentatives relationnelles échouent, car l'individu n'y est incité qu'à consommer. Contrairement à l'hôpital ou au cimetière, où les personnes se rejoignent dans le chagrin, le contexte de la surabondance créé par le centre commercial court-circuite les relations, brouille les repères et jette l'individu à la dérive de la consommation. Néanmoins, tous ces non-lieux déterminent, à la fois, un changement dans la conception de l'espace public, à travers une mutation depuis l'extérieur à la protection offerte par un grand édifice unique, à l'intérieur duquel tout besoin peut être satisfait. Cela se répercute aussi sur la manière dont le territoire est parcouru : la déambulation se fait tant à l'extérieur – les rues, les quartiers – qu'à l'intérieur des lieux – les appartements, les centres commerciaux. Ces éléments se conjuguent ou convergent afin de constituer une cartographie spécifique de l'œuvre littéraire. Car, d'après Sansot, à l'époque actuelle, l'espace urbain a transformé la manière dont le promeneur construit et vit l'expérience de son itinéraire, puisque les trajets dits « exemplaires » qui caractérisaient les sociétés archaïques sont devenus actuellement des parcours contingents, dénoués de toute signification poétique. Si auparavant le changement de lieu déterminait la transformation de celui qui entreprenait le voyage, aujourd'hui la ville a « désacralisé » ce rôle et cette signification du trajet (Sansot, 1971 : 45-46). Cependant, il appartient à l'écrivain de redonner du sens à l'itinéraire urbain et de reconfigurer le parcours du point de vue poétique. L'auteur mutant assume cette tâche de poétiser les déplacements dans l'espace au XXI^e siècle.

*

Dans ce chapitre, il a été possible d'observer le réseau spatial constitué des œuvres des trois auteurs qui font l'objet de cette étude, à partir de certains points d'intersection ou de nœuds significatifs. Étant donné l'ampleur du corpus, un choix s'est imposé lors de la sélection des éléments à analyser. Ces considérations sur la dimension spatiale n'ont donc pas la prétention d'être exhaustives. Les efforts se sont plutôt concentrés sur la possibilité de rendre compte précisément des affinités entre des poétiques si variées. Car, à première vue, les créations littéraires de Vicente Luis Mora, Agustín Fernández Mallo et Jorge Carrión peuvent paraître dissemblables. Cependant, force est de constater qu'aussi bien l'univers *Nocilla* que le cercle madrilène, ou encore les traces des voyages proposés par Carrión s'entrecroisent à plusieurs reprises.

Dans un premier temps, il a été question de montrer comment l'espace décrit est indissociablement lié à l'espace écrit. En effet, les trois auteurs mutants établissent une relation entre le parcours de l'espace et le processus de construction du récit. Ainsi, si le texte prend une certaine forme – qu'elle soit circulaire, réticulaire ou labyrinthique –, c'est parce que la fiction elle-même est conçue sur ce mode. La typographie ou l'espace de l'écriture y jouent un rôle significatif, notamment chez Vicente Luis Mora et chez Jorge Carrión. Les toponymes contribuent, à leur tour, à l'élaboration du plan de la ville dans *Circular*, et de la mappemonde dans la trilogie *Nocilla* et dans *Las huellas*. Qui plus est, une nouvelle dimension s'ajoute, celle de l'espace virtuel, dans les œuvres des trois auteurs mutants.

Dans un second temps, l'attention a été dirigée vers le réseau créé par certains lieux et non-lieux essentiels : la gare, l'aéroport, ainsi que la micronation, le bunker, l'appartement à louer, ou encore le centre commercial et le supermarché. Comme l'ont montré les observations tirées de l'analyse menée dans la première section, l'ensemble de ces lieux demeurent étroitement liés à la dimension narrative des textes. Il est donc possible de conclure que le réseau spatial reflète, dans tous ses aspects, le processus de construction du réseau textuel, voire du récit réticulaire, qui sera étudié dans ce qui suit.

Chapitre 5.

Les fragments dans une infrastructure nouvelle

Au départ, l'art du puzzle semble un art bref, un art mince, tout entier contenu dans un maigre enseignement de la Gestalttheorie : l'objet visé [...] n'est pas une somme d'éléments qu'il faudrait d'abord isoler et analyser, mais un ensemble, c'est-à-dire une forme, une structure : l'élément ne préexiste pas à l'ensemble, il n'est ni plus immédiat ni plus ancien, ce ne sont pas les éléments qui déterminent l'ensemble, mais l'ensemble qui détermine les éléments.

Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*

À la différence de l'époque postmoderne, l'esthétique mutante englobe le fragment dans une structure plus complexe – ainsi qu'il a été suggéré dans le chapitre deux. L'essor des médias numériques et d'Internet durant la première décennie du XXI^e siècle fournit une nouvelle possibilité de compréhension des constructions fragmentaires : celle du réseau. L'écriture réticulaire vient remplacer l'écriture fragmentaire postmoderne, car elle met l'accent aussi bien sur les unités qui la composent que sur les liens qui l'assemblent.

Ce chapitre se concentrera sur l'analyse du réseau textuel construit par les œuvres des trois écrivains mutants qui font l'objet de cette étude. Il sera notamment question d'observer la structure fragmentaire à travers le concept de « récit réticulaire » développé par Geneviève Champeau (2011). Adoptant une « esthétique de la discontinuité », pour employer un autre terme emprunté à Champeau (2011 : 70), Jorge

Carrión, Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora créent des œuvres qualifiées de fragmentaires. *Nocilla Dream* et *Nocilla Experience* contiennent plus d'une centaine de séquences. *Circular 07* est, à son tour, divisé en approximativement cent soixante microrécits – il y a plus de deux cent cinquante fragments dans la première édition. *Los muertos* est conçu comme une série de télévision : une vingtaine de chapitres, chaque chapitre étant écrit d'une manière très fragmentaire, renvoyant au montage des séquences cinématographiques.

Outre la structure intrinsèquement réticulaire du texte littéraire mutant, il est à remarquer que l'ensemble de l'œuvre de chaque écrivain forme un réseau complexe. Ainsi qu'il a été précisé dans la première partie du présent travail, le fait même que les trois auteurs aient élaboré des projets littéraires comprenant plusieurs ouvrages indique qu'ils adoptent une perspective plus ample sur le processus de création. Le projet *Nocilla*, les deux éditions de *Circular*, le binôme *Alba Cromm – Quimera 322*, ou encore les récits de voyage et la tétralogie *Las huellas* témoignent de cette vision unitaire des auteurs sur leur propre écriture.

Si les mutants construisent des textes réticulaires, il convient alors de se pencher sur les liaisons et sur les nœuds que ces œuvres établissent entre elles afin d'intégrer l'hyperpoétique mutante. Après une première section sur les techniques de connexion entre les divers éléments, s'appuyant sur les modèles de la mosaïque, du puzzle ou encore de l'échantillonnage et du montage, il faudra observer, dans un deuxième temps, les correspondances telles que suggérées par les infrastructures, par les moyens de transport, ou par les moyens de communication. Le chapitre s'achèvera par une vision panoramique, en déplaçant le regard de l'assemblage de chaque texte sur les œuvres en tant qu'entreprises littéraires d'ampleur, constituées de plusieurs ouvrages et supports.

À l'instar des chapitres précédents, il importe d'adopter une vision d'ensemble, afin d'observer les mutations auxquelles les trois auteurs soumettent le paradigme postmoderne, à travers leurs propositions poétiques.

5.1. Du récit fragmentaire au récit réticulaire

L'écriture fragmentaire remplace la narration linéaire par la discontinuité et le morcellement. Pourtant, par sa conception en tant qu'œuvre, elle se soumet à une certaine cohérence, régie par l'ensemble du discours qu'elle articule. Dans cette optique, au lieu de « récit fragmentaire », il serait plus approprié de parler de « récit réticulaire », puisque « 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).

La question de la structure réticulaire de l'œuvre mutante a été également évoquée lors de l'analyse de la dimension spatiale dans le chapitre quatre. Sans reprendre ce qui a déjà été dit, il convient de s'attacher, dans ce qui suit, à observer la manière dont s'articule l'unité du récit.

À l'intérieur de l'œuvre, chaque microséquence peut être lue différemment, en fonction des liens qu'elle établit avec d'autres fragments. À l'époque du numérique, cette dynamique acquiert davantage d'importance, grâce au modèle des *links* d'Internet. À ce titre, Jeff Parker (2001), théoricien et écrivain de littérature numérique, considère que le lien a un rôle essentiel dans l'hypertexte. À la différence de la création analogique, dont le parcours linéaire est imposé par le support même, dans le texte numérique, les *links*, définis comme le silence qui s'installe entre les unités, sont à même de changer le rapport traditionnel entre les pièces constitutives de l'œuvre. Geneviève Champeau (2011 : 73) qualifie cette relation elliptique entre les divers fragments d'« asyndète narrative ». Il a été possible d'observer ce rapport notamment dans le chapitre quatre, lors de l'analyse de la représentation cartographique de l'« univers *Nocilla* », à travers laquelle Agustín Fernández Mallo déconstruit l'organisation linéaire de son récit, en associant des concepts dissemblables au centre du plan.

Développant une « poétique du lien » fondée sur des formes alternatives de narrativité qui remplacent les relations chronologiques et causales par l'analogie, l'écrivain mutant invite à chercher, dans le texte, les points d'intersection ou les affinités inattendues (Champeau, 2011 : 70, 73). Il importe de souligner l'impact de la technologie sur les formats et sur les supports. En réfléchissant, par exemple, à l'évolution des techniques cinématographiques, il est possible de constater que, si au XX^e siècle le support était la pellicule sur laquelle on enregistrerait les photogrammes,

actuellement le format numérique, qui construit l'image grâce au pixel, a remplacé le film. En d'autres termes, la mosaïque de l'image pixélisée se substitue à la linéarité de la bobine de film.

5.1.1. Le passage du jeu de puzzle à l'art de la mosaïque

Aussi bien la mosaïque que le puzzle sont des figures récurrentes dans les œuvres mutantes. La compréhension du livre comme puzzle est patente dans *Circular* : dans un microchapitre, le narrateur imagine un puzzle dont la pièce centrale est absente, pièce qui, à son tour, représente le puzzle dans sa totalité : « un [puzle] al que le falta una pieza, la pieza del centro, cuya forma... es la del puzle completo, a escala menor. La pieza ausente es el propio puzle » (Mora, 2007a : 162).

Il est à remarquer que le puzzle est une figure employée également dans *Alba Cromm* (2010a), roman dans lequel le journaliste Luis Ramírez décrit sa méthode de travail pour l'élaboration du « dossier Alba Cromm » comme la reconstitution d'un puzzle. À cet égard, note Lucien Dällenbach (2001 : 62), la technique du puzzle implique précisément d'adopter le regard du détective – il faut rappeler qu'*Alba Cromm* est un récit d'enquête –, l'accent étant mis sur la pose de la dernière découpe, qui, bien que la moins problématique de toutes, est indispensable dans un travail d'investigation policière.

Cependant, à la différence de *Alba Cromm*, roman d'enquête qui ne peut pas être dépourvu de la dernière pièce, Vicente Luis Mora imagine pour *Circular* un puzzle sans pièce centrale – pièce qui, de plus, contient l'image complète du jeu –, dans un essai de remise en cause du modèle même. Inscrit dans un cercle vicieux, le puzzle est impossible à construire sans cette découpe qui renvoie à sa totalité. Suivant la théorie de Dällenbach, il faut s'interroger si, puisque l'interprétation du texte fragmentaire qui est *Circular* en tant que puzzle fait défaut, il était possible de la regarder du point de vue d'une mosaïque. À la différence du jeu de puzzle, qui « présuppose une *totalité préexistante* qu'il s'agit de *reconstituer* », la mosaïque « vise la constitution d'une *totalité inédite*, et donc *encore à inventer* » (Dällenbach, 2001 : 62, c'est l'auteur qui souligne). La structure circulaire du texte de Mora permet une telle organisation mosaïquée : elle se prête à une construction comme totalité inédite, puisqu'il n'y a ni

d'ordre préétabli pour la pose des tesselles ni de pièce finale qui complète l'investigation. De ce point de vue, *Alba Cromm* serait le pendant de *Circular*, le *texte-puzzle* face au *texte-mosaïque*.

La structure fragmentaire se manifeste également dans *Alba Cromm*, roman conçu, ainsi qu'il a été mentionné à plusieurs reprises, comme une revue. En plus du dossier « Alba Cromm », le magazine *Upman* comporte aussi diverses rubriques, interviews, ou annonces publicitaires. En ce qui concerne le dossier sur l'affaire « Alba Cromm », le matériau qui le compose consiste en différents articles de presse, fragments de journaux personnels, billets de blog, enregistrements, dialogues en ligne.

Intégrant un discours qui pourrait être qualifié de métatextuel¹, le magazine même cherche à expliquer son format dans l'éditorial signé par le directeur Ligoy Ritman² :

La especificidad y longitud del *Dossier Alba Cromm* nos ha hecho alterar de forma notable el diseño habitual de nuestra revista. La extensión de los materiales y la variedad de sus formatos nos han obligado a plantear la maqueta de un modo original, intercalando las secciones de *Upman* con las piezas montadas por Luis Ramírez, sobre una primera compilación efectuada por Martínez Cerva (Mora, 2010a: 17).

Cette justification de la forme développée dans l'éditorial de la revue sert à renforcer le pacte de lecture³. Le lecteur tient entre ses mains un livre, mais il ne doit pas perdre de vue le fait que c'est un magazine qu'il est en train de lire. Les techniques employées pour respecter ce contrat vont du paratexte à l'organisation même du processus d'écriture. Ainsi, en plus de l'insertion d'une deuxième couverture, qui

¹ Dällenbach fait remarquer que la métatextualité se manifeste comme la mise en abyme du code : « comment est-il parlé ? » (Dällenbach, 1977 : 123).

² Vicente Luis Mora avoue que le recours à cette stratégie d'emploi d'un éditeur fictif s'inscrit dans la lignée cervantine (Mora, *Diario de lecturas*, 6/04/2010, disponible à <http://vicenteluis Mora.blogspot.fr/2010/04/alba-cromm.html>, consulté le 31 juillet 2016).

³ À cet égard, il faut évoquer les observations de Vincent Jouve sur le pacte de lecture : « une série de signaux indiquent selon quelles conventions le livre demande à être lu » (Jouve, 2010 : 9). À l'évidence, dans *Alba Cromm*, cette question du pacte ou du contrat de lecture est plus complexe, car, d'une part, il s'agit indéniablement d'un roman, mais, de l'autre, ce roman se « déguise », par rapport à la diégèse, en magazine. Ainsi, il doit remplir deux contraintes à la fois, dont seule la deuxième intéresse du point de vue de l'analyse menée ici.

correspond au magazine *Upman*, on intègre, dans le texte, des rubriques permanentes – comptes rendus de livres, réactions des lecteurs, conseils pratiques –, des interviews (avec Bigfoot ou Nautilus), ou encore des annonces publicitaires.



Image 11. Vicente Luis Mora, *Alba Cromm* (2010a : 9, 65)

Une fois que la forme – magazine sur support livre – a été légitimée, une deuxième nécessité, en rapport avec le contenu, s'impose : celle de justifier le fait que l'enquête journalistique se présente en tant que récit romanesque. D'ailleurs, le format de la revue s'avère fort significatif dans cet ouvrage, car il permet de mettre en exergue la technique de l'enquête journalistique dans un texte ayant des traits de récit de suspense. Dans son introduction au « dossier Alba Cromm »⁴, le personnage Luis Ramírez décrit les difficultés rencontrées dans l'organisation et dans l'articulation de l'histoire et il motive son choix pour la narrativisation de son travail d'investigation pourtant journalistique. En reprenant une observation consignée par le personnage Elena Cortés, il note que

⁴ Luis Ramírez intitule son article « Notas para entrar en el infierno » (Mora, 2010a : 19-24).

“Cien piedras ordenadas, en cualquier disposición imaginable, son un camino que conduce a una historia.” En efecto, me dije. De lo que se deduce que lo trascendente no es tanto la ordenación de la historia que se pretende narrar, como la historia misma. Y entonces lo vi. Ordénala, pensé, como historia que es, como si se tratase de una novela. Me pregunté [...] por qué un trabajo de este tipo debía adoptar una estructura narrativa no periodística. Y me respondí: 1) por qué no, si la disposición no es lo que importa; 2) por qué no, si el hilo de los acontecimientos fue así, hasta cierto punto novelesco, casi ficcional; 3) por qué no, si el lector está acostumbrado a esa forma de construir una historia y suele agradecerla (Mora, 2010a: 22).

Dans les explications de Luis Ramírez, il faut noter l'importance du terme *historia*. Si, dans un premier temps, il fait référence à une série d'événements soumis à un travail journalistique – enquête, sélection, agencement –, il tourne vite vers son sens littéraire, de diégèse, c'est-à-dire d'univers spatiotemporel créé par le récit ou par le discours narratif⁵. L'accent se déplace du processus d'organisation de l'information journalistique au texte même en tant qu'architecture romanesque. Pour Luis Ramírez le but est d'investir son histoire événementielle de traits de littéarité. Le jeu métadiégétique qui en découle est complexe, d'autant plus que le propos de Ramírez est de donner une forme littéraire à une histoire réelle, donc de la « littéariser », tandis que l'auteur de *Alba Cromm* tâche de « défictionnaliser » une histoire inventée (en éliminant, par exemple, toute interposition entre les personnages et l'acte de narrer). Aussi bien le processus de littéarisation que celui de la défictionnalisation sont des techniques qui opèrent de manière différente, néanmoins complémentaire, dans la construction du récit⁶. Le principe de la littéarité – évoqué au deuxième degré – de la narration par Ramírez, est un outil métatextuel qui met en abyme le processus d'écriture : à l'instar du journaliste qui, à la suite de son travail de recherche, donne une

⁵ Pour la distinction *histoire* – *récit* (le discours, le texte narratif en soi) – *narration* (l'acte de narrer), voir Genette (1972 : 71 sqq. ; 1982 : 341-342 ; 1983 : 10 sqq.). En ce qui concerne la différenciation entre histoire et diégèse, il faut préciser que l'histoire est « une succession d'événements et/ou d'actions », tandis que la diégèse, « c'est l'univers où advient cette histoire » (Genette, 1982 : 342).

⁶ Afin d'éviter toute confusion possible entre les deux concepts, il faut mentionner que le littéraire s'oppose au non-littéraire, tandis que le fictionnel s'oppose au réel (Schaeffer, 1999), ou, selon Genette (1991), au factuel.

forme – ici littéraire – au matériau recueilli, le romancier mène sa propre enquête⁷ et crée des événements et des personnages qu'il transpose dans l'univers diégétique sous une forme littéraire. En revanche, la défictionnalisation introduit un rapport au réel et se manifeste par l'effort de la part de l'écrivain d'éliminer toute trace de médiation de la narration.

Ainsi, dans «*Notas para entrar en el infierno*», le journaliste dresse un inventaire des documents intégrés au «*dossier Alba Cromm*», afin de reconstituer l'histoire de cette commissaire de police qui enquête sur un cas de pédophilie sur Internet, l'«*affaire Nemo*». Le matériau recueilli par Ramírez est reproduit ou transcrit dans les pages d'*Upman* : des fragments des journaux personnels d'Alba Cromm et d'Elena Cortés, des billets du blog d'Alba, des notes prises par Ezequiel Martínez Cerva durant sa relation avec Alba, quelques comptes rendus de police, des articles de presse, ainsi que plusieurs transcriptions aussi bien d'échanges sur des réseaux sociaux que d'enregistrements de conversations entre les personnages (Mora, 2010a : 20-21). Le dossier en soi se présente, dès lors, comme un collage de l'ensemble de ces documents qui se succèdent, sans transition, parfois même sans respecter l'ordre chronologique, et surtout sans commentaires de la part du narrateur-journaliste Luis Ramírez. Les paroles – conversations orales ou écrites – et pensées – consignées sur des carnets – sont rapportées telles quelles, comme dans un texte dramatique qui alterne les dialogues et les monologues des personnages.

La conception du processus d'écriture comme un travail qui suppose l'organisation du matériau narratif en tant que mosaïque est à la base aussi bien de *Circular* et de *Alba Cromm* que de la trilogie *Nocilla*. La vision métanarrative que fournit *Nocilla Lab* est particulièrement explicite au moment où, dans la première partie du roman, le narrateur Agustín Fernández Mallo rend compte de la genèse du projet. Lors d'un voyage, il commence à noter ses idées et ses réflexions dans un cahier et, ensuite, sur différents bouts de papier :

⁷ Dans *Alba Cromm*, l'auteur a dû effectivement mener des recherches afin de recueillir des informations sur la pédophilie dans le milieu informatique.

Me quedé sin papel, escribí en esas libretitas que hay para apuntar chorradas junto a los teléfonos de los hoteles, en los márgenes de mis libros, en las servilletas, en los billetes de avión de vuelta, y finalmente [...] vi que tenía en mis manos una novela (Fernández Mallo, 2009a: 31).

Ce matériau, rassemblé par le protagoniste de *Nocilla Lab* dans un étui à guitare, sera évoqué tout au long du roman comme « le Projet », que le narrateur Agustín Fernández Mallo définit en tant qu'architecture théorique, laquelle inclut « no sólo planos sino también textos en 12 idiomas diferentes, utensilios fabricados por nosotros mismos, maquetas y programas de cálculo » (Fernández Mallo, 2009a : 45). Cette figure de l'étui à guitare rempli d'une grande variété de pièces concorde avec la technique de construction de la mosaïque, où l'assemblage des tesselles ne se fait pas selon un modèle préétabli, mais plutôt d'après le montage cinématographique⁸, ou encore selon la technique de l'échantillonnage, empruntée à la musique.

5.1.2. La subversion des hiérarchies : échantillonnage, liste, montage

À la différence de Vicente Luis Mora et de Jorge Carrión – dont les textes seront analysés par la suite –, qui intègrent les fragments au tissu de la narration afin de construire un ensemble unitaire, l'auteur de la trilogie *Nocilla* opte pour l'écriture qui s'inspire du *sampling*, technique musicale qui suppose le découpage, la décontextualisation des extraits sonores et leur assemblage dans une composition nouvelle. Ainsi, dans *Nocilla Experience*, une interview avec un musicien de hip-hop peut être suivie d'une citation du scénario d'*Apocalypse Now* (Coppola, 1979), qui, à son tour, s'enchaîne avec un microrécit sur la théorie des fermions développée par Marc, l'un des personnages du roman. Chaque fragment acquiert des significations nouvelles en fonction des séquences qui le précèdent et qui lui succèdent. Cependant, le sens que le lecteur peut attribuer à cet agencement des pièces ne dérive pas

⁸ *Nocilla Dream* (Fernández Mallo, 2008a [2006]) contient plusieurs citations sur la technique du montage. Il convient de mentionner, à titre d'exemple, le microchapitre 38 (p. 77-78) qui décrit une séquence du film *Les Oiseaux* d'Alfred Hitchcock, ou encore du chapitre 111 (p. 211) expliquant l'effet Koulechov.

nécessairement de l'intention de l'auteur, mais des techniques mêmes, tels le montage⁹ et l'échantillonnage. Comme le fait remarquer Geneviève Champeau, « [l]a contigüidad ruptural puede crear también vecindades inéditas, invita a buscar afinidades inaparentes e inesperadas »; et pourtant « lo contiguo no es forzosamente consecutivo » (Champeau, 2011 : 73). De cette tension intrinsèque au modèle d'écriture de type échantillonnage, qui rejette et admet, à la fois, la possibilité d'assigner un sens aux chapitres en fonction des pièces mitoyennes, surgit la (post)poétique du projet *Nocilla*.

Si *Nocilla Lab* contient, comme il a été évoqué ci-dessus, le « mode d'emploi » du récit réticulaire créé par Agustín Fernández Mallo, les deux premiers volets du projet se concentrent sur les composants mêmes du réseau : les pièces, les nœuds et les liens. *Nocilla Dream* (Fernández Mallo, 2008a [2006]) commence par la figure du réseau neuronal (p. 15), suivie par l'image de l'arbre aux souliers (p. 16). Il s'agit de deux conceptions de composition narrative qui s'opposent : la hiérarchie de type arborescent, dépendant d'un tronc commun, face à l'organisation réticulaire qui repose sur les associations libres. Pourtant, Fernández Mallo ne propose pas un modèle narratif nouveau qui remplace l'ancien, mais une synthèse, un hybride des deux. Car les souliers qui pendent des branches de l'arbre établissent leur propre réseau, développé, bien entendu, sur la structure solide du tronc commun. Ainsi, le protagoniste de la séquence 51 imagine un hyperréseau de micronations comme « una red de información que [hibrida] lo orgánico e inorgánico, a la que, como si fuera un árbol, se le [van] colgando las historias de cada habitante de todas las micronaciones del planeta » (Fernández Mallo, 2008a [2006] : 100). Cette proposition d'une structure hybride, voire mutante est une possibilité de résolution de la tension entre la linéarité du livre et la vision réticulaire sur l'assemblage du récit.

La tension entre la structure linéaire ou encore hiérarchique, organisée et le réseau se traduit, dans l'œuvre de Jorge Carrión, notamment dans *Los huerfanos*, en une opposition entre le dictionnaire et Internet. Après avoir assisté à l'effondrement quasi

⁹ Georges Didi-Huberman (2009 : 78) fait remarquer, par rapport à la technique du montage, employée par Bertold Brecht dans son *Journal de travail*, que « tout se brise pour que puisse justement apparaître l'espace entre les choses, leur fond commun, la relation inaperçue qui les ajointe malgré tout, cette relation fût-elle de distance, d'inversion, de cruauté, de non-sens ». Quelques pages plus loin, il précise que le montage est une technique de dislocation et recomposition, voire de « dysposition » ou de désorganisation de l'ordre des choses (Didi-Huberman, 2009 : 86).

total du réseau informatique, enfermé dans un bunker, Marcelo trouve comme seul refuge la lecture du dictionnaire. La récupération de cet objet tombé en désuétude pendant la période d'expansion du *web* implique le retour à un ordre préétabli. Avec le recul donné par la distance temporelle entre l'époque pré-Internet qu'il a connue dans sa jeunesse et la phase post-Internet qu'il est en train de vivre, Marcelo est capable d'observer la distinction entre les deux systèmes :

el Libro que siempre estaba al lado de los demás, como la memoria ordenada, jerárquica, del lenguaje –o, al menos, de mi lengua–, era el Diccionario, un artefacto que siempre me fascinó porque en él se condensaba la totalidad, un sistema completo tal como lo definíamos en un momento histórico determinado, pero al que yo acudía sólo como lector a tiempo parcial, como coleccionista de fragmentos (Carrión, 2014b: 57).

De lecteur de fragments ou adepte d'une modalité de lecture consultative, Marcelo *se convertit en* un lecteur de la totalité et il *se convertit à* une forme de lecture exhaustive.

À la différence d'Agustín Fernández Mallo, qui considère que des textes comme le dictionnaire ou l'encyclopédie sont des structures fragmentaires organisées sous forme de liste qui privilégient l'accès aléatoire, non linéaire à leur contenu (Fernández Mallo, 2009b : 120), Jorge Carrión associe le dictionnaire à la lecture linéaire, systématique, du début à la fin. Plus encore, son protagoniste s'efforce d'intégrer les mots et les définitions à son propre tissu narratif, réparant de cette manière la structure morcelée du dictionnaire¹⁰. Ainsi, les observations de l'un des habitants du bunker sur le rapport que la communauté devrait avoir à sa courte histoire de claustration donnent lieu, chez Marcelo, à une réflexion sur le concept de « passé » :

¹⁰ Il convient peut-être d'évoquer l'œuvre postmoderne de Milorad Pavić, « Le Dictionnaire Khazar », qui rend compte de cette tension entre lecture linéaire et lecture aléatoire, tension qui s'étend, au XXI^e siècle, à l'écriture numérique, comme il sera montré dans la dernière partie de cette étude. Pour l'auteur serbe, dans son roman-lexique, « aucune chronologie ne sera nécessaire ni respectée. Ainsi, chaque lecteur créera son propre livre [...]. D'ailleurs, on n'est pas obligé de lire entièrement ce livre, on peut en parcourir la moitié ou une partie seulement, et en rester là, comme c'est généralement le cas avec les dictionnaires. Mais plus on demande, plus on reçoit, et le chercheur persévérant trouvera ici tous les liens entre les termes de ce dictionnaire » (Pavić, 2015 [1984] : 23).

El “pasado”. Excitante palabra. La sílaba “pas” se encuentra en todas las lenguas cercanas [...]. En catalán y en francés, “pas” significa “paso”, pero también implica negación. Como si el recuerdo o la memoria fueran vías de acceso hacia algo. Como si la propia palabra fuera la contraseña. Paso palabra, paso con la palabra, gracias a ella. Pero no: te corto el paso (Carrión, 2014b: 13).

Et le paragraphe se poursuit, insérant toute une série d’expressions à partir de ce terme, qui, intégré dans le contexte du récit de Marcelo, acquiert des significations nouvelles et signifie, à son tour, la narration. Il remplit, ainsi, une fonction comparable à l’appropriation citationnelle chez Agustín Fernández Mallo, en développant des correspondances entre les pièces.

Dans *Los muertos*, l’auteur opte pour la technique plus elliptique du montage, qui rend, dans l’enchaînement de scènes et de séquences filmées, les didascalies très succinctes :

Nueva York, 1995. Un barrio en las estribaciones de la parte alta de Manhattan; ocho manzanas de edificios; cuatro; dos; una; en su lateral izquierdo: un callejón sin salida y, en él, un charco.

El Nuevo abre los ojos y siente el agua. En posición fetal, el perfil del cuerpo incrustado en el charco. Desnudo. Por la bocacalle pasa gente. Está solo, tiritita (Carrión, 2010: 13).

L’incipit du roman permet au lecteur d’adopter, dès les premières lignes, la perspective cinématographique et de visualiser ce que filme la caméra, ainsi que le montage des images, sur un rythme plutôt accéléré et dans un style épuré. La tension entre l’unité et la totalité se voit doublée donc par la dualité entre le langage cinématographique et la narration. Ce conflit est mis en avant notamment à la fin de l’œuvre, lorsque les auteurs du deuxième essai introduisent un extrait de la version romanesque de la série, *Los muertos. La novela oficial*, un livre d’environ 700 pages, écrit par l’auteur de l’article inséré à la fin de la première partie. Le lecteur peut observer les différences entre les deux produits artistiques. La séquence finale de la série « Los muertos » est narrée dans le roman de Carrión comme suit :

En las pantallas que estudia el Topo ya no hay presencia humana. Cada televisor etiquetado (“Londres”, “París”, “Berlín”, “Jerusalén”, “Pekín”, “Tokio”, “Los Ángeles”, “Nueva York”) retransmite un fragmento de una desaparición que se sabe global, absoluta (Carrión, 2010: 143).

Dans le roman écrit par le personnage Martha H. de Santis, cette même scène est décrite d’une manière beaucoup plus détaillée :

Picado: en las pantallas que estudia Bruce ya no hay presencia humana. Su rostro se refleja en ellas. Cada televisor retransmite una imagen posible de la desolación global. En la pantalla de Londres se ve un callejón cercano a Trafalgar Square completamente vacío de humanidad; en la de París, un hotel inerte de la periferia, en cuya fachada alguien ha reproducido un cuadro de Chagall; en la de Berlín, una esquina desierta de Mitte; en la de Jerusalén, un plano fijo del Barrio Árabe; [...] en la de Tokyo, un mercado muerto; en la de Los Ángeles, una avenida de Hollywood rabiosamente iluminada; en la de Nueva York, un Central Park doblemente espectral (Carrión, 2010: 163).

En comparant les deux versions, les auteurs de l’essai académique concluent sur la difficulté d’adaptation du langage cinématographique à l’expression littéraire, tout en avouant que cette même tension entre le mot et l’image est à même de jeter les fondements de la création. En d’autres termes, la capacité de renouvellement de l’expression artistique réside précisément dans l’effort de résoudre les tensions aussi bien du point de vue de la structure fragmentaire que par rapport aux divers langages employés dans le processus de création.

Par ailleurs, il convient de mentionner le fait que *Los muertos* est le seul des livres du projet *Las huellas* à être soumis à une division en chapitres. Plus précisément, il s’agit de deux parties – correspondant aux deux saisons de la série de télévision –, chacune comportant huit chapitres ou épisodes¹¹ ; à la fin de chaque partie est insérée une étude critique qui analyse cette production télévisuelle. Les deux autres romans abandonnent le découpage en chapitres, sans renoncer pourtant à la structure morcelée. Ainsi, dans *Los huérfanos*, qui adopte la forme du journal personnel de Marcelo, les différents événements de la vie de la communauté sont racontés par séquences séparées simplement par une ligne de paragraphe. De plus, la narration alterne avec des

¹¹ Il importe de souligner l’adéquation du mot espagnol *capítulo*, qui peut désigner aussi bien chacune des parties d’un livre que la division en épisodes d’une série télévisée.

chroniques écrites par Marcelo sur le phénomène de la réanimation de la mémoire historique, ainsi qu’avec les dialogues sur Internet avec Mario. Dans *Los turistas*, l’auteur opte pour une division en trois parties, dont la première et la dernière conservent le même morcellement que *Los huérfanos*, tandis que la deuxième est écrite en vers. Encore une fois, cette variété structurelle pointe la tension entre le fragment et la totalité, que Jorge Carrión essaie de résoudre en alternant les formats, les techniques, les divisions, les genres¹², tout en conservant la perspective d’ensemble sur un projet littéraire qui construit un univers clos, complet, unitaire.

Il convient de conclure cette section en attirant l’attention sur une dernière question, à laquelle une allusion a déjà été faite dans l’analyse menée ci-dessus, mais qui devrait peut-être être rendue plus explicite. Dans l’étude sur le récit réticulaire qu’effectue Geneviève Champeau (2011) – où elle inclut *Nocilla Dream* et *Nocilla Experience* –, il est possible de déduire, bien qu’elle ne le formule pas formellement, l’importance du discours de type *méta*-. Ainsi, l’auteur de l’article évoque, à plusieurs reprises, des concepts comme métarécit, métanarration, métalittérature, métatextualité, ou encore métapersonnage, afin de rendre compte de cet aspect parlant du réseau textuel. Ce discours, présent sous différentes formes chez les mutants, semble être un élément majeur du récit réticulaire. L’écriture réticulaire est une modalité du discours métatextuel rédigé « en temps réel », comme si l’on avait surpris l’auteur lorsqu’il était en train de faire le « rangement » dans ses tiroirs. Le lecteur est témoin de cette désarticulation et il assiste au processus de mise en ordre du matériau narratif¹³. Le récit réticulaire pourrait donc être considéré comme une forme de métatexte mis à jour, à travers lequel le narrateur ne doit pas nécessairement rendre compte de manière explicite du processus d’écriture, puisque la structure même du texte en est la preuve.

¹² Ainsi qu’il a déjà été mentionné, le chapitre suivant portera sur l’aspect intergénérique chez les trois auteurs.

¹³ Dans *Rayuela*, roman représentatif de l’organisation des fragments à travers un fil conducteur, l’écrivain Morelli évoque la possibilité d’un type de lecteur complice, capable d’accompagner l’auteur dans le processus d’écriture : « el lector prodría llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, en el mismo momento y en la misma forma [...] : sólo vale la materia en gestación, la inmediatez vivencial » (Cortázar, 2004 [1963] : 560, c’est l’auteur qui souligne).

5.2. Les infrastructures dans les œuvres d'Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora

Si l'assemblage des pièces du texte réticulaire se fait, comme il vient d'être indiqué chez Jorge Carrión, à travers le tissu de la narration, la technique de juxtaposition des fragments dans les œuvres d'Agustín Fernández Mallo et de Vicente Luis Mora n'exclut pourtant pas la possibilité de construction d'un réseau textuel. Les infrastructures, comme les autoroutes, le système souterrain de canalisation, ou encore le réseau de communications, dans le projet *Nocilla*, ainsi que les moyens de transport dans *Circular* renvoient, au-delà des relations spatiales, à la continuité de la construction narrative même.

5.2.1. Les réseaux inter et intra-urbains : les autoroutes et les conduites d'eau dans l'œuvre d'Agustín Fernández Mallo

Le système routier, ou encore celui de canalisation sont souvent évoqués dans le projet *Nocilla*. Dans *Nocilla Dream*, l'on mentionne, dès le chapitre deux, l'autoroute US50 reliant deux petites villes, Carson City et Ely, dans le désert du Nevada, où l'on trouve l'arbre aux souliers (Fernández Mallo, 2008a [2006] : 16). Dans une séquence différente, le narrateur décrit l'infrastructure routière qui part de Las Vegas, une autre ville située dans le désert, représentative de l'architecture postmoderne :

Todo un ramal de autovías parte de Las Vegas Boulevard, para desarrollarse por el desierto en busca del horizonte con una estructura arborescente mientras como frutos extraños le van creciendo multitud de lugares mágicos en forma de apartahoteles (Fernández Mallo, 2008a [2006]: 35).

À l'instar de la structure du récit, observée dans la section précédente, l'ensemble des voies routières se définit par la tension entre l'organisation arborescente et la composition réticulaire. Si l'on prend comme point de départ la ville – la voie principale, dans le récit localisé à Las Vegas –, alors l'autoroute se développe par

ramification. Pourtant, si l'on adopte un point de vue panoramique, la ville n'est qu'un nœud dans un réseau de routes enchevêtrées.

Ce modèle de structure complexe ramifiée et, à la fois, réticulaire est repris deux chapitres plus tard, à travers une référence à l'un des récits du roman *Les Villes invisibles* d'Italo Calvino (2013 [1972]). Il s'agit de ce que l'écrivain italien appelle les « villes effilées », formées uniquement de conduites d'eau, une forêt de tubes qui se ramifient au niveau des étages et qui se terminent en robinets. À partir de cette image, le narrateur de Fernández Mallo conclut que « en cada uno de nosotros existe otra ciudad si cabe aún más compleja; el sistema de venas, vasos y arterias por las que circula el torrente sanguíneo » (Fernández Mallo, 2008a [2006] : 37). Ainsi qu'il a été mentionné dans le chapitre quatre, l'auteur du projet *Nocilla* compare souvent la construction réticulaire aux systèmes organiques, plutôt qu'au réseau informatique – bien que les deux modèles ne soient pas nécessairement contradictoires. Cependant, le parallélisme ne fait que renforcer la pertinence de la notion de réseau. En tant que modèle à la base de la vie même, ainsi que de l'organisation urbaine ou encore interurbaine, la structure réticulaire est la plus à même de décrire la dynamique du récit.

À travers l'image du réseau et des liens qu'il développe, l'auteur s'inscrit dans la tradition de *Rayuela*, référence particulièrement significative dans *Nocilla Experience*. Le fil conducteur est mentionné dans la séquence 21, dans laquelle l'on établit une relation entre le fil d'Ariane et le réseau de communications :

la cuerda, el hilo, gracias a Ariadna, fue lo primero que conocimos como método eficaz para comunicarnos a distancia [...]. Ahora están excavando las calles de todas las ciudades a fin de cablearlas (fibra óptica o equivalentes), y esta vuelta al origen, al hilo de Ariadna, no es sólo simbólica pues constantemente hay que detener las excavaciones al encontrarse restos de conductos antiguos, alcantarillados griegos, calzadas romanas: primigenios cableados (Fernández Mallo, 2008b: 36).

À l'instar de l'infrastructure d'une ville ou du parcours labyrinthique, le texte littéraire établit un réseau de fils conducteurs qui relient les pièces constitutives. C'est aussi la perspective narrative que l'auteur de *Nocilla Experience* exprime à travers son personnage Julio, auteur de « *Rayuela B* », une œuvre contenant la théorie mathématique qui explique la relation entre les fragments de la première *Rayuela*. L'écriture de cette deuxième version se fait grâce à un fil d'Ariane :

Pues recuerdo una mañana, en mi casa de París, hablo del año 1961 o por ahí, yo estaba medio sentado en la cama [...] y estaba con la vista fija en la pared de enfrente [...] en el que yo había ido clavando con chinchetas fotos que me gustaban, recortes de prensa, entradas usadas de cines y conciertos, ofertas de varias marcas de comida, y cosas así [...] y entonces en aquella maraña de fotos y recortes que tenía enfrente 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. Y esa imagen constituyó el hilo conductor de las que después se convertirían en mis 2 grandes obras maestras, Rayuela A y Rayuela B (Fernández Mallo, 2008b: 47, c'est l'auteur qui souligne).

En citant ce même extrait, Geneviève Champeau observe que, dans le récit réticulaire, la tension entre discontinuité et continuité se résout dans ce qu'elle qualifie de « poétique analogique » (Champeau, 2011 : 80). Dans cette optique, il semble que le rôle du lien dans la structure télématique est d'établir des correspondances entre les pièces apparemment dissemblables. Le lecteur doit construire son propre fil d'Ariane qui le guide à travers le labyrinthe narratif du récit.

5.2.2. Le réseau de transports dans l'œuvre de Vicente Luis Mora

Dans *Circular*, aussi bien l'infrastructure routière – représentée à travers les noms de rues – que les moyens de transport exercent le rôle de liaison entre les différentes pièces du texte. En ce qui concerne notamment le transport urbain – puisque le plan des rues a été déjà évoqué dans le chapitre quatre –, celui-ci sert souvent de connexion non seulement entre les différents points de la ville, mais encore entre le monde extérieur et l'intérieur du véhicule. C'est le cas, par exemple, des fragments qui mettent en scène le déplacement urbain, telle la séquence consacrée à la ligne d'autobus « Circular », conçue comme un entrelacement de passages d'un texte de Jean Genet (en italique) et de bribes de conversation entendues par le narrateur de Vicente Luis Mora dans ce moyen de transport :

Esta región secreta, esta soledad donde los seres –también las cosas– se refugian, es la que da tanta belleza a la calle, por ejemplo: estoy en el autobús, sentado, Bueno, ¿y no me lo vas a contar? basta con que mire fuera. ¿Contarte qué? Desciende la calle por la que baja el autobús (Mora, 2007a: 85, c'est l'auteur qui souligne).

Le chapitre alterne la vue dirigée vers l'extérieur, vers la rue – à travers l'œuvre de Genet – avec l'ouïe du narrateur qui surprend une conversation se déroulant entre deux jeunes filles dans l'autobus. Ce tissage illustre l'un des traits patents de l'écriture mutante : l'interaction entre la littérature et le monde, entre le texte et le hors-texte, en intégrant d'autres supports et médias.

Le trajet en bus est également mentionné vers la fin du « *Circular 03* ». Dans ce récit divisé en plusieurs fragments – dont les titres sont numérotés de « *Circular 1* » à « *Circular 16* » –, le narrateur prend cette ligne de bus pour aller à la gare d'Atocha et quitter Madrid. Durant le trajet, il observe, dans le même autobus, une jeune femme prenant des notes. Il imagine que cette voyageuse est en train d'écrire un livre sur Madrid et, lorsqu'il se penche pour regarder son cahier, il lit ce que lui-même avait consigné peu de temps avant : « Él ahora es moreno, baja frente Atocha. Lleva equipaje; seguramente se va de Madrid. No comprendo, entonces, por qué está triste. Me pregunto qué siento. Nueve grados » (Mora, 2003a : 206). La séquence met en place une double circularité : d'un côté, à travers l'autoréférentialité, le texte devient une œuvre sans fin, car il semble que, même si le narrateur s'en va, quelqu'un d'autre demeure et prend sa place afin de continuer le livre. De l'autre côté, par rapport à la séquence ouvrant la première section du roman, « *Las afueras* », le fragment situé à fin de la troisième partie, « *Centro* », clôt le cercle du récit par un voyage distinct, toujours sur une ligne de transport en commun circulaire, mais depuis l'extérieur, en regardant la ville comme pour une dernière fois avant de la quitter. Le lecteur est donc entré dans le récit par le sous-sol – la ligne de métro « *Circular* », ainsi que mentionné dans le chapitre quatre –, mais il en sort en parcourant les rues de Madrid à la surface.

Si le trajet en autobus (ou en métro) suppose un itinéraire invariablement répétitif – les mêmes arrêts, les mêmes rues – ce n'est plus le cas pour les déplacements en taxi. Selon Pierre Sansot, le chauffeur de taxi, grâce à sa mobilité, représente la liberté : « Il demeure un nomade dans un espace légué aux sédentaires. Il ne sait pas [...] où il se trouvera à l'instant suivant et, par là, il sauvegarde un avenir

imprévisible, insaisissable » (Sansot, 1971 : 208). L'un des récits de *Circular*, « Calle Cuatro Caminos, Legazpi, Malasaña, Tanatorio, Argüelles » (Mora, 2007a : 123-124), reflète, dès le titre, le caractère aléatoire du trajet en taxi à travers la ville. Ce parcours, qui se fait un peu au hasard, renvoie à la modalité même dont fonctionne le récit de Mora : le lecteur ne peut pas prévoir où, à quelle adresse le conduira le texte par la suite. Dès lors, il est libre de créer son propre itinéraire, car le roman ne requiert pas une lecture linéaire.

La liberté du chauffeur de taxi parcourant de nuit les rues de la ville à toute vitesse est rendue explicite dans un autre récit :

Sólo así, apretando el acelerador, como ahora, de noche, como ahora, parece que uno se libera, parece que el taxi se escapa, se sale de los raíles, toma su rumbo propio, quiebra las leyes que esos esclavos verdes de la ciudad intentan aplicar sobre sus motos blancas..., sólo así se siente uno libre, corriendo, buscando a locas la luna; [...] 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 (Mora, 2007a: 88).

À la différence des moyens de transport en commun, le déplacement en taxi ouvre la possibilité aux occupants de cet espace clos et serré d'établir des interactions entre eux. Entamer une conversation avec les voyageurs permet au chauffeur, toujours d'après Sansot (1971 : 208), de lier brièvement son destin à celui de la personne inconnue qu'il conduit par la ville. C'est ce qui se passe dans le microchapitre « Calle Filipinas. Taxi » (Mora, 2007a : 114-115), dans lequel le narrateur partage avec le chauffeur sa conception sur un Madrid creux sous terre. Tout comme l'écrivain, le conducteur de taxi est un collectionneur de rencontres et d'histoires de ses passagers : il peut commencer sa journée de travail en accompagnant un groupe de jeunes rentrant de bonne humeur chez eux après une soirée en ville et l'achever en conduisant des femmes en sanglots en direction du cimetière. Son métier le transforme en témoin de la vie d'autrui, ou, du moins, d'épisodes ou de fragments dont la longueur correspond au trajet du voyageur à travers la ville. Les rapports entre les habitants d'une ville sont donc représentatifs des liens qui se s'établissent entre leurs histoires, tissant ainsi la structure plus ample de l'œuvre même.

Le chauffeur de taxi apparaît aussi « comme un entremetteur ou un médiateur possible de la cité, dont il devrait connaître l'envers » (Sansot, 1971 : 208). Il est l'intermédiaire entre la ville et le voyageur. L'espace urbain ne présente pas de secret pour lui, il le connaît de jour et de nuit. Il est un guide en mesure de fournir les indications nécessaires pour ne pas s'y perdre. Ses repères sont des noms de rues, des règles de circulation, soit tout un engrenage qui permet de parcourir le labyrinthe cartographique de la mégalopole. Le conducteur de taxi n'est jamais égaré, il sait indiquer à chaque moment sa localisation spatiale. Plus encore, il ne connaît pas seulement la ville, mais aussi les gens. Dans le récit associé à la rue Rafael Alberti, le narrateur-écrivain qui visite des appartements à louer, se renseigne sur la vie d'un ancien locataire, chauffeur de taxi :

Era un poco psicólogo [...]. La práctica en el coche le hacía reconocer en muy poco espacio de tiempo a cualquier persona. Le bastaba observarla unos instantes para adivinar reacciones, a veces incluso gestos. Decía que lo más fácil para un taxista de Madrid es saber cómo va a cabrearse *físicamente* la gente, qué tipo de gestos o de insultos va a proferir en los atascos. Si alguna vez tenía dudas, se metía deliberadamente en zonas conflictivas para averiguarlo (Mora, 2007a: 179, c'est l'auteur qui souligne).

Transporter des personnes est, pour le conducteur, tout comme pour l'écrivain – selon les propres mots du narrateur dans ce microchapitre –, une manière de mettre en relation la ville et ses habitants ou les gens de passage, ainsi que leurs histoires.

Il a déjà été question, dans cette étude, de l'importance de la gare dans la spatialité urbaine. Aussi semble-t-il nécessaire de mentionner à présent la dynamique établie par le train comme moyen de transport. Pour ce qui est de métropoles, la locomotion par la voie des chemins de fer a une double signification : d'une part, il s'agit d'une modalité de connexion entre le centre de la ville et le faubourg ou *las afueras*. Est illustrative, dans ce sens, la séquence décrivant deux itinéraires en « Cercanías » (Mora, 2007a : 143-144)¹⁴, l'un reliant la ville d'Alcobendas à la capitale, l'autre à destination d'Alcorcón ; un poème est consacré à chacun des parcours. Ces deux villes satellites de Madrid conservent un certain dynamisme grâce à la connexion établie par les trains de proximité qui les relient à la grande ville. De plus, la séquence –

¹⁴ Ce microchapitre ne figure pas dans l'édition 2003.

en vers – dessine un nouveau type de paysage, contrastant avec l'écriture lyrique qui privilégie traditionnellement les paysages naturels. Vu du train, l'espace de la périphérie est constitué de graffitis, de câbles électriques, d'entrepôts industriels, de terrains vides, d'édifices en construction, proposant un autre paysage et un langage propre : ces graffitis, « jeroglíficos / en el libro urbano » (Mora, 2007a : 144).

D'autre part, le train comme moyen de transport à grande vitesse assure la connexion entre les provinces et la capitale : « Los trenes del AVE, pregúntenle a cualquier andaluz, son las afueras últimas de Madrid » (Mora, 2007a : 171). Madrid occupe une place centrale, autour de laquelle gravitent les villes périphériques. La centralité de cette métropole s'explique du point de vue sociopolitique, ainsi que dans une perspective géographique : dans les coordonnées spatiales de l'Espagne, Madrid se situe au centre. Les chemins de fer se dessinent donc à l'instar des rayons dispersés ou des fils qui partent depuis le centre pour constituer la toile d'araignée.

5.3. Le réseau de communications

Au XXI^e siècle s'accroît la tendance à la médiatisation et à la médiation du point de vue aussi bien de la diffusion de l'information que de l'extension de la communication, à travers des objets technologiques de plus en plus performants. Pour les auteurs mutants, le recours à ces outils témoigne de leur impact sur la réalité contemporaine et, implicitement, sur le processus de création.

La dimension réticulaire du récit se voit renforcée également par différents moyens de communication et d'information : d'une part, le téléphone, la correspondance écrite ou électronique, ou, plus récemment, le SMS et les réseaux sociaux ; d'autre part, la radio, la télévision, la presse ou encore Internet. Les connexions qu'ils établissent s'ajoutent à l'infrastructure routière et au réseau des moyens de transport analysés dans la section précédente. Comme le fait remarquer Marshall McLuhan,

[L]e mot “communication”, avant de s’appliquer, à l’âge de l’électricité, au “mouvement de l’information”, avait largement été utilisé en rapport avec les routes, terrestres et maritimes, les ponts, les fleuves et les canaux [...]. L’idée de communication s’est d’abord appliquée au transport pour ensuite s’appliquer, par l’électricité, à l’information (McLuhan, 1977 [1964] : 113).

Dans cette section seront analysés les dispositifs de communication qui fournissent une accessibilité – sonore, visuelle ou virtuelle – à autrui, puisqu’ils contribuent, à leur tour, à la dissolution des frontières aussi bien physiques, ainsi que montré dans le chapitre quatre, que génériques (comme il sera indiqué dans le chapitre suivant) et médiatiques (aspect développé dans la troisième partie).

5.3.1. Communication relationnelle ou informationnelle ?

La communication, qu’elle soit relationnelle ou informationnelle, façonne, comme observé dans le chapitre quatre, une nouvelle conception de l’espace, qui se manifeste dans deux directions apparemment opposées. D’un côté, l’espace se rétrécit, les distances disparaissent ; on est virtuellement en face de son interlocuteur ou l’on a accès non-restreint à l’information. De l’autre côté, l’éloignement prend d’autres formes : le contact, perfectionné du point de vue technique, échoue dans les relations personnelles, tandis que l’information, diffusée par divers moyens, est souvent distordue.

Circular montre les deux côtés de la médaille, amenant à définir le réseau communicationnel en tant que disjonction – soit on renforce les relations, soit on se résume à l’échange d’informations –, ainsi qu’il ressortira des deux extraits analysés dans ce qui suit. Dans le microchapitre « Rosilla-La Fuentecilla » (Mora, 2007a : 27), deux jeunes de seize ans qui habitent chacun à une extrémité de Madrid ont comme seule source de communication les téléphones portables qu’ils dérobent (et dont ils se défient) quotidiennement. Cette méthode de contact ne fait que renforcer leur relation et les motiver à chercher des solutions afin de pouvoir se réunir. Pour ce couple, la technologie est le moyen qui leur permet de se rapprocher, malgré la distance physique qui les sépare.

D'autres relations ne connaîtront pas le même dénouement. Le contenu d'une série de SMS envoyés depuis « Calle Arroyo del Fresno » (Mora, 2007a : 87, 89) indique que, pour certains couples, la distance géographique ne saurait être compensée par les outils de communication, et que certains obstacles risquent de devenir infranchissables : le trafic urbain ou les correspondances entre les différents moyens de transport.

1/ Te mando 2 msj xq
no cabe en 1. anoche en
koche hsta tetuán-mtro. no
sitio, así q busqué parking.
30min. mtro y transbordo
kallao hasta goya. 44m.

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
ncuntr piso crca. llámme.

(Mora, 2007a: 89)

Dans cette situation, la communication médiante ne réussit pas à supplanter la proximité physique. Les échanges de type SMS attirent l'attention sur l'inadéquation de la correspondance télégraphique, qui, par sa généralisation, présente l'inconvénient d'être trop elliptique et insuffisante pour maintenir les liens sociaux et se convertit en un simple échange d'informations.

Jorge Carrión rend compte de la même tension entre technologie et communication dans *Los huérfanos*. Dans ce roman, la communication s'exprime à travers la négation – *ni* l'information *ni* les relations n'avancent. D'une part, les dialogues en ligne entre Marcelo, qui habite le bunker pékinois, et Mario, se retrouvant sur une île du Pacifique, se mettent en place dans le contexte de l'effondrement du *web*,

dans lequel seulement compte le fait d'être en contact¹⁵, plutôt que le contenu de la communication en soi :

Se ha cortado la comunicación. Siempre que ocurre eso pienso que jamás podré volver a intercambiar palabras con Mario. La realidad se empeña en desmentirme: la comunicación siempre regresa, pero no prosigue por el mismo camino que se cortó [...]. Supongo que en el fondo no importa demasiado de qué hablamos, lo que alimenta nuestra amistad es el mismo hecho de poder hablar, es decir, de poder escribirnos: la necesidad irremplazable de ese lenguaje bidireccional y compartido (Carrión, 2014b: 108).

Pour Marcelo, la conversation sur Internet récupère la fonction dialogique au moment où le réseau informatique échoue. Pourtant, la communication avec autrui est, à son tour, insuffisante et Marcelo décide de consigner les événements de sa vie dans un journal personnel. Ainsi, le dialogue en ligne est complété par l'écriture *de et pour soi*¹⁶.

À la différence de Marcelo et de Mario, dont l'isolement est dû à des circonstances externes, dans *Nocilla Experience*, certains personnages choisissent volontairement de remplacer le contact immédiat avec autrui par la correspondance électronique. C'est le cas de Marc et de Josecho, qui préfèrent la communication à distance aux interactions directes avec les personnes : « Marc, como todo fermión, hace tiempo que dejó de frecuentar mujeres y amigos. Su única conexión estable con el mundo es la red internauta » (Fernández Mallo, 2008b : 33)¹⁷. Si pour Marcelo et Mario, le dialogue en ligne est l'occasion de laisser une trace de l'histoire personnelle à

¹⁵ « Nos pasamos la vida buscando conexiones, deseando sentir la electricidad que sólo ostentan ciertos contactos, ciertas conversaciones », observe également Vincent, le protagoniste de *Los turistas* (Carrión, 2015a : 123).

¹⁶ Cette forme d'écriture sera analysée en tant que modalité de médiation de la parole et des genres littéraires dans le chapitre suivant.

¹⁷ Le personnage de Fernández Mallo développe une théorie de la « vie fermionique ». À l'instar de la physique, où il y a principalement deux types de particules, les fermions – qui cherchent à s'isoler des autres particules – et les bosons – qui ont besoin d'être avec d'autres particules –, il est des personnes qui préfèrent la solitude et des personnes qui cherchent toujours la compagnie des autres (Fernández Mallo, 2008b : 32-33).

travers le processus d'écriture qu'implique le *chat*¹⁸, pour Marc et Josecho la correspondance électronique est fondée sur la possibilité d'échanger sur des conceptions poétiques similaires. Ainsi, le réseau conceptuel présenté dans le chapitre quatre est complété par le réseau télématique qui met en relation la théorie fermionique de Marc et la transpoésie de Josecho :

Josecho [...], nada más entrar en contacto con Marc por e-mail, se interesó por la Teoría de la Soledad Fermiónica, la cual consideró como un ejemplo casi en estado puro de *narrativa transpoética*. Marc le fue enviando, con cada mail, un archivo adjunto con las diferentes fases de su teoría (Fernández Mallo, 2008b: 57, c'est l'auteur qui souligne).

L'usage que font les personnages de *Nocilla Experience* de la connexion numérique conjugue communication et information afin d'élargir le réseau (post)poétique. De ce dialogue et échange d'information entre les différentes propositions poétiques surgit une esthétique à son tour réticulaire, selon laquelle ce ne sont pas les dissemblances qui comptent, mais plutôt les connexions et les affinités qui se tissent entre les conceptions artistiques¹⁹. Le mode d'interaction mis en œuvre ici est celui de la conjonction : ces personnages singuliers mettent en pratique *et* la communication relationnelle *et* les échanges informationnels.

Dans *Alba Cromm*, les moyens de communication et d'information mettent en œuvre des rapports de juxtaposition, étant donné que toute interposition de la part du narrateur est éliminée. Ainsi, les dispositifs de diffusion de l'information et ceux d'interaction relationnelle se succèdent sans transition. Reproduisant le format d'une revue, l'ouvrage tâche de respecter les contraintes du média : couverture, éditorial, dossier thématique, rubriques permanentes, interviews, annonces ou affiches publicitaires. Ainsi, le magazine masculin, intitulé *Upman*, consacre un numéro à la commissaire de police Alba Cromm. L'assemblage du dossier « Alba Cromm » est confié à Luis Ramírez. Essayant de montrer la transparence de son investigation

¹⁸ « Las huellas [...] sólo tienen sentido si se convierten en palabras », fait remarquer Marcelo (Carrión, 2014b : 60).

¹⁹ En lisant cet extrait, on ne peut pas s'empêcher d'observer que les échanges entre Marc et Josecho sont, dans une certaine mesure, analogues aux conversations que les mutants mêmes ont développées sur le blog de Vicente Luis Mora, notamment sur leurs propres propositions poétiques.

journalistique, Ramírez décide de publier, tel quel, tout le matériau documentaire recueilli au long de son enquête sur l'« affaire Alba Cromm » : des articles parus dans la presse à ce sujet, des fragments des journaux intimes de certains personnages, des billets de blog, des transcriptions de conversations enregistrées, des échanges sur les *chats* ou à travers d'autres moyens de communication en ligne.

Présentant des traits de récit de suspense, *Alba Cromm* se centre sur la figure de cette femme policière qui mène une enquête afin de dévoiler l'identité d'un pirate informatique surnommé Nemo. Étant donné que l'outil principal pour poursuivre ses recherches est Internet, les différents moyens de communication caractéristiques de l'espace virtuel, comme le *chat*, le courrier électronique, l'application « Messenger », et même le blog, bénéficient d'une attention accrue dans le processus d'investigation. Est illustrative, de ce point de vue, l'« opération Nautilus », lorsque Alba Cromm et Nemo essaient de vaincre le système de sécurité de Jehová Lesmer, tandis que les collègues policiers d'Alba tentent de localiser l'IP de Nemo (Mora, 2010a : 231-245). Le déroulement de cet épisode implique trois dialogues ayant lieu à la fois.

<p style="text-align: center;">–De acuerdo, Jehová. Cierro la pantalla y te dejo franca la puerta. Ahí tienes el otro poema, el primero que escribió pensando sólo en mí, ja, ja. Hasta pronto, jefe.</p> <p>–Hasta pronto, Nautilus.</p> <p style="text-align: center;">[cargando pantalla...]</p>	<p style="text-align: center;">\Alba! Lo hemos conseguido!</p> <p>\...</p> <p>\Ya te dije ke era fácil... ja! Nadie puede conmigo.</p> <p>\...</p> <p>\Alba!! Lo logramos!</p> <p>\...</p> <p>\Alba??</p>
---	---

–Subcomisaria, debería responder para que Nemo no desconfíe. Este es un momento crucial, y el sospechoso no puede notar nada extraño.

(Mora, 2010a: 244)

À travers des cases rangées sur deux colonnes, il est possible de suivre, du côté gauche de la page, l'échange en ligne entre Nemo et Nautilus, l'intelligence artificielle

qui protège le système de Lesmer et, à droite, la conversation virtuelle entre Nemo et Alba. À cela s'ajoute, en dessous des cases, le dialogue entre Alba Cromm et ses collègues, dans le poste de police d'où ils dirigent l'opération. Dans la séquence, se déroulent simultanément trois groupes de dialogues, dont l'orchestration se fait sans risque d'embrouillement. Cette disposition textuelle fortement visuelle d'une sorte de « triptyque » communicationnel permet de rompre les conditions du dialogue classique, condamné à une certaine linéarité inhérente à l'écriture. Synchronisation habile, la séquence rend donc compte de plusieurs dialogues se déroulant en même temps, sans les enchevêtrer.

5.3.2. Traces de l'oralité dans l'écriture : mutations apportées par les nouvelles technologies

L'effet de simultanéité, renforcé par le penchant pour la forme du dialogue²⁰, se manifeste à travers certains changements dans la communication, provoqués par l'interposition de la technologie. Certains moyens de communication en ligne font que le discours immédiat²¹, employé pour transposer un dialogue ayant eu lieu à *l'oral* dans le récit *écrit*, intègre désormais le style direct du dialogue *écrit*. En d'autres termes, au-delà de la marque d'une situation de discours à caractère oral (deux personnages face à face), le style direct est aussi un dialogue écrit. Ainsi, les différentes formes de ce qu'on appelle « messagerie instantanée » (*instant messaging*), qui se déroulent sur diverses plateformes informatiques (du type *chat*, *Yahoo Messenger* ou autres) sont des

²⁰ Gérard Genette note que le dialogue est la technique la plus appropriée à créer la vitesse narrative. Le théoricien fait ainsi remarquer que « la vitesse du récit se définira par le rapport entre une durée, celle de l'histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois et années, et une longueur : celle du texte, mesurée en lignes et en pages ». Parmi les quatre mouvements narratifs possibles (ellipse, pause descriptive, scène, le plus souvent « dialoguée », sommaire), le dialogue est le seul à obtenir « l'égalité de temps entre récit et histoire » (Genette, 1972 : 81-110).

²¹ Il s'agit, plus précisément, du style direct libre – sans verbes introductifs –, qui décrit la situation de proximité maximale du récit de paroles, dans le contexte de la distance en tant que mode de représentation narrative (Jouve, 2010 : 34-35).

modalités d'interaction du style direct²². Moyennant ces nouvelles techniques de communication, le dialogue rapporté – traditionnellement circonscrit au format écrit, et donc au texte littéraire – s'actualise sur la Toile. Lors d'un dialogue en ligne, l'internaute rapporte à l'écrit ses propres paroles et lit la réponse rapportée de son interlocuteur. En tissant cette modalité communicationnelle à son récit, Vicente Luis Mora indique que le dialogue peut prendre, dans le texte littéraire, diverses formes dans le roman contemporain.

Il faudra s'arrêter, dans ce qui suit, sur quelques traits de cette écriture instantanée intégrée à l'ouvrage de Vicente Luis Mora, puisque l'auteur prend le soin de rendre les conversations en ligne à travers des marques qui leur sont propres. Il s'agit notamment de signes qui témoignent de l'immédiateté de la communication écrite à travers les abréviations, les symboles, ou encore les émoticônes. La plupart des modifications s'opèrent sur l'orthographe, afin d'indiquer la vitesse de l'écriture sur ordinateur, ou, plus précisément, une certaine compression de la distance temporelle entre le moment où l'on tape les mots et leur affichage sur l'écran, qui aspire à la quasi-simultanéité entre la pensée et son expression. Le résultat est une économie de l'écriture qui peut se manifester sous diverses formes.

Il convient de s'arrêter à présent sur deux types récurrents de mutations orthographiques qu'on retrouve dans les pages de *Alba Cromm*, le but de cette analyse n'étant pas d'en dresser une taxonomie exhaustive. Une première catégorie correspond aux changements qui pourraient être qualifiés de conventionnels, c'est-à-dire ceux qui ont pratiquement acquis le rang de norme dans le langage des réseaux sociaux. Pour en fournir quelques exemples, on a recours à des symboles et chiffres : « + » au lieu de « más », ou « x2 » pour dire « dos veces más ». Ou encore l'on assiste à la substitution de graphèmes par des formes plus courtes : « qu- » devient « k- », dans des mots comme « pekeña ». Toutefois, les modifications orthographiques dépassent souvent la simple logique d'une économie de caractères et se généralisent à toute sorte de similitudes phonétiques, en tant que signe d'oralité. Le cas le plus courant est celui de la substitution de la lettre « c » par « k » : « komo » au lieu de « como ». La seconde catégorie comprend les altérations involontaires, comme les fautes de frappe ou

²² Il faut noter, par ailleurs, son rapprochement, du point de vue formel, au modèle dramatique : le nom du personnage qui parle, suivi de deux points et de ses paroles.

d'orthographe : « tampaoco », « tanbien », « dia »²³, etc. Si le premier type de transformations révèle une tendance à créer un code graphique propre à la communication informatique instantanée, le deuxième, par contre, porte atteinte à l'orthographe usuelle. Lorsque Vicente Luis Mora reproduit mimétiquement ce code de communication écrite, il met, à son tour, en évidence, les deux tendances contradictoires. D'une part, il rend compte de ce nouveau code linguistique et orthographique créé par la technologie. De l'autre, il attire l'attention sur la dégradation de la langue, notamment dans sa forme écrite.

Selon Sylvie Durrer, il faut distinguer entre deux canaux de communication orale : phonique, c'est-à-dire la voix, et graphique, soit l'écriture. Elle fait remarquer que cet axe de la communication impose un « choix exclusif » : « Le locuteur recourt au canal phonique ou au canal graphique ; il peut y avoir éventuellement alternance des deux modes, mais il ne peut guère y avoir de variante intermédiaire » (Durrer, 1999 : 9). Dans le texte de Mora, il est néanmoins possible d'observer comment la communication qui passe par le canal graphique, donc par la machine ou par la technologie (SMS ou réseaux sociaux), tend à intégrer des éléments tenant au canal phonique (l'usage de la lettre « k » pour rendre le son correspondant). Il est incontestable que ce type d'écriture est assez restreint et il est toujours circonscrit aux situations de communication évoquées. Cependant, il faut se demander dans quelle mesure l'outil technologique aurait réussi à suspendre certaines règles qui séparent nettement les deux canaux et à atteindre précisément cette « variante intermédiaire » que Durrer considérerait comme impossible avant la mise en place des plateformes informatiques hébergeant les dialogues en ligne.

À la différence de l'œuvre de Vicente Luis Mora, qui rend compte des mutations orthographiques produites par les nouvelles technologies, dans *Los huérfanos*, le dialogue en ligne, rapporté par la suite par Marcelo, entraîne des opérations de correction de l'orthographe. L'Américain Mario, réactivant la langue de ses aïeux dans ses échanges avec l'Argentin Marcelo, écrit sans accents, tandis que son interlocuteur-correspondant, tributaire du Dictionnaire – le narrateur préfère la majuscule –, corrige toutes les fautes et reproduit, dans son journal, les conversations en respectant les règles

²³ D'ailleurs, l'absence d'accent graphique est quasi généralisée dans les fragments consacrés aux conversations sur les réseaux sociaux.

d'orthographe. Ce travail de reformulation et de correction de l'écriture va de pair avec le processus de récupération de la langue et des mots, auquel se soumet le protagoniste à l'ère post-*web*²⁴, définie, ainsi qu'il a déjà été mentionné, par l'ordre, par les règles et par les hiérarchies. En même temps, Marcelo évoque souvent sa préoccupation pour la correction d'une manière de s'exprimer ou de prononcer les mots :

nunca escribo en argentino. Lo hice durante un tiempo, en la adolescencia, después de leer *Rayuela*; pero enseguida me corregí [...]. Pero he escrito *me corregí*. Como si el acento o las palabras o la dicción o las expresiones pudieran ser erróneos, equivocaciones, fallos éticos, sobre todo si uno pretende escapar (Carrión, 2014b: 77).

Il faut mettre en exergue l'importance qu'acquiert la question de la correction de la prononciation ou de l'accent dans *Crónica de viaje* (2014a [2009]), qui s'oppose à celle des mutations impossibles à arrêter, comme la mue de la voix. La tension entre correction et mutation, entre les changements volontaires et ceux qui échappent au contrôle de l'individu est à la base du processus de création de l'auteur même, qui conjugue l'écriture avec la réécriture et la des-écriture²⁵. Lorsque Marcelo réécrit les paroles de Mario, en les corrigeant, il les tisse avec son propre récit, ainsi qu'avec les histoires des différents membres de la communauté, qui s'ajoutent, à leur tour, aux récits des autres personnages du projet *Las huellas*, dans un labyrinthe narratif en expansion, ainsi qu'il a été montré dans le chapitre quatre.

5.3.3. La polyphonie augmentée

L'incidence des nouveaux moyens de communication sur la langue dépasse toutefois le simple cadre des modifications d'ordre graphique. Étant donné, d'une part,

²⁴ Il importe de préciser que le terme est employé ici dans le sens de période temporelle qui suit l'écroulement du réseau Internet (période décrite dans le récit d'anticipation *Los huérfanos*), afin d'éviter la confusion avec l'usage que fait Alex Saum (2014b) du concept de « post-web », qui sera exposé dans la troisième partie du présent travail.

²⁵ Puisque le narrateur lui-même fait référence à *Rayuela*, il convient d'évoquer le chapitre 112 de l'œuvre de Cortázar, qui contient les observations de Morelli sur le besoin de l'écrivain d'apprendre à « des-écrire » (*desescribir*) (Cortázar, 2004 [1963] : 652-653).

l'anonymat que fournit le monde virtuel et, de l'autre, le mélange de voix et de registres facilité par les réseaux sociaux ou par les *chats*, il est possible d'observer un phénomène de polyphonie²⁶ augmentée. Ainsi que le fait remarquer la sociolinguiste Patrizia Calefato, « [e]l carácter multimedia y la estructura *rizomática* de las redes telemáticas se prestan, en efecto y casi naturalmente, a favorecer en nuestra época la coralidad y la polifonía » (Calefato, 2005 : 117-118).

Antoine Compagnon précise qu'à travers la polyphonie Mikhaïl Bakhtine « réintroduit la réalité, l'histoire et la société dans le texte, vu comme une structure complexe de voix, un conflit dynamique de langues et de styles hétérogènes » (Compagnon, 2001 [1998] : 129). Ainsi qu'il a été mentionné à plusieurs reprises, les écrivains mutants montrent une prédilection pour l'ancrage de leurs créations littéraires dans la réalité du XXI^e siècle. L'œuvre qui explore peut-être le plus cet aspect est *Alba Cromm*. Le rôle communicationnel assigné à la technologie dans le roman de Vicente Luis Mora s'inscrit dans cet effort de renforcement du lien entre la société à l'âge du numérique et le texte mutant. Comme l'indique l'auteur de *Pangea* lui-même, en évoquant la théorie bakhtinienne sous l'influence des nouvelles technologies, les textes contemporains sont dia-techno-logiques et non plus simplement dialogiques (Mora, 2006b : 168).

Il convient de prendre encore une fois en guise d'exemple la séquence « l'opération Nautilus », qui a recours précisément à cette structure complexe des voix, afin de créer une situation fondée sur l'hétérogénéité des langues. Dans l'œuvre de Mora, il ne s'agit pas de fournir une vision sociétale dominée par la division en classes, mais de mettre l'accent, dans le contexte technologique au XXI^e siècle, sur une distinction générationnelle. Avec Nemo, Alba Cromm doit communiquer en tant que l'enfant qu'elle feint d'être, adoptant la simplicité lexicale et l'expression familière. En revanche, elle change de registre²⁷ dès qu'elle s'adresse à ses collègues. Ainsi, lorsqu'elle écrit à Nemo « Ké chupi ! », son chef l'interroge étonné : « –Alba, ¿qué haces? / –Él piensa que tengo doce años, ¿recuerda, jefe? / –Es cierto, perdón » (Mora, 2010a : 232). Néanmoins, d'autres fois elle néglige de se borner à son rôle,

²⁶ Cette multiplicité des consciences indépendantes dont parlait Mikhaïl Bakhtine (1998 [1929]), émancipées de la conscience de l'auteur-narrateur.

²⁷ Sylvie Durrer fait remarquer que « [l]e terme de registre renvoie surtout à la variation stylistique ; il rend compte du fait qu'il existe, au sein d'une même communauté et surtout d'un même locuteur, plusieurs façons de s'exprimer » (Durrer, 1999 : 9).

notamment dans les cas où elle détecte des pièges dans les questions posées par Nautilus et ne manque pas d'en avertir Nemo : « ¿Cómo has sabido ke era una trampa ? », lui demande Nemo. La réponse d'Alba, « Te pregunta cosas ke ya sabrías si fueras Lesmer », attire la remarque de son supérieur hiérarchique : « Alba, no te pases. Esa respuesta es impropia de tu edad » (Mora, 2010a : 237-238).

Aussi le style conversationnel de Nemo se modifie-t-il en fonction de son interlocuteur : afin de pouvoir vaincre le système de sécurité Nautilus, il se fait passer pour l'entrepreneur Jehová Lesmer et adopte, en conséquence, un mode d'expression approprié à l'adulte qui, de plus, exerce son autorité sur l'intelligence artificielle qu'il a créée. Cette attitude est manifeste dès le début de la séquence, lorsque Nemo avoue ses intentions à Nautilus : « *–Has venido para intentar pasar. / –Sí, he venido para violarte* ». Ce qui fait remarquer à la psychologue Elena Cortés : « [...] es curioso que Nemo hable de violación sólo con un interlocutor masculino. Es la primera vez que le he visto utilizar esa palabra » (Mora, 2010a : 232, c'est l'auteur qui souligne). Par contre, il montre son ignorance concernant certains mots, tels que « prepotencia », ou encore concernant des références comme celle à l'écrivain J. M. Coetzee, puisque ce sont des connaissances censées être maîtrisées par un adulte et non pas par un enfant de douze ans. Nemo prend soin d'adapter même l'orthographe en fonction de son interlocuteur : avec Alba, il emploie la graphie usuelle des réseaux sociaux (« Creo ke se refiere a ke voy de listo »), tandis qu'avec Nautilus il applique le code d'écriture standard (« ¿Cómo sabes que soy un hombre ? »).

Chez Vicente Luis Mora, la polyphonie est assurée, donc, principalement par cette capacité des personnages à maîtriser différents registres de la langue, en fonction des rôles générationnels qu'ils adoptent dans les contextes virtuels dans lesquels ils se retrouvent. Encore une fois, le texte littéraire recourt à une technique narrative qui s'harmonise avec la diégèse, fondée sur l'impossibilité de distinguer entre adultes et enfants dans l'espace virtuel²⁸. L'emploi que fait Mora de la polyphonie attire l'attention sur le fait qu'au XXI^e siècle la technique s'interpose dans les interactions, ce qui établit une brèche générationnelle significative. C'est le cas du décalage entre les « natifs » et les « immigrés » numériques, déjà évoqué dans cette étude. Un « natif numérique » comme Nemo peut devenir pirate informatique à un âge jeune, tandis que

²⁸ Voir aussi l'analyse d'Eloy Fernández Porta sur le changement de vision sur l'enfant innocent dans ce qu'il appelle la littérature post-enfantine (Fernández Porta, 2010a [2007] : 258-284).

l'« immigrée numérique » Alba ne peut pas concevoir la maîtrise de telles connaissances chez un enfant – d'où l'échec de son enquête²⁹.

5.3.4. La technique de l'enregistrement : une trace de la postmodernité dans le contexte mutant

Outre le dialogue en ligne et « en direct », d'autres situations de communication se manifestent dans le texte de Vicente Luis Mora. Lors de la présentation de la séquence « Opération Nautilus », mention a déjà été faite du discours rapporté sous forme de conversations des personnages face à face. Bien qu'en règle générale les moyens de communication remplacent précisément le dialogue en situation de co-présence, dans *Alba Cromm*, la technologie s'interpose dans le processus de transfert des paroles des personnages sur papier. Le cadre narratif de la revue *Upman* y exerce un rôle essentiel, puisqu'il faut justifier l'insertion du dialogue dans un texte supposément journalistique³⁰. Afin que cette contrainte imposée par l'écriture journalistique soit compatible avec les conditions du pacte de lecture, l'on introduit ces scènes dialoguées en tant que transcriptions de plusieurs enregistrements effectués par les personnages eux-mêmes. À présent seront présentées les particularités de ce mode narratif dans le roman de Vicente Luis Mora.

Il semble que le dialogue, qui à un moment donné de la littérature contemporaine a eu tendance à se dissoudre dans le récit englobant, comme le faisait remarquer Sylvie Durrer (1999 : 39), regagne une place prépondérante dans l'œuvre de Mora³¹ et notamment dans *Alba Cromm*, où il est extensivement exploité. Il a déjà été indiqué que plusieurs scènes se déroulent exclusivement en mode discursif direct,

²⁹ Alba Cromm se montre incapable de distinguer entre les différents registres maîtrisés par Nemo, puisqu'elle associe les paroles d'un enfant à un adulte pédophile. En même temps, en ce qui concerne l'« opération Nautilus », c'est justement l'habileté de Nemo de maîtriser le rôle d'un adulte qui assure la réussite de l'opération.

³⁰ L'interview est la seule forme où ce mode discursif serait possible dans les écrits journalistiques.

³¹ Dans l'œuvre *Circular*, le dialogue est aussi un mode assez récurrent. Il faut notamment évoquer les microchapitres où le protagoniste écrivain visite des appartements à louer afin de réunir les histoires des anciens locataires.

puisque, dans la diégèse, les enregistrements constituent l'un des matériaux documentaires du journaliste Luis Ramírez. Désignée par Vicente Luis Mora comme la « technique du magnétophone » (Mora, 2006d : 288), cette stratégie est typique de l'écriture postmoderne américaine, qui est censée rendre compte du style conversationnel. Mora lui-même évoque l'exemple de Jonathan Franzen, qui inclut dans son roman, *La Vingt-septième Ville* (1988), la transcription de certaines conversations enregistrées par la police. Cette technique est également fréquente chez John Barth, figure représentative de la littérature postmoderne américaine.

Le recours au dialogue donne l'impression de l'immédiateté de la narration. D'après Gérard Genette, le discours rapporté est la forme la plus mimétique, puisque le narrateur « feint de céder littéralement la parole à son personnage » (Genette, 1972 : 192). Plus encore, étant donné que le récit *Alba Cromm* se construit à partir d'une série de documents (matériaux audio) sur lesquels on n'intervient aucunement –, les discours rapportés ont la particularité de ne pas avoir recours aux incises³² ni aux verbes déclaratifs³³. En l'absence de l'interposition du narrateur hétérodiégétique, le transfert du dialogue rapporté au texte est assuré par la technologie. Ainsi, les conversations des personnages adoptent la forme des transcriptions de dialogues enregistrés sur un support – qu'il soit numérique ou analogique – à même de restituer les paroles telles que formulées par les interlocuteurs. Cette technique se soumet, bien entendu, aux exigences de vraisemblance que le récit « documentaire » *Alba Cromm* s'impose.

Mais, plus qu'un souci d'authenticité de la documentation, à travers cette reproduction des conditions réelles d'un dialogue, Vicente Luis Mora refuse à son récit notamment la manifestation la plus répandue du dialogisme en tant que stratégie textuelle, dans un effort de renouvellement de cette forme canonique³⁴ à laquelle nous sommes tant accoutumés le roman. Le texte littéraire même se convertit en support et prend sa place à côté d'autres moyens de communication. Autrement dit, lorsque le récit *Alba*

³² Le rôle de l'incise, dans le discours direct, est, d'une part, d'identifier ou de distinguer les interlocuteurs et, de l'autre, de donner à imaginer au lecteur les modalités ou circonstances de l'élocution (Rey, 1997 : 88-89).

³³ Plus précisément, il s'agit d'une absence de ce qu'on qualifie de « discours attributif » (Durrer, 1999 : 111).

³⁴ Dans le sens bakhtinien du terme, l'intervention du narrateur, à travers des incises par exemple, dans le discours rapporté, est aussi une forme de dialogisme (Bakhtine, 1998 [1929]).

Cromm rend compte du processus de médiatisation inhérent au passage du discours oral à sa transcription, il évoque la capacité de la littérature même à convertir le langage ordinaire en langage littéraire³⁵.

5.3.5. *Le passage de la voix à la vue à travers l'œil de la caméra*

Si dans *Alba Cromm* l'on substitue la technologie – le dictaphone, le dialogue en ligne – au narrateur, Jorge Carrión opte pour l'interposition de la caméra. Il a déjà été mentionné que *Los muertos*, en tant que série de télévision, adopte la technique elliptique du montage ou des prises de vue pour superposer la voix narrative à l'œil de la caméra. D'ailleurs, il faut mettre en exergue la relation qui s'établit entre la *voix* et la *vue* dans la littérature mutante³⁶. Ce lien entre les deux modalités de perception est particulièrement explicite dans *Nocilla Lab*, où Agustín Fernández Mallo commente la couverture du premier volet de la trilogie, conçue par l'auteur lui-même :

tenía dos televisores, un Zenit en B/N, portátil, del año 1967, que había traído mi padre de Norteamérica, televisor que se veía con extraordinaria nitidez pero no se oía, y un Telefunken, también portátil, de finales de los 70 que había heredado de mi hermana y que no se veía pero sí se oía perfectamente, como los dos era de iguales dimensiones los ponía el uno sobre el otro y por el Zenit veía y por el Telefunken oía, esa duplicidad me incomodaba pero con el tiempo llegó a insinuarme sugerentes conclusiones sobre los conceptos de “complementariedad”, “subdivisión” y “cooperación”, así como ciertas reglas sobre teoría de conjuntos, conclusiones y reglas que después olvidé y que reaparecieron espontáneamente 15 años más tarde para constituir una parte esencial del Proyecto (Fernández Mallo, 2009a: 58).

³⁵ « L'usage ordinaire du langage cherche à se faire oublier aussitôt qu'il est entendu (il est transitif, imperceptible), tandis que l'usage littéraire cultive sa propre opacité (il est intransitif, perceptible) » (Compagnon, 2001 [1998] : 42).

³⁶ À ce titre, est également illustratif le début du roman *Los turistas*, qui introduit la figure de Vincent comme celle d'un voyeur qui observe les voyageurs de l'aéroport Heathrow cherchant à deviner leur histoire. Aussi, dans *Nocilla Lab*, la figure de l'écrivain-voyeur, déjà évoquée par ailleurs dans cette étude, conjugue-t-elle précisément la voix (la capacité à narrer) et la vue (la capacité à observer).



Image 12. Couverture du roman *Nocilla Dream* (2006)

La complémentarité des techniques – voire des médias – jette donc les bases du projet *Nocilla*. Comme le fait remarquer Mora lui-même dans *Lectoespectador* (2012), les œuvres narratives qu’il qualifie de pangéiques – et qui dans cette étude sont désignées en tant que mutantes pour des raisons exposées dans la première partie de ce travail –, ne peuvent plus être conçues sans image. Si *Alba Cromm* ou *El hacedor* (de *Borges*). *Remake* ont recours à la typographie et à la photographie afin de rendre compte de la tension entre la vue et la voix, *Los muertos* adopte une technique visuelle (la perspective cinématographique), tout en soulignant l’importance de l’acte de narrer.

Afin de mieux observer l’écriture (télé)visuelle chez Jorge Carrión, il semble approprié de se pencher, dans ce qui suit, sur la séquence qui clôt le premier chapitre de *Los muertos* :

“He dejado que se fuera”, dice Roy por teléfono, mientras da puntapiés suaves a una bicicleta estática. “No puedo creer que haya sido tan tonto, pero he dejado que se marchara.” Asiente varias veces. “Sí, te digo que ha dejado sobre la cama una señal”, dice. Después escucha durante unos minutos, con el rostro claramente compungido, mientras al otro lado de la línea alguien le da instrucciones. En la mano sostiene un pequeño gato de papel de aluminio. Ejecución perfecta del arte del origami. Cuelga. Va al estudio. Con el ceño fruncido, Roy amplía en la pantalla de su ordenador imágenes del callejón registradas por una cámara de seguridad, hasta encontrar un buen plano de la cara del Nuevo; imprime; sale a la calle. El Nuevo duerme. Roy se cruza (sin reconocimiento) con el hombre que le contaba su sueño de destrucción a su psicoanalista. El Nuevo duerme. Roy camina e interroga periódicamente “¿Ha visto a este hombre?”. El Nuevo duerme. Roy insiste. El Nuevo duerme. Roy pregunta entre el énfasis y la derrota. La oscuridad oculta al durmiente; a su lado, diminuta, una pequeña oveja hecha de papel (Carrión, 2010: 18-19).

L’impact de la technique du montage sur la narration est évident dans ce court extrait, où l’enchaînement des phrases suit le rythme donné par les prises de vue qui se succèdent dans la séquence filmique de la série « Los muertos ».

Pour ce qui est des relations médiates, il faut noter l’emploi, dans la même séquence, de plusieurs outils. D’une part, le téléphone s’interpose dans le dialogue du personnage Roy avec son interlocuteur dont on ignore l’identité. L’accès direct à la voix de l’interlocuteur étant nié, certaines informations demeurent cachées aussi bien pour le téléspectateur de la série que pour le lecteur du roman. D’autre part, l’image même se démultiplie lors de son passage par plusieurs filtres : la caméra de tournage, l’écran du téléviseur qui permet de visionner la série, la caméra de surveillance qui filme la rue en impasse où se matérialisent les Nouveaux (*los Nuevos*) et l’écran de l’ordinateur sur lequel Roy regarde les images enregistrées³⁷. Cette opération de démultiplication des prises de vue est d’ailleurs évoquée à plusieurs reprises dans le roman, attirant l’attention sur le support qui s’interpose entre le personnage et le monde de fiction qu’il

³⁷ Dans *Los huérfanos*, on a également recours aux caméras de surveillance : Marcelo découvre à un moment donné que toute leur existence dans le bunker a été enregistrée – et observée – par Carl, le responsable de la salle de contrôle. Lorsque Marcelo regarde certaines séquences filmées, il se rend compte de la distorsion et de la sélection que la mémoire opère sur les souvenirs, à la différence du dispositif technique, qui enregistre tous les événements.

habite. Est significative, de ce point de vue, la séquence finale de la série « Los muertos », où la Taupe – à savoir, le personnage Bruce –, située dans une salle de contrôle, regarde les écrans transmettant des images de villes désertes. Avec Nadia, ils sont les seuls personnages encore vivants dans ce monde de fiction touché par une pandémie mystérieuse. Mais bientôt Bruce disparaîtra à son tour, laissant Nadia espérer son propre effacement de l'écran de télévision. Pourtant, si la technologie devient superflue au moment où il n'y a plus de personnes que l'outil puisse mettre en contact, la fiction demeure pour servir d'intermédiaire entre l'auteur et le lecteur, ou encore pour consigner les événements vécus, ainsi qu'il est montré dans *Los huérfanos*.

La distance comme signe de l'objectivité de la technologie est un facteur patent dans la série « Los muertos ». Le filtre constant créé par la perspective télévisuelle est rendu explicite dans l'essai final de *Los muertos*, fournissant des détails essentiels sur la technique de tournage :

toda la serie está filmada [...] mediante planos *distanciados*, desde cámaras situadas en el punto más remoto posible respecto a la ubicación de los personajes (la profundidad de campo como metáfora de la distancia, del respecto hacia lo representado) hasta monitores que retransmiten planos fijos de cámaras de seguridad, pasando por escenas mostradas a través de reflejos de espejos [...], imágenes de cámara de aficionado, en blanco y negro, pixeladas, manipuladas en la pantalla de un ordenador, etcétera (Carrión, 2010: 161, c'est l'auteur qui souligne).

Les mêmes auteurs de l'article académique qui clôt le roman attirent l'attention, quelques paragraphes plus loin, sur l'inévitabilité de la médiatisation de l'écran dans toute production cinématographique. Trop habitués à cet outil interposé entre eux-mêmes et le monde audiovisuel, « los espectadores nos olvidamos de que todo lo que estábamos viendo sucedía *a través* de una pantalla » (Carrión, 2010 : 162, c'est l'auteur qui souligne). Ainsi, l'adoption d'un point de vue distancié lors du tournage permet au récepteur d'assumer la responsabilité, en tant que voyeur, du monde de fiction créé. C'est d'ailleurs le message central de la production télévisuelle « Los muertos », qui souhaite que son public prenne la responsabilité des morts de la fiction et qu'il fasse le deuil de cette perte. Car, l'objectif de la fiction est, selon ce que semblent suggérer les deux articles critiques insérés dans le roman, d'avoir une incidence sur la réalité, voire sur le lecteur ou le téléspectateur même.

5.3.6. *Dématérialisation du corps dans les relations virtuelles*

Il a déjà été possible de noter, aussi bien dans *Alba Cromm* que dans *Los muertos*, la tendance, du point de vue de l'écriture, à réduire à un minimum toute interposition entre le texte et le lecteur : le discours est souvent rapporté sans incises ni verbes déclaratifs, les commentaires de la part du narrateur sont quasi absents. Cela se traduit en la suppression de toute marque de ce que Sylvie Durrer appelle la « communication multi-canal ». En tant que propriété spécifique de l'oral, donc de la « situation de co-présence des interlocuteurs », ce type de communication met en exergue l'importance, au même titre que le contenu verbal, d'une série d'éléments physiologiques, gestuels et comportementaux (Durrer, 1999 : 12). En effet, dans la communication orale, les interlocuteurs se servent aussi de leur corps. Que se passe-t-il alors dans un récit où le dialogue rapporté se voit complètement dépourvu d'incises ou d'autres commentaires de la part du narrateur ?

Dans *Alba Cromm*, la suppression des marques de la communication multi-canal se matérialise, dans un premier temps, par une suspension aussi bien de la physiologie et de la gestuelle corporelle, que de la dimension vocale³⁸. Mais, au-delà de ce premier degré, généralement manifesté du point de vue purement verbal dans un texte littéraire (par les interventions du narrateur dans les situations de discours direct), force est de constater que, dans le récit de Vicente Lui Mora, l'accès au corps est nié. Dans ce texte qui met l'accent sur les relations médiées à travers le recours à la technologie, le lecteur se retrouve dans la même situation que les personnages, lorsqu'il se voit refuser toute indication sur leur corporalité et vocalité dans les communications. Il est témoin aveugle d'un dialogue qui remplit précisément les conditions de communication technologique : à l'instar des moyens de communication qui médiatisent les conversations des personnages, le texte même s'interpose entre le narrateur et le narrataire. Dans *Alba Cromm*, ce rapport se traduit en une absence. L'élément interposé – dans le roman il s'agit d'un ordinateur – se substitue à la nécessité d'une présence matérielle, celle du corps, mais aussi de la voix, ainsi qu'il a

³⁸ « Tout énoncé oral comporte une dimension vocale et une dimension verbale. La verbalité renvoie exclusivement à la dimension textuelle des énoncés. La vocalité regroupe tout ce qui relève de la dimension phonique (prononciation, accent, etc.) et prosodique (intonation, ton, pauses, etc.). La vocalité remplit un rôle très important dans la construction de la signification et elle est souvent évoquée dans les dialogues » (Durrer, 1999 : 13).

été précisé dans la sous-section précédente. Ainsi que le fait remarquer le personnage Elena Cortés, depuis sa position de psychologue,

Es complicado trazar el perfil psicológico de una persona en condiciones normales. Pero la dificultad se acrecienta cuando no la tienes delante, cuando no la has visto ni oído nunca. Hay tanta información que se pierde en estos casos, como las expresiones posturales, los tonos de voz, los gestos de las manos, las inflexiones de timbre, las miradas involuntarias, los silencios...

Pero una resma de correos electrónicos y transcripciones de conversaciones digitales es mucho. Es un tesoro (Mora, 2010a: 128).

Il est incontestable que la question de la médiatisation technologique a des répercussions sur la perception du corps. Il ne faut pas perdre de vue le fait que les personnages de *Los huérfanos*, Marcelo et Mario, ou encore Marc et Josecho dans *Nocilla Experience*, ne se sont jamais rencontrés. À son tour, *Alba Cromm* évoque les nouvelles formes que peut prendre la pédophilie à l'âge du numérique. Or, étant donné que l'outil informatique implique l'absence d'un contact physique entre un pédéraste et sa jeune victime, la relation au corps même subit des modifications.

Ainsi que mentionné en début de section, les technologies exercent une fonction d'interposition dans les situations de communication, à travers les courriers électroniques, les interactions sur les réseaux sociaux, ou encore à travers les enregistrements de conversations face à face. Il est donc possible d'observer qu'il y a quasiment un excès de médiatisation, un phénomène d'*hypermédiatisation* de l'aspect relationnel entre les personnages. L'intervention du support technologique (virtuel, à travers Internet) ou textuel (analogique, moyennant le journal ou le cahier) établit une distance physique qui peut aller jusqu'à l'inaccessibilité totale du corps. Ainsi, on n'arrive au personnage Nemo, dans sa corporalité, qu'à la fin du roman, lorsque l'équipe de policiers réussit à le localiser géographiquement. Sur ce refus de donner accès au corps d'autrui repose d'ailleurs l'énigme de *Alba Cromm*.

Pourtant, le refus du corps de se rendre accessible ne s'explique pas seulement à travers la technologie. Bien au contraire, l'intervention de la technologie ne fait que renforcer la tendance déjà manifeste des personnages à s'abstraire de tout contact humain. En niant l'accès à leurs corps, les héros refusent de dévoiler leurs blessures. Chez Alba, il s'agit tant de blessures physiques – son bras brûlé, qu'elle couvre avec soin d'une manche longue –, que de blessures psychologiques, provoquées par la perte –

la disparition de son camarade de combat, Tom. Les deux cicatrices ont comme cause la guerre (Kosovo), car il n'y a rien de plus violent que la guerre, qui rend le corps plus « matériel », puisqu'elle laisse des traces dans la chair et dans la psyché. L'être d'Alba est déchiré par la proximité de la mort, son corps est marqué à jamais par la brutalité de la guerre. Lorsque la protagoniste est confrontée au corps anéanti d'autrui, son propre bras est immolé en expiation de la faute d'avoir survécu aux autres.

À l'instar de Vicente Luis Mora, Jorge Carrión établit un lien direct entre le corps et le deuil : « cada proceso de duelo deja en tu cara una arruga », écrit Marcelo (Carrión, 2014b : 64). Et, toujours comme chez Mora, le processus est entamé par l'inaccessibilité au corps, par l'isolement et par la distance. Le protagoniste de *Los huérfanos* ressent la douleur de la perte au fur et à mesure qu'il s'éloigne de sa famille : « hotel a hotel, ciudad a ciudad, iba acumulando sin darme cuenta más duelos [...], capas de duelo [...], alejándome cada vez más » (Carrión, 2014b : 189).

Néanmoins, même les corps voisins lui restent inaccessibles. À cet égard, il faut souligner le rapport entre la chair vieillissante des membres de la communauté et la figure de Thei, née dans le bunker. Les corps déchoient au fur et à mesure que les relations entre les personnages se dégradent, tandis que le corps de jeune fille approchant l'âge de la maturité devient le seul désirable et, à la fois, intangible, malgré la proximité physique : « todos queremos estar cerca de Thei, esa batería incombustible, esa piedra solar » (Carrión, 2014b : 98). Élevée sous la lumière jaune, artificielle éclairant le bunker, Thei, qui n'a jamais vu le soleil, incarne non seulement le désir sexuel, mais encore l'espoir de la survie de l'être humain et, avec elle, la possibilité de transmission d'une histoire ; car c'est pour elle que Marcelo écrit, comme il le révèle à la fin de son texte (Carrión, 2014b : 254).

Malgré cela, le corps de la jeune fille ne demeure pas indemne, lorsqu'il est confronté à la déchéance des autres. En effet, la proximité physique imposée par la situation d'enfermement fait que les rapports sont souvent tendus, voire violents – c'est le cas d'Anthony qui se convertit en l'assassin de sa compagne, Kaury –, ou encore transgressifs – la relation entre Carl et Thei elle-même. En l'absence de la possibilité de dématérialisation ou de virtualisation – il ne faut pas perdre de vue que dans le monde postapocalyptique de *Los huérfanos* le *web* ne fonctionne plus – l'individu se dédouble, afin d'échapper à la violence physique.

Le corps comme objet du désir se transforme en objet du crime dans *Alba Cromm*. À l'évidence, la transgression en soi – la pédophilie sur Internet – reste, d'une certaine manière, immatérielle, puisque le coupable n'a pas de contact direct avec sa victime. Cependant, les traces du crime se matérialisent en dehors du corps physique, à travers, encore une fois, la technologie. Le délit se projette littéralement à l'extérieur, il se traduit en images – photographiques et audiovisuelles – que le transgresseur réussit à obtenir des victimes. Le corps est virtuellement meurtri ; pourtant, cela ne signifie aucunement qu'il soit blessé dans une moindre mesure. Lors de l'enquête sur de tels délits ayant eu lieu dans l'espace virtuel, le corps, apparemment à l'abri de la violence physique, manifeste sa présence en tant qu'objet d'un crime. Dématérialisé par la technologie, le corps re-matérialisé par sa vulnérabilité à la violence (la guerre, la sexualité) révèle qu'il n'a pourtant jamais cessé d'être chair.

En observant les modes de communication développés dans les œuvres mutantes, il convient de mettre en exergue le regard critique que les auteurs jettent sur la technologie, en tant qu'outil qui rend les relations médiates. Sont affectées, outre l'écriture – à savoir l'orthographe –, les interactions humaines mêmes, qui risquent de se dégrader si les dispositifs qui s'interposent entre l'individu et le monde dématérialisent et vulnérabilisent les relations.

5.4. Les projets réticulaires : *Nocilla*, traces, roman-revue

Dans les sections précédentes, il a été question de montrer qu'au-delà de la fragmentation de l'architecture narrative mutante, plusieurs liens et nœuds assurent la cohésion du réseau textuel, à travers des éléments comme les infrastructures routières ou les moyens de communication et d'information. Aussi a-t-il déjà été mentionné à plusieurs reprises que l'un des arguments en faveur de la vision unitaire des œuvres mutantes est le fait qu'elles sont parties constitutives de structures plus complexes. Dans cette perspective, les écrivains étudiés dans ce travail ont tous élaboré des projets littéraires d'ampleur. Trois livres composent le projet *Nocilla* d'Agustín Fernández Mallo, ainsi qu'un moyen métrage, réalisé par l'auteur lui-même, disponible sur son

blog personnel³⁹. Le projet *Circular* de Vicente Luis Mora a été conçu comme une mise à jour ou une augmentation des trois sections de l'œuvre parue en 2003. Il est également possible de considérer *Alba Cromm* et *Quimera 322* comme les deux versants d'un seul projet. Publiés la même année (2010), l'un est un roman organisé comme une revue à narrateurs multiples, tandis que l'autre est une revue avec un seul auteur qui se cache derrière des pseudonymes, ou encore derrière les noms des collaborateurs habituels de *Quimera*. Chez Jorge Carrión, on observe deux cycles créatifs, l'un formé de ses récits de voyage, comprenant *Crónica de viaje*, et l'autre, *Las huellas*, composé de ses œuvres fictionnelles.

Le caractère unitaire de ces entreprises littéraires se manifeste également par rapport aux décisions éditoriales. Ainsi, en 2013, Alfaguara a réuni la trilogie d'Agustín Fernández Mallo dans un seul livre, intitulé *Proyecto Nocilla* et accompagné d'un essai critique signé par Julio Ortega, l'un des éditeurs de l'anthologie *Mutantes* (2007). À son tour, Jorge Carrión annonce l'intention de Galaxia Gutenberg de publier les trois volets de *Las huellas* dans un seul volume⁴⁰.

5.4.1. Le projet « Alba Cromm-Quimera » de Vicente Luis Mora : du piratage informatique au canular littéraire

Bien qu'*Alba Cromm* et *Quimera 322* ne puissent pas être considérés comme constituant un projet littéraire unitaire dans le même sens que ceux de Jorge Carrión et Agustín Fernández Mallo, il est toutefois possible d'observer certains éléments qui attirent l'attention sur le miroitement des deux œuvres. Outre la structure de base imposée par le format de type revue, dans les deux cas il est question de tromperie et de construction de fausses identités. Si *Alba Cromm* met en scène différentes formes de piratage informatique, *Quimera 322* explore des notions comme le *hoax* et la

³⁹ Agustín Fernández Mallo, *Proyecto Nocilla, la película*, disponible à <http://fernandezmallo.megustaleer.com/proyecto-nocilla-la-pelicula/>, consulté le 31 juillet 2016.

⁴⁰ Alberto Gordo, « Jorge Carrión, el hombre de la multitud », *El Cultural*, le 4 février 2015, disponible à <http://www.elcultural.com/noticias/letras/Jorge-Carrion-el-hombre-de-la-multitud/7353>, consulté le 31 juillet 2016. La raison pour laquelle *Los difuntos*, l'épilogue du projet, n'y est pas inclus est peut-être qu'il est publié par Arista Martínez et non pas par Galaxia Gutenberg.

falsification littéraire. Comme dans un récit d'enquête, la revue barcelonaise est parsemée d'indices et de traces qui pointent la révélation finale, camouflée à son tour dans l'avant-dernière page de la publication, contenant la courte biobibliographie des collaborateurs :

Vicente Luis Mora (Córdoba, 1970). Es autor de algunos libros. También es autor de todos los textos incluidos en este número de *Quimera* (exceptuado 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 (*Quimera* 322, 2010: 81).

Pourtant, au-delà des indices concernant le canular de ce numéro de la revue barcelonaise – les noms invraisemblables de certains collaborateurs, comme Julio Ortega y Gasset ou René Deloneon, ou encore des écrivains tels que Ste Arsson ou Yolimar Ford-Echeverría –, il importe de se pencher sur les connexions avec *Alba Cromm*. Ainsi, l'un des points nodaux les plus significatifs est la thématique de l'identité⁴¹ comme construction oscillant entre le réel et le fictionnel. Si dans le roman de Mora, l'opération Nautilus est basée sur le vol d'identité – Nemo se fait passer pour Lesmer afin de pirater son système de sécurité –, dans la revue, Mora s'empare de l'identité d'écrivains comme Germán Sierra, Agustín Fernández Mallo ou Manuel Vilas dans le but de rédiger leurs rubriques sans éveiller les soupçons du lecteur fidèle de *Quimera*.

La question est traitée aussi du point de vue thématique dans certains articles, tel le texte signé par l'écrivain argentin Damián Tabarovsky – une autre usurpation identitaire – sur la relation entre *je* et autrui, ou encore dans l'essai de René Deloneon, sur le sujet comme jeu vidéo, « en el sentido de proceso constructivo lúdico y mecánicamente repetible » (*Quimera* 322, 2010 : 57). Dans cette perspective, l'identité est le résultat de l'interaction entre le réel, ou l'expérience de vie, et le virtuel, ou l'expérience fictive, y compris les événements vécus à travers l'écran, qu'il soit l'écran de l'ordinateur ou du téléviseur. Ces observations sont à la base de l'identité de Nemo telle qu'elle est construite par Alba Cromm, ou encore par la psychologue Elena Cortés. En outre, il est possible d'appliquer le concept de *notredad* ou de *notro*, proposé par Deloneon et défini comme l'altérité inexistante – *no otro* – ou comme une forme

⁴¹ Pour rappel, la question identitaire sera analysée dans le chapitre six.

imaginaire, fantasmatique d'altérité⁴², un « Nadie psicotecnológico » (*Quimera* 322, 2010 : 58-59), peut être mis en relation avec la figure de Nemo. En effet, le pseudonyme même fait référence à la négation d'autrui, à l'articulation de l'identité à partir du copier-coller, du plagiat et de la citation, puisque, dans ses interactions sur les réseaux sociaux, Nemo ne s'exprime que par les mots des autres. Elena Cortés dresse le profil psychologique du personnage :

Cuando Nemo se encuentra ante la tesitura de explicar algo de manera extensa [...] copia y pega unas instrucciones sacadas de un blog técnico [...]: no hay una sola palabra suya. [...] su procedimiento de camuflaje es perfecto: al tomar los textos escritos por terceros, no deja su rastro psicológico, sino el de otro [...]. Escribe *con* la Red, utiliza el material colgado en el ciberespacio (Mora, 2010a: 177-178, c'est l'auteur qui souligne).

L'imposture, la citation camouflée, l'intertextualité ou encore le palimpseste sont, d'ailleurs, au cœur de la plupart des articles de *Quimera* 322. À cet égard, il faut mentionner la critique signée par Lázaro Ramos Prieto de Paula au roman de Vicente Luis Mora, *Circular 010: Centro* (*Quimera* 322, 2010 : 74-75). Le protagoniste du livre, Salustiano P. rédige les discours d'un politicien à partir d'autres discours célèbres, ou encore à partir de certains textes littéraires, comme *Molloy* de Beckett ou *Proust Fiction* de Robert Juan-Cantavella, un ouvrage basé à son tour sur l'imposture et sur le plagiat⁴³.

Outre l'identité du personnage, du narrateur et de l'auteur, ainsi que du texte même, un autre point d'intersection des œuvres de Vicente Luis Mora est la technologie. Dans *Quimera* 322, l'écrivain mène une réflexion métalittéraire qui semble, d'une part, compléter ou actualiser, d'une certaine manière, les observations développées dans l'étude *Pangea* (2006b) et, de l'autre, annoncer l'analyse de

⁴² S'avère significative, de ce point de vue, l'évocation, dans un autre article de la revue, du film *Persona* d'Ingmar Bergman (1966), qui traite précisément de la question de la quête identitaire (*Quimera* 322, 2010 : 13).

⁴³ Après la parution en 2005 du recueil de récits de Robert Juan-Cantavella, Mora lui consacre un billet sur son blog : « *Proust fiction* reinventa muchas estrategias narrativas (entre ellas, de Ríos, de Hunter S. Thompson, de D. F. Wallace, de Proust, de Cortázar y de otra decena larga de escritores, desde Buzzati hasta Enid Blyton). Es un planteamiento de los límites entre el plagio, la interpretación y la recreación » (Mora, *Diario de lecturas*, 28/01/2006, consultable à travers le moteur de recherche d'*Internet Archive*).

Lectoespectador (2012). Ainsi, à la rubrique « Wireless », habituellement rédigée par Germán Sierra, Mora expose le travail de l'artiste britannique Zoe Beloff, qui explore les nouvelles technologies afin de créer des œuvres interactives à même d'avoir une incidence sur le réel : « Así son las narrativas (y las novelas) que más inquietantes y necesarias me parecen: aquellas que saben utilizar la técnica artística a nuestro alcance para redefinir nuestro concepto de realidad y ensancharlo » (*Quimera* 322, 2010 : 10). Plus tard dans la revue, la jeune écrivaine Yolimar Ford-Echeverría – une figure de toute évidence inventée par Mora – défend la littérature qui se sert des nouvelles technologies : « me parece que la supervivencia de la literatura en la calle depende de que sepa adaptarse a su tiempo y a sus medios » (*Quimera* 322, 2010 : 51). Plus encore, dans la chronique de la publication imaginaire *Circular 010*, présentée comme pièce intégrante d'un projet littéraire élaboré comme *work in progress*, le critique mentionne comme point nodal de la structure (apparemment) fragmentaire du projet le recours aux nouvelles technologies, ainsi que l'emploi extensif de la citation, ou encore la construction du discours métanarratif :

La saturación de citas, las excesivas referencias a otros libros (tanto suyos como de otros autores) y la marcada autoreferencialidad del proyecto *Circular* produce la necesidad constante de justificar la obra en marcha, con las consabidas alusiones a versiones antiguas del libro o citas extraídas de contexto de filósofos, científicos o escritores, traídas al pelo para apuntar lo que por sí solo no se sostiene. A todo esto hay que sumar otro vicio constante del autor, siempre deslumbrado por las nuevas tecnologías y “sus infinitas posibilidades expresivas en un mundo en perenne cambio” (p. 55, ¿puede el *cambio* ser *perenne*?) (*Quimera* 322, 2010: 75, c'est l'auteur qui souligne).

À travers cette falsification (auto)référentielle, le projet littéraire de Vicente Luis Mora complète le cercle, en intégrant l'œuvre *Circular* dans ce travail d'écriture en expansion sur plusieurs plateformes.

5.4.2. *Le projet Nocilla d'Agustín Fernández Mallo : le déploiement d'une théorie postpoétique*

Le projet *Nocilla* comme univers fictionnel pose les bases d'un microcosme spécifique. *Nocilla Dream* et *Nocilla Experience* incorporent les composants scientifique et technologique, l'organisation réticulaire de la structure fragmentaire, la dissolution des frontières génériques, ou encore l'expansion spatiale jusqu'aux dimensions globales. *Nocilla Lab*, bien que différent par rapport aux deux premiers volets – on observe l'abandon de la division en microchapitres, ainsi qu'au rétrécissement de la coordonnée spatiale –, développe, à l'instar de l'essai *Postpoesía* publié la même année, l'aspect métanarratif concernant la mise en œuvre du projet. Le moyen métrage réalisé par l'auteur lui-même complète ce métadiscours avec les perspectives et les commentaires d'autres artistes sur l'entreprise narrative d'Agustín Fernández Mallo.

Les changements structuraux opérés dans les trois romans marquent une évolution significative pour leur convergence vers une interprétation unitaire de l'œuvre en trois volets, désignée comme *El Proyecto Nocilla*. Si les deux premières parties conservent la même forme fragmentaire – 113 séquences qui alternent les citations avec les remarques scientifiques et les événements fictionnels centrés sur les personnages –, il faut noter que *Nocilla Lab* rompt avec ce modèle. La disjonction se manifeste, d'un côté, par une nouvelle structure, tripartite – qui peut, à son tour, inclure, dans un moindre degré, de petits fragments –, et, de l'autre côté, par le recours à la focalisation interne, contrastant avec la tonalité impersonnelle, omnisciente, scientifique des œuvres précédentes.

De la structure réticulaire du roman *Nocilla Dream*, composé de microrécits entremêlés comme les souliers qui pendent du peuplier au milieu du désert du Nevada, on passe au modèle du jeu de *parchís* dans *Nocilla Experience*, pour en arriver à la forme labyrinthique de *Nocilla Lab*. La liaison basée sur les alliances⁴⁴ rhizomiques, plus ou moins arbitraires, est complétée par la donnée « hasard », caractéristique du jeu de *parchís*, donnée qui remplace le traditionnel fil d'Ariane, pour conduire le lecteur

⁴⁴ Selon la terminologie de Deleuze et Guattari, dans leur Introduction à *Mille plateaux* (Deleuze et Guattari, 1980 : 36).

dans le labyrinthe narratif de Fernández Mallo, ainsi qu'il a été évoqué au début de ce chapitre.

Vicente Luis Mora (2010b) considère l'ensemble du projet *Nocilla* – avec ses trois livres, la bande dessinée, les différentes photographies, la vidéo et, ajoute-t-il, le blog – comme un exercice narratif de type crossmédia, c'est-à-dire comme pratique qui met en relation plusieurs formats artistiques ou de communication, pour accéder au contenu d'une seule histoire⁴⁵. À cet égard, le projet d'Agustín Fernández Mallo dépasse les frontières géographiques et linguistiques, ainsi que médiatiques, lorsqu'il incorpore d'autres supports, comme la vidéo qui clôt le projet et que Mora décrit comme

una mezcla abigarrada de imágenes propias y ajenas (texto e intertexto), sumados por yuxtaposición ordenada, con un clímax final que cierra circularmente el proyecto, al remitir a los primeros textos de *ND [Nocilla Dream]*, el comienzo del mismo (Mora, 2010b: 22).

Le moyen métrage de Fernández Mallo se construit comme une *performance* ou une représentation artistique qui met en scène ou plutôt documente le processus de création du projet postpoétique de l'auteur. Prolongeant la dimension autofictionnelle de *Nocilla Lab*, cette *performance* met donc en scène la figure d'Agustín Fernández Mallo en tant qu'écrivain, ou, au sens plus large, en tant qu'artiste. Pour Vicente Luis Mora, « [e]l artista sale ejecutando sus performances por todo tipo de escenarios [...], pero también aparece consultando el móvil en su dormitorio, o afeitándose frente al espejo » (Mora, 2010b : 22). Par extension, d'après Mora, le projet *Nocilla* devient l'existence proprement dite de son auteur, la manière dont celui-ci *voit* le monde et le représente ensuite aussi bien dans son écriture que dans ses productions artistiques audiovisuelles.

Réalisé en parallèle avec la trilogie romanesque, le moyen métrage reflète l'évolution du projet au long des cinq années de son développement⁴⁶. Le film réunit les observations personnelles de l'auteur, ainsi que les remarques d'autres artistes, comme les écrivains Eloy Fernández Porta ou Vicente Luis Mora, le dessinateur Pere Joan, le musicien Antonio Luque, l'artiste visuel Luis Macías, sur sa démarche postpoétique.

⁴⁵ Le concept de crossmédia sera traité dans la troisième partie de cette étude. Pour une définition succincte, voir également le Lexique à la fin de cette étude.

⁴⁶ Il s'agit d'une période qui s'étend entre 2004, année où l'auteur entame l'écriture de *Nocilla Dream*, et 2009, date de publication de *Nocilla Lab*.

Les interviews sont insérées dans le montage général de la vidéo, parmi des photos, des extraits filmiques, ou encore des clips musicaux, soit un travail de citation, voire d'échantillonnage et de *mashup*⁴⁷ visuel, à l'instar de la technique d'écriture employée dans les trois livres.

Dans le moyen métrage, Agustín Fernández Mallo reprend l'un des concepts fondamentaux du projet *Nocilla*, à savoir celui de la postpoésie, définie succinctement comme une nouvelle manière de narrer en employant aussi bien des mots que des équations mathématiques, des dessins ou d'autres images.

Sont également évoquées dans le moyen métrage des notions philosophiques et artistiques déjà mentionnées par ailleurs dans cette étude, telles que l'art conceptuel, la figure de Ludwig Wittgenstein, le *ready-made* de Marcel Duchamp, ou encore la théorie de la dérive situationniste, proposée par Guy Debord.

Comme le fait remarquer Vicente Luis Mora (2010b), le film se clôt d'une manière circulaire le projet dans son ensemble, avec l'image de l'arbre aux souliers, ayant ouvert *Nocilla Dream*. Ce mouvement en boucle suggère, encore une fois, le caractère unitaire des romans et de la vidéo, qui constituent conjointement *El Proyecto Nocilla*⁴⁸.

5.4.3. Le projet *Las huellas : de l'enfer de Los huérfanos au paradis de Los turistas*

À l'instar du projet *Nocilla*, la genèse de *Las huellas* est le voyage. Si les premières pages de *Nocilla Dream* se concrétisent dans un hôtel de Bangkok, à la suite d'un accident qui contraint l'auteur à rester au lit pour toute la durée du séjour

⁴⁷ À la différence du *sampling*, le *mashup* est une technique fondée sur le mélange d'images procédant de plusieurs sources audiovisuelles, dans le but de créer une histoire unitaire (Scolari, 2013 : 337).

⁴⁸ À cet égard, il convient peut-être d'évoquer, encore une fois, le cinéma de Tarkovski. Comme le fait remarquer Chris Marker dans son documentaire sur le réalisateur russe, *Une journée d'Andreï Arsenevitch* (1999), les longs métrages d'Andreï Tarkovski peuvent être considérés comme un projet unitaire qui se soumet à une structure circulaire, s'ouvrant (dans *L'Enfance d'Ivan* [1962]) et s'achevant (dans *Le Sacrifice* [1986]) avec l'image d'un arbre.

(Fernández Mallo, 2009a : 28-32), Jorge Carrión évoque, dans *Los turistas*, les origines du roman *Los muertos*, à travers la conception de la série de télévision « Los muertos » au bord de la mer Rouge (Carrión, 2015a : 197-199).

En ce qui concerne le projet *Las huellas*, Vicente Luis Mora note que « [l]a decisión de optar por el formato de trilogía no es baladí y tiene un contenido meditado por el autor » (Mora, *Diario de lecturas*, 2/03/2015). Pour étayer son observation, Mora cite le protagoniste de *Los turistas*, qui évoque les avantages des projets littéraires complexes :

Siempre he pensado –dice Vincent– que en las sagas, en las trilogías y las tetralogías, usted ya me entiende, el espectador establece otro tipo de relación con los protagonistas, una relación más profunda y más compleja (Carrión, 2015a: 60).

D’ailleurs, bien que cette analyse de *Las huellas* se soit concentrée notamment sur les trois premiers romans qui constituent le projet, il importe de préciser qu’aux livres publiés par la maison d’édition Galaxia Gutenberg, il faut ajouter *Los difuntos* (2015c), texte que l’auteur lui-même qualifie de *novela corta*. Éditée par Aristas Martínez et accompagnée des illustrations de Celsius Pictor, l’œuvre est présentée comme l’épilogue de *Las huellas*, bien qu’elle ait été conçue comme préquelle ou présuite de la série de télévision « Los muertos », qui entame le projet littéraire⁴⁹. Néanmoins, étant donné que le plus souvent le projet est désigné comme une trilogie – à laquelle il faut ajouter *Los difuntos* comme épilogue –, il convient de se pencher, dans ce qui suit, sur l’unité créée par les trois premiers textes de cet ensemble narratif.

Plusieurs éléments ou *traces*, comme l’indique le titre même de ce projet narratif, pointent sa structure unitaire : les créateurs de la série « Los muertos », George Carrington et Mario Alvares comme seuls personnages récurrents des trois volets, le deuil, le jeu d’échecs, le voyage comme expérience qui déclenche le récit – aussi bien du point de vue intradiégétique que par rapport à la genèse du projet –, l’intertextualité

⁴⁹ Selon l’auteur, il s’agit de « un cuento largo que escribí hace años, que se llama “Los difuntos”, que es como una precuela de *Los muertos* ». Entretien avec Jorge Carrión, le 28 juin 2014 (voir Annexes ; voir aussi le schéma du projet, réalisé par l’auteur lui-même, et publié sur le blog de Vicente Luis Mora le 2 mars 2015 ; billet disponible à <http://vicenteluis Mora.blogspot.fr/2015/03/acercamiento-la-trilogia-de-jorge.html>, consulté le 31 juillet 2016).

ou encore l'intergénéricité. Toutefois, si certains aspects, comme le télescopage générique, sont traités plus tard dans ce travail, de manière plus approfondie, il convient peut-être de s'arrêter, dans ce qui suit, sur un élément intertextuel qui pourrait être considéré comme essentiel pour l'unité structurale du projet. Bien que la question de l'intertextualité soit traitée plus extensivement dans le chapitre six, elle sera abordée à présent par le biais de la construction tripartite.

Jorge Carrión choisit comme épigraphe pour *Los turistas* un extrait de l'*Entretien sur Dante* du poète russe Ossip Mandelstam. Cette référence invite à adopter une perspective nouvelle sur les trois romans de Carrión (*Los muertos*, *Los huérfanos* et *Los turistas*), en établissant un parallélisme avec la structure de la *Divine Comédie*. Ainsi, chacun de ces trois textes qui forment *Las huellas* trouve son correspondant dans les trois parties constitutives de l'œuvre de Dante, bien que l'auteur mutant décide de ne pas respecter l'ordre établi par le poète. Le monde dans lequel se matérialisent les personnages de *Los muertos* est le purgatoire des morts de la fiction. Dans *Los turistas*, lors d'une conversation entre Vincent et George, le futur créateur de « Los muertos » se pose la question qui sera le point de départ de la conception de la série :

¿en qué dimensión vivirán los personajes de ficción mientras nadie lee las novelas en que aparecen o ve las películas en que viven sus aventuras? Tiene que haber un limbo, un espacio habitado por esas criaturas cuando nadie las ve. No me las imagino congeladas, sino dinámicas, viviendo al margen de quienes decidieron el guión de sus existencias... (Carrión, 2015a: 156).

Si l'univers décrit dans *Los muertos* est le purgatoire, alors le monde post-apocalyptique dans lequel habitent les survivants du bunker pékinois est, du moins aux yeux de Marcelo, l'enfer des morts enterrés vivants : « Al levantarme, entre todos esos cuerpos dormidos, soy consciente de que somos muertos. Muertos vivientes, zombis amables » (Carrión, 2014b : 35). Condamnée à demeurer dans ce pandémonium, sous la lumière jaune des lampes fluorescentes et avec le grondement constant, à peine perceptible – ou peut-être uniquement imaginé par le narrateur peu fiable –, de l'engrenage mécanique, la communauté du bunker abandonne au fil des années toute illusion de pouvoir ressortir de sa tombe souterraine. La jeune Thei, sur laquelle les autres personnages projettent leur espoir, est elle-même affectée par l'état de décomposition qui domine les relations dans l'enfer de *Los huérfanos*.

Le voyage dantesque se poursuit dans le paradis de *Los turistas*, où le protagoniste, Vincent, doit quitter le sol, à bord d'un avion, afin de pouvoir suivre les traces de la « femme dans la multitude ». Le parcours de Vincent commence par son envol vers le ciel, il se poursuit à terre, mais il s'achève par une descente aux profondeurs de celle-ci, lors de l'immersion dans le trou bleu de la mer Rouge : « [Vincent] piensa que lo más parecido que puede existir a Dios es esto, que Dios está aquí, ahí, abajo, por todos lados, Azul, dormido desde que abandonó a sus hijos al destino de sus accidentes » (Carrión, 2015a : 202). Le paradis décrit par le narrateur de Jorge Carrión est un paradis terrestre, l'Éden retrouvé dans un trou marin. Mais il est aussi l'Éden d'une genèse, celle de *Los muertos*, ou, plus exactement, de la série « Los muertos », puisque l'expérience qu'a Vincent lors de sa plongée sous-marine l'amène à appuyer le projet de George Carrington et Mario Alvares.

Jorge Carrión décide donc de bouleverser l'ordre dans lequel se fait le voyage dantesque dans *Las huellas* : entamé dans les limbes-écrans de *Los muertos*, il se poursuit dans l'enfer du bunker de *Los huérfanos* et s'achève dans un paradis terrestre.

*

L'analyse menée dans ce chapitre a commencé par une vision unitaire de la structure du texte mutant, en tant que puzzle, mosaïque ou œuvre échantillonnée. Elle s'est poursuivie par un « zoom in », un regard plus rapproché sur les éléments de connexion entre les fragments, comme les infrastructures et les moyens de communication. Elle s'est terminée par une perspective panoramique – soit un « zoom out » – sur les œuvres comme projets narratifs complexes, mais unitaires. Ainsi, il est possible de conclure qu'aussi bien par rapport à chaque texte, qu'en prenant en compte l'ensemble narratif, l'écriture mutante est profondément réticulaire plutôt que fragmentaire.

Chapitre 6.

La transtextualité réticulaire : à la recherche d'une identité de l'œuvre

Les livres parlent toujours d'autres livres, et chaque histoire raconte une histoire déjà racontée.

Umberto Eco, *Apostille au « Nom de la rose »*

Au XXI^e siècle, l'écriture littéraire déborde dans tous les sens, de l'éclatement des genres aux expériences hybrides. Ce chapitre se concentrera sur la question du télescopage générique et textuel des ouvrages qui forment le corpus de la présente étude. Outre la structure intrinsèquement réticulaire de l'écriture littéraire mutante, analysée dans le chapitre précédent, il est à remarquer que les œuvres des auteurs mutants développent des relations réticulaires aussi bien avec d'autres genres qu'avec d'autres textes littéraires.

Comme jusqu'à présent, il s'agira de chercher les points d'intersection entre les créations narratives des trois auteurs qui font l'objet de ce travail. Serviront d'éléments nodaux entre les diverses pièces les citations, les écritures morcelées, tels le journal ou le blog, ainsi que d'autres formes génériques, comme le poème, l'essai théorique ou l'article de presse.

Le concept de quête sera un autre élément fédérateur de l'étude menée ici. De l'identité des genres littéraires à l'identité des textes, passant par l'investigation policière et l'identité de soi, chacune des sections constitutives de ce chapitre s'articulera comme une (en)quête sur la poétique mutante telle qu'elle se dégage des projets littéraires des trois auteurs.

6.1. Enquête sur l'identité des genres littéraires

Dans cette section, il sera question de mobiliser les concepts genettiens d'architextualité, de métatextualité ou encore d'hypertextualité, afin d'interroger, d'une part, le statut générique même des œuvres mutantes et, de l'autre, le rapport du texte principal aux divers genres avec lesquels il interagit. Il sera, donc, peut-être pertinent de rappeler la classification effectuée par Gérard Genette des cinq types de transtextualité, c'est-à-dire de « transcendance textuelle du texte »¹. Selon la définition proposée par Genette, l'intertextualité désigne « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes ». La paratextualité se réfère à la relation que le texte entretient avec ce qui l'entoure. La relation de commentaire « qui unit un texte à un autre texte dont il parle » est qualifiée de métatextuelle, tandis que l'hypertextualité inclut « toute relation unissant un texte B [...] à un texte antérieur A [...], sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire ». Finalement, l'architextualité représente « l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes – types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. – dont relève chaque texte singulier » (Genette, 1982 : 7-14).

La perspective architextuelle servira comme point de départ pour approcher la question générique, particulièrement significative dans les textes mutants, lesquels sont souvent difficiles à associer au genre romanesque². Du point de vue métatextuel, certains textes intégrés dans les œuvres ou dans les projets exercent le rôle de commentaire par rapport au texte principal. Les deux saisons de la série « Los muertos » s'achèvent par des essais académiques qui proposent une critique herméneutique de ce produit artistique, tandis que certains articles de la revue *Upman* exposent des observations littéraires qui peuvent s'appliquer à *Alba Cromm*. Le *Remake* d'Agustín Fernández Mallo développe une relation hypertextuelle avec *El hacedor* de Jorge Luis

¹ Pour Genette, la « transcendance textuelle » se réfère à « tout ce qui met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes » (Genette, 1979 : 87).

² Jean-Marie Schaeffer fait remarquer que la définition d'un certain genre est historique, car elle évolue et se modifie en fonction de l'époque. Par exemple, le terme de roman « n'est pas un concept théorique correspondant à une définition nominale acceptée par l'ensemble des théoriciens littéraires de notre époque, mais d'abord et avant tout un terme accolé à des époques diverses à des textes divers » (Schaeffer, 1989 : 65).

Borges et *Los turistas* rend compte, dans la deuxième partie, de l'évolution de l'écriture lyrique du latin jusqu'à nos jours.

Du point de vue de l'intergénéricité, il est possible de noter la présence de deux catégories dans les créations mutantes qui font l'objet de cette étude : les formes non littéraires, dont certaines cherchent à fournir une perspective théorique (un discours métatextuel) sur l'œuvre, et les formes littéraires, qui tendent vers l'éclatement de l'hyper- ou archi-genre romanesque.

Gérard Genette fait remarquer que la relation architextuelle d'un texte à la catégorie générique à laquelle il appartient est souvent sous-entendue et, dans ce cas, « ce peut être par refus de souligner une évidence, ou au contraire pour récuser ou éluder toute appartenance » (Genette, 1982 : 12). Cela fait que « la détermination du statut générique d'un texte n'est pas son affaire, mais celle du lecteur, du critique, du public ». Pour employer la terminologie de l'esthétique de la réception, le genre est une question d'horizon d'attente³, il conditionne un mode de lecture (Compagnon, 2001 [1998] : 185-187). Lorsque les critères génériques ne sont plus respectés, le pacte de lecture est brisé et le récepteur est confronté à un texte littéraire qu'il doit parcourir en lui appliquant une grille de lecture différente. Toutefois, au-delà de la remise en cause des catégories génériques, les auteurs mutants cherchent à faire la lumière sur la nouvelle réalité : l'écriture réticulaire, à laquelle correspond une lecture à son tour réticulaire. Sous l'influence du média numérique, l'écriture réticulaire rend compte de l'impossibilité de se soumettre à une seule catégorie générique ; aujourd'hui, on passe facilement de la lecture d'un texte littéraire à celle d'un courrier électronique, d'un article de presse, d'un SMS, ou encore à une conversation en ligne. Le réseau générique est donc incontournable dans le récit réticulaire.

La structure réticulaire élaborée à partir de fragments hétérogènes dans *Circular*, dans *Nocilla Dream* et dans *Nocilla Experience* rend sans doute difficile la classification de ces œuvres dans une catégorie générique clairement définie. De plus, les œuvres mêmes incorporent d'autres genres. *Nocilla Lab* s'achève par une quinzaine

³ Voir, à ce titre, l'étude de Philippe Lejeune, pour qui le genre « se définit moins par les éléments formels qu'il intègre, que par le "contrat de lecture" », puisqu'il s'agit d'un « assemblage variable, complexe, d'un certain nombre de traits distinctifs qui doivent d'abord être appréhendés synchroniquement dans le système général de lecture d'une époque, et analytiquement par la dissociation de facteurs multiples dont la hiérarchisation est variable » (Lejeune, 1975 : 8).

de pages de bande dessinée. *Alba Cromm* assume un double statut, à la fois de roman et de revue (*Upman*), intégrant ainsi plusieurs modes d'écriture de presse. *Los huérfanos* alterne les pages de journal personnel de Marcelo avec des comptes rendus rédigés par le narrateur lui-même au sujet du phénomène de la réanimation historique. Les deux parties – ou plutôt saisons – de « Los muertos » sont suivies d'articles critiques, tandis que la section centrale de *Los turistas* est en vers. Jorge Carrión met en exergue le parallélisme, dans son œuvre, entre le franchissement des frontières géographiques et l'élimination des limites génériques :

me interesa el viaje que rompe fronteras, pero también la escritura que rompe fronteras. Mis libros, en sí mismos, son migraciones entre géneros, entre convenciones y entre formas de narrar. De modo que me interesa también la migración de formatos, géneros y formas. Y no sólo el tema de la migración. Me interesa que mis textos sean migrantes.⁴

Ainsi, l'aspect générique, qu'il soit contingent, ou paratextuel – établi par le contexte (décisions de l'éditeur, observations de l'auteur ou de la critique, etc.) – ou inhérent, c'est-à-dire intratextuel – déterminé par le narrateur –, est constamment remis en cause par les écrivains mutants. Dans l'analyse menée par la suite, une attention particulière sera prêtée au deuxième aspect, l'intérêt principal étant d'aborder l'interaction des genres à l'intérieur du texte, et non pas d'étudier les conditions à remplir pour pouvoir parler d'un certain genre ou non. Comme le note Tzvetan Todorov, la transgression des genres, qui peut se manifester par inversion, par déplacement ou par combinaison, représente le fondement de la littérature (Todorov, 1978 : 47)⁵.

⁴ Entretien avec Jorge Carrión, le 28 juin 2014. Voir Annexes.

⁵ Pour Todorov, le genre consiste en « la codification historiquement attestée de propriétés discursives », il est « le lieu de rencontre de la poétique générale et de l'histoire littéraire événementielle » (Todorov, 1978 : 51, 52).

6.1.1. Los muertos et l'essai académique

L'essai est un élément essentiel dans l'écriture de Jorge Carrión. D'une part, lorsqu'on considère l'œuvre de l'auteur dans son ensemble, il faut remarquer la complémentarité entre la fiction et la chronique ou l'essai, dans le traitement de sujets comme le voyage, la migration, ou encore les produits de la culture pop. À ce titre, le travail théorique *Teleshakespeare* (2011), qui analyse les séries télévisées nord-américaines de la première décennie du XXI^e siècle, est indissociablement lié au roman *Los muertos* (2010), conçu justement dans le contexte culturel de cette réalité télévisuelle⁶. D'autre part, les romans mêmes de Carrión intègrent l'écriture théorique. Comme le fait remarquer l'auteur,

Me interesa mucho la novela que ensaya, desde Vila-Matas a Piglia. De hecho para mí la novela es un tipo de artefacto que incluye el ensayo, la crónica y la poesía. La novela da una total libertad. Tanto en *Los muertos*, donde hablo de los supuestos derechos de los personajes de ficción, como en *Los huérfanos*, donde hablo de la reanimación histórica, pongo en marcha las herramientas de la novela para hablar de temas que para mí no tendría sentido abordar en un ensayo (Corominas i Julián, 2014).

Le genre romanesque est, aux yeux de l'auteur du projet *Las huellas*, le plus à même d'interagir avec les formes d'écriture théorique ou critique, afin de susciter de nouveaux débats ou de proposer d'autres points de vue sur des questions d'actualité.

Ainsi qu'il a déjà été indiqué, le roman *Los muertos* alterne les deux saisons de la série « Los muertos » avec deux études critiques se penchant sur ce phénomène télévisuel. Le premier est un article de presse (Carrión, 2010 : 73-88), publié dans l'hebdomadaire *The New Yorker*, est signé par Martha H. de Santis, spécialiste des médias et suivant une formation en création littéraire (ce qu'en anglais on désigne comme *creative writing*)⁷. Les auteurs du second texte, un essai académique extrait d'un

⁶ Ainsi qu'il sera montré dans la troisième partie de cette étude, Jorge Carrión qualifie le diptyque *Los muertos – Teleshakespeare* de projet ou de fiction quantique, puisque pour comprendre le contexte dans lequel surgit la création télévisuelle de Mario Alvares et George Carrington, il faut parcourir l'essai *Teleshakespeare*.

⁷ Ce détail s'avère significatif à la fin du roman, lorsque les auteurs du deuxième essai précisent que la version romanesque de la série « Los muertos » a été écrite par Martha H. de Santis elle-même.

ouvrage collectif sur les séries de télévision américaines (Carrión, 2010 : 147-165), sont professeurs à l'Université autonome de Barcelone, Jordi Batlló et Javier Pérez. Il s'agit donc de deux travaux théoriques qui présentent certaines dissemblances, étant donné le support de diffusion et, implicitement, le public auquel ils s'adressent. Si l'article du magazine états-unien se concentre sur l'ampleur qu'acquiert la série de Carrington et Alvares comme phénomène de masse, l'essai académique fournit une vision plutôt herméneutique cherchant à rendre compte des propositions esthétiques qu'avancent les créateurs de ce produit télévisuel. À cet égard, Jorge Carrión fait remarquer les différences dans les points de vue adoptés dans chacun de ces deux textes :

en verdad “Los muertos” en EEUU no tenía por qué ser leída como una obra sobre exterminio y postrauma, sino como un show, como son leídas las series en EEUU, como industria. En cambio en Europa, tendemos a hacer lecturas más serias y más profundas del arte de Hollywood. Entonces era importante que la segunda parte fuera una lectura desde dentro de la cultura americana y que la cuarta parte fuera una lectura desde la distancia de Europa, en un contexto más internacional.⁸

Le point central de l'analyse menée par le personnage Martha de Santis est ce qu'on appelle l'esthétique de la réception. Dans la série « Los muertos », cette théorie littéraire nécessite d'être actualisée, car au XXI^e siècle la technologie assume un rôle essentiel dans le processus de réception de la fiction notamment télévisuelle. Fortement intertextuelle, la création de George Carrington et Mario Alvares requiert d'un public sagace qui puisse identifier les références littéraires et cinématographiques sur lesquelles se fondent les personnages de la série. L'ensemble des informations publiées en ligne forme un réseau de sites *web*, de blogs et d'autres plateformes : « fragmentos de un laberinto parcelado en ciento ocho páginas oficiales y un sinfín de páginas paraoficiales » (Carrión, 2010 : 75). En outre, un nouveau réseau social est mis en place, la plateforme « Mypain », à travers laquelle les internautes peuvent ressusciter les morts de la fiction par la création d'avatars : « Es decir, el usuario puede regresar de entre los muertos a su *objeto de dolor y respeto*, darle una nueva oportunidad, en otro marco de ficción » (Carrión, 2010 : 79, c'est l'auteur qui souligne). Le phénomène acquiert une ampleur inattendue qui conduit à la remise en cause du statut du personnage de fiction.

⁸ Entretien avec Jorge Carrión, le 28 juin 2014. Voir Annexes.

La technologie, qui exerce une fonction centrale dans la réception de la fiction au XXI^e siècle, est aussi importante en tant qu'élément de médiatisation. Bien que la question ait déjà été traitée dans le chapitre cinq, il est peut-être souhaitable de faire la lumière sur un autre aspect lié à l'intergénéricité. Dès le premier paragraphe de son article, Martha de Santis met en avant l'interposition technologique dans le processus de réception : la télévision, le blog, le courrier électronique sont tous des outils qui s'immiscent dans la relation entre l'émetteur et le récepteur. Plus encore, le genre même conditionne la réception du texte littéraire. Lorsqu'on a affaire au télescopage générique, cette relation est brouillée, car les possibilités de la réception se multiplient. L'article signé par le personnage Martha de Santis semble vouloir démontrer la même chose, étant donné que l'accent est mis sur l'impact du phénomène « Los muertos » sur Internet : aujourd'hui, il n'est plus possible d'envisager l'intervention d'un seul outil de médiatisation de l'œuvre. La réception de la création littéraire et artistique est désormais plurielle, réticulaire, elle transgresse les genres et les supports, puisqu'elle peut s'emparer de différents instruments pour sa diffusion, ainsi qu'il sera montré dans la dernière partie de la thèse. En réfutant la pureté générique, les œuvres mutantes visent l'hybridité médiatique.

6.1.2. Los turistas et la poésie

Écrite en vers, la deuxième partie de *Los turistas* est représentative de la relation architextuelle que l'œuvre établit avec d'autres genres. Dans ce chapitre du roman, intitulé « Teoría general de la huella », Jorge Carrión rend compte de l'évolution du discours poétique au long de siècles. Plus précisément, il s'agit de mutations dans la langue – du latin au langage contemporain – et dans l'expression lyrique qui se font à travers le temps – plusieurs siècles d'histoire de la poésie – et l'espace – divers voyages à travers les six continents.

Selon Vicente Luis Mora⁹, cette section de *Los turistas* s'inscrit dans la tradition du chapitre « Les bœufs du soleil » de l'*Ulysse* de James Joyce (2004 [1922]), ou dans

⁹ Vicente Luis Mora, « Acercamiento a la trilogía de Jorge Carrión », *Diario de lecturas*, 2/03/2015, disponible à <http://vicenteluis Mora.blogspot.fr/2015/03/acercamiento-la-trilogia-de-jorge.html>, consulté le 31 juillet 2016.

celle, plus récente, du poème épique *Levantul* de l'écrivain roumain Mircea Cărtărescu (1990)¹⁰ :

El texto se estructura como un largo poema más o menos épico, donde la historia épica contada es, ni más ni menos, la de la propia lengua española y la de sus formas poéticas: el texto comienza con cuatro versos en latín vulgar [...], continúa a partir del 5º verso con el lenguaje español del tiempo de las jarchas (y con la estrófica de las jarchas), para pasar a las formas del mester de juglaría, los romanceros, etcétera. Las rimas asonantes suceden a las consonantes y el verso libre a la rima; los intertextos trufan el cuerpo del texto y ensanchan su horizonte hermenéutico. Conforme el poema avanza, evolucionan tanto el idioma usado en él como su forma estrófica, y al mismo tiempo se ahonda en la construcción mítica del personaje [...], de forma que el “poema” va acumulando capas o estratos lingüísticos, históricos, estilísticos, literarios y míticos (Mora, *Diario de lecturas*, 02/03/2015).

Dans le poème de Jorge Carrión, la figure centrale est celle de la Juive errante, figure d'ailleurs représentative du voyage, dans ses différentes manifestations à travers l'histoire des deux derniers millénaires, du pèlerin médiéval au touriste contemporain. Le texte commence par quatre vers du *Codex Calixtinus* (XII^e siècle), livre conçu par son auteur supposé, Aimeric Picaud, comme un guide du pèlerin de Saint-Jacques-de-Compostelle : « Ad locum qui dicitur Lorca, / in orientali parte, / decurrit flumen quod dicitur Riuus Salatus » (Carrión, 2015a : 91). Il s'achève par des vers adoptant le style contemporain :

Recuerda por último esto que te digo, no lo olvides nunca, es el núcleo de todo,
lo más sagrado, la sangre oscura que nos recorre como una espiral de
vértigo:
todos los caminos
descienden hacia nuestras madres.

(Carrión, 2015a: 113)

Le double parcours, de l'espace et de l'histoire de la création lyrique, que propose le poème, renforce la relation explicite pour l'auteur entre le voyage et

¹⁰ En espagnol, *El Levante*, œuvre traduite par Marian Ochoa de Eribe et publiée par la maison d'édition Impedimenta (Madrid) en 2015 ; en français, *Le Levant*, Éditions P.O.L., 2014.

l'écriture. Ainsi que le précise Jorge Carrión dans nombre d'entretiens¹¹, les origines mêmes de *Las huellas* remontent à des périodes marquées par plusieurs déplacements : au bord de la mer Rouge, pour *Los muertos*, au Venezuela pour *Los huérfanos* et en Égypte pour *Los turistas*.

Si le recours à l'essai dans *Los muertos* relève l'importance de la forme – qu'elle soit dictée par le genre ou par le support, voire par la technologie – dans la réception de la création artistique, l'insertion du poème dans *Los turistas* met l'accent sur l'histoire de la littérature, sur l'empreinte que celle-ci laisse sur toute œuvre contemporaine, qui est précisément redevable à ce qui le précède et qui est à même d'avoir une incidence sur ce qui suivra. Plus encore, il faut observer que le premier volet de *Las huellas* rend compte du contexte immédiat – la culture actuelle, notamment celle audiovisuelle –, tandis que le troisième roman évoque le passé, ou encore l'évolution de la culture occidentale, dont les traces sont identifiables aujourd'hui.

6.2. Écriture et quête identitaire

Dans le récit s'interposent plusieurs supports techniques, de l'ordinateur à la caméra. À la fois, le texte rend compte du processus de création même, à travers diverses pratiques d'écriture qui sont représentées dans les œuvres mutantes. *Los huérfanos* apparaît comme un journal personnel¹² tenu par Marcelo durant la treizième année d'enfermement dans le bunker. L'écriture d'un journal personnel et la prise de notes, des pratiques associées principalement au travail de l'écrivain et du journaliste, figurent également dans *Nocilla Lab*, roman fortement métatextuel. Un blog est inséré dans *Crónica de viaje*. *Alba Cromm* diversifier davantage les modalités de mise en

¹¹ Voir, par exemple, l'interview réalisée par Canal-L, disponible à <https://www.youtube.com/watch?v=z9L4ix8eIZI>, consulté le 30 juillet 2016.

¹² Suivant le conseil de Philippe Lejeune, il semble plus approprié de privilégier la désignation « journal personnel », au lieu de « journal intime », car la précision « intime » s'explique, en français, par un souci, d'ailleurs non nécessaire, d'éviter la confusion avec la presse quotidienne. Pourtant, « l'intimité n'est venue au journal que tard dans son histoire, elle n'en est qu'une modalité secondaire » (Lejeune et Bogaert, 2006 : 23).

abysses de l'écriture : journal personnel, cahier de notes, blog. Ainsi, le cahier de notes est l'outil du journaliste Ezequiel Martínez, tandis que la commissaire de police Alba Cromm tient, à la fois, un journal¹³ et un blog personnel. En ce qui concerne la psychologue Elena Cortés, elle aussi est l'auteur d'un journal intime et entretient un rapport à la blogosphère, bien que non pas comme blogueuse, mais comme lectrice. Dans ce qui suit, il sera question de se pencher sur ces deux dernières pratiques d'écriture personnelle – le journal et le blog –, qui peuvent être aussi considérées comme des moyens de communication, à l'instar des autres formes analysées dans le chapitre précédent. L'intérêt pour ces deux formes est éveillé par la complémentarité que le journal et le blog établissent l'un par rapport à l'autre, ainsi qu'il ressort principalement du roman de Mora.

6.2.1. Le journal personnel : à la recherche de M. Hyde

Dans son étude sur le journal fictif et du roman-journal, Valérie Raoul (1999) fait remarquer que l'écriture s'y manifeste à deux niveaux : celui de l'auteur, qui a comme résultat la production d'un roman, et celui du narrateur, engagé dans la même activité d'écriture, mais qui « produit un type de texte différent (un journal) » (Raoul, 1999 : 10). À partir de ces deux orientations, il est possible, note Raoul, d'adopter deux approches distinctes du journal fictif. Elle qualifie la première approche d'« herméneutique », où le texte est vu comme « un moyen de communication concret entre auteur et lecteur » et où le roman est mis en relation avec la forme du journal authentique – faux éditeur, titre des billets ; en somme, tout ce qui permet l'établissement d'un pacte de lecture). La deuxième l'approche, dénommée « structurale », se concentre sur le texte en soi et sur ses stratégies spécifiques en tant que narration de type journal (Raoul, 1999 : 10-11).

Le journal – de la même façon que le blog et le cahier de notes – met en scène l'acte de l'écriture en tant que modalité de communication : aussi bien avec le lecteur

¹³ Plus précisément, dans *Alba Cromm*, il est question de ce qu'on appelle le « journal fictif », selon la classification de Sébastien Hubier (2003 : 100-103), puisque l'auteur du journal est un personnage de fiction.

(tout texte écrit risque d'avoir un lecteur potentiel, même sans une publication en vue¹⁴), qu'*avec soi*, voire la communication *de soi* (Raoul, 1999 : 34). En ce qui concerne le premier type, étant donné que, dans *Alba Cromm*, il est question du journal comme stratégie narrative d'un texte littéraire qui, de plus, se déguise en magazine pour hommes, la figure du public récepteur est plus complexe : d'une part, il s'agit du narrataire intradiégétique d'*Upman*, la revue qui publie le dossier sur Alba Cromm ; de l'autre, il faut aussi prendre en compte le lecteur du roman *Alba Cromm*.

Dans *Alba Cromm*, l'acte de l'écriture en tant que modalité de communication avec et de soi crée la possibilité de donner accès à l'intériorité de la protagoniste dans un texte où le journaliste Luis Ramírez tâche de livrer une narration à focalisation zéro. Cette stratégie n'est pas sans importance, notamment étant donné que la question de l'identité est centrale dans le récit. Ainsi, un lien se tisse entre l'adoption de la forme du journal et la problématique de l'identité, puisque, comme le fait remarquer Raoul, l'acte d'écriture d'un journal personnel cache souvent une crise d'identité du diariste (Raoul, 1999 : 70). La même relation entre la quête identitaire et l'écriture de type journal personnel est abordée aussi bien dans *Los huérfanos* – l'identité du narrateur, ainsi que celle de toute une communauté – que dans *Nocilla Lab*, qui met en scène le cas de l'usurpation d'identité, voire du dédoublement du personnage, question qu'il convient d'approfondir par la suite. La question de la double identité est commune aux trois auteurs mutants qui font l'objet de cette étude. Présentant des traits de récit d'enquête, *Alba Cromm* se fonde sur la recherche d'une identité : celle de Nemo, bien entendu, mais uniquement comme prétexte pour révéler la vraie investigation sur la protagoniste et sa propre crise identitaire. Apprendre, voire comprendre qui est Alba Cromm constitue le but de son enquête¹⁵.

La troisième partie de *Nocilla Lab* (2009a), intitulée « MOTOR (Fragmentos encontrados) », est composée de ce qui semble être les pièces du journal personnel du

¹⁴ « Un Autre virtuel est toujours présent en tant que narrataire hypothétique, même quand le narrateur prétend écrire pour lui seul » (Raoul, 1999 : 92).

¹⁵ Le fait que le rôle du détective soit rempli par une femme prend la forme d'une double transgression, aussi bien au niveau du code du genre policier, qu'au niveau de la diégèse, à savoir de la revue qui publie le dossier « Alba Cromm », étant donné qu'il s'agit d'un magazine à tendances machistes qui consacre un numéro à une femme. Et cette seconde transgression devrait susciter, dès le début, les suspicions du lecteur : n'est-elle pas Alba Cromm le vrai objet de l'enquête ?

narrateur Agustín Fernández Mallo. Plusieurs fragments commencent par l’adverbe « hoy », ce qui suggère qu’il s’agit de notes non datées dans lesquels le protagoniste relate les événements quotidiens de la vie qu’il mène isolé dans le gîte-pénitencier sur une île au sud de la Sardaigne. Cependant, plus que le récit en soi, c’est l’identité de l’auteur de ce journal qui compte. D’une part, il a le même nom que l’auteur du livre et, de l’autre, il prend la place de l’ancien propriétaire du gîte – qui, à son tour, s’appelait Agustín Fernández Mallo –, après avoir éliminé son *Doppelgänger*. L’ambiguïté identitaire de l’auteur du journal ne saurait pas se résoudre par une question de dédoublement, mais par une pluralité d’identités : « Puede que incluso bajo el pseudónimo Agustín Fernández Mallo se esconda un colectivo de autores » (Fernández Mallo, 2009a : 163). L’identité du narrateur dans *Nocilla Lab* est constituée de plusieurs voix qui s’entremêlent dans ce que le protagoniste appelle « un archétype universel ». Il est possible d’observer que la quête identitaire du personnage reflète la quête d’une poétique de l’écriture. Selon Lucien Dällenbach (1977), qui analyse le concept de mise en abyme proposé par Gide, comme miroitement, à l’intérieur de l’œuvre¹⁶, de l’effet de l’écriture sur l’auteur, il s’agit d’une forme de spécularité. À ce titre, la vision spéculaire va de pair avec la dimension métatextuelle adoptée dans *Nocilla Lab*.

À son tour, Valérie Raoul note que la quête de soi à travers l’écriture d’un journal intime est aussi une question de miroitement :

Comme Narcisse, le diariste se contemple [...]. Il projette une image de lui-même en mots, mais là ne s’arrête pas son rôle de projection et de réflexion. Il ne *se* voit pas seulement, il est également conscient que les autres le regardent, qu’il regarde les autres, et enfin qu’il se regarde lui-même (Raoul, 1999 : 82, c’est l’auteur qui souligne).

Le reflet de soi dans les pages du journal n’enregistre pas seulement l’identité, mais plutôt son évolution, car l’écriture de soi rend compte des changements ou des mutations d’une identité. Lorsque le narrateur de *Nocilla Lab* trouve plusieurs vidéocassettes qui attestent son séjour dans le pénitencier, il s’y reconnaît et, à la fois, il

¹⁶ La mise en abyme est « toute enclave entretenant une relation de similitude avec l’œuvre qui la contient » (Dällenbach, 1977 : 18).

avoue qu'il n'est plus la même personne : « salgo yo [...], bueno, alguien que se parece a mí pero que no soy yo » (Fernández Mallo, 2009a : 167)¹⁷.

Le dédoublement à travers l'écriture est également présent dans *Los huérfanos*, lorsque Marcelo distingue les histoires personnelles qu'il partage avec Mario des événements qu'il consigne uniquement dans son journal :

No le he contado que, hasta la adolescencia, a menudo me situaba ante el espejo del cuarto de baño del departamentito de mis padres, y me repetía, mirándome muy fijamente a los ojos, « Antonio Marcelo Ibramovich de la Santa Croce » [...].

Pero sí le he contado cómo yo, en el barrio de Once de Buenos Aires, pese a mi sangre croata, napolitana, española y judía [...] sólo me sentía y era visto como argentino [...].

No le he contado cómo toda mi vida adulta ha consistido en borrar el rastro de mi argentinidad.

(Carrión, 2014b: 61)

Il convient de relever de cet extrait la réflexion du narrateur sur son identité scindée entre les origines de ses parents et ses racines argentines. À ce titre, le regard spéculaire acquiert une importance majeure, puisqu'il semble remettre en cause la relation entre l'aspect physique, le nom et l'héritage d'une identité familiale plurielle.

La tension identitaire a aussi une manifestation extérieure, physique, à travers ce que le narrateur décrit comme l'opération de *facing*, une technologie du futur qui rendrait possible la transformation du visage, grâce à une intervention chirurgicale à niveau moléculaire (Carrión, 2014b : 83-86). Si, dans *Alba Cromm*, le changement identitaire se fait par l'adoption d'un avatar dans l'espace virtuel, dans le récit d'anticipation de Jorge Carrión, les personnes peuvent choisir de modifier même leur aspect physique. Pourtant, dans les deux récits d'anticipation, le dédoublement à travers la technologie embrouille les pistes de l'enquête. Comme déjà indiqué, l'interposition de la machine empêche Alba d'identifier l'enfant Nemo au-delà du comportement

¹⁷ Dans *Alba Cromm*, le regard spéculaire se manifeste par l'opposition entre le journal et le blog, comme il sera montré par la suite.

mimétique de l'adulte. En ce qui concerne Marcelo, lorsqu'il s'attache à enquêter sur un viol ayant eu lieu dans le bunker, il est incapable de reconnaître le visage enregistré par les caméras de surveillance :

El agresor se va corriendo; pero durante un segundo mira hacia la cámara y sonríe. Es ese segundo lo que primero he visto: el que congelo y me congela.

Porque no es nadie.

Porque no lo reconozco.

Porque no existe: esa cara de hace dos años no se corresponde con ninguna de las nuestras, ni de entonces ni de ahora.

Narrar es precisamente eso.

(Carrión, 2014b: 208)

De la même façon que dans *Nocilla Lab*, l'on établit une relation directe entre l'(en)quête identitaire et l'acte de narrer. Toutefois, à la différence du protagoniste Agustín Fernández Mallo, pour qui l'identité, vérifiable du point de vue de la physiologie, est brouillée au niveau de l'écriture, pour Marcelo l'échec de l'identification physique pointe la nécessité de la littérature de narrer non seulement le non identifiable, mais encore les mutations ou l'évolution de l'identité, entre le *moi* du passé et le *moi* du présent. Cette distance entre l'identité passée et l'identité présente se traduit souvent en l'interaction entre la mémoire et la technologie. C'est ce qu'illustre notamment *Crónica de viaje*, à travers son emploi du moteur de recherche Google, ou encore *Los huérfanos* et son compte rendu du processus de « réanimation historique ». Ainsi qu'il a déjà été montré dans le chapitre quatre, il y a une tension constante entre le besoin de narrer son histoire – et donc de mener une enquête sur sa propre identité – et l'apport de l'outil technologique à ce processus¹⁸.

À travers l'écriture du journal, le bunker se transforme, pour Marcelo, en lieu d'isolement qui lui permet d'entamer sa propre quête identitaire. Ainsi que le fait remarquer Valérie Raoul (1999), l'enfermement et l'exil sont des situations à même d'inciter l'individu à s'interroger, à travers l'écriture d'un journal, sur l'identité. C'est

¹⁸ Pour rappel, il s'agit du rapport entre « narration » et « données », ou encore entre *storytelling* et *data*, ainsi qu'observé lors de l'analyse de l'espace virtuel dans *Crónica de viaje*.

dans le bunker que le protagoniste, dépouillé de tout ornement étranger, est capable de se regarder dans le miroir et d'observer la corruption qui s'est emparée aussi bien de lui-même que de la communauté à laquelle il appartient. Dans ce contexte, l'écriture devient une forme de confession, tout comme dans *Los turistas* l'acte de narrer est une manière de faire le deuil ou d'expier ses fautes.

Au double visage des personnages correspond une double identité. Aussi bien dans *Alba Cromm* que dans le projet narratif *Las huellas* de Jorge Carrión, la plupart des personnages ont subi l'influence d'au moins deux cultures différentes. Étant donné la relation conflictuelle avec son père, Alba modifie la graphie allemande de son nom de « Kromm » en « Cromm » : « era una forma de negar la nacionalidad paterna y escapar a su égida psíquica » (Mora, 2010a : 210). Cette identité biculturelle trouve également son correspondant dans l'opposition *je* réel – *je* virtuel, comme il sera montré dans la sous-section suivante.

Dans *Crónica de viaje*, l'auteur mène une réflexion autour de son prénom. Le narrateur cherche à déceler les implications du déracinement dû à la migration. Entre les origines andalouses de sa famille et le contexte catalan où lui-même est né, entre *charnego* et assimilé, l'immigré occupe l'espace de l'entre-deux. Il est Jorge pour sa famille et Jordi pour ses enseignants, *charnego* pour les Catalans et assimilé du point de vue des Andalous. Le territoire – aussi bien celui qu'il habite que celui duquel il est originaire – ne réussit pas à le définir en termes d'appartenance à un espace géographique. Celui qui migre est déraciné et se définit par le voyage même : entre deux cultures, entre deux noms, ou encore entre deux identités.

La dualité se manifeste déjà dans la définition du concept de « chronique », que l'auteur reproduit au début du récit. En tant que substantif, le mot désigne aussi bien un recueil d'événements historiques qu'un article de presse sur un thème donné, en général d'actualité. Ainsi, le terme fait transparaître l'opposition entre le présent ou l'actuel et le passé ou l'historique. Dans cette perspective, la technologie, représentée par le moteur de recherche Google s'inscrit dans la même dynamique, lorsqu'elle devient l'outil narratif contemporain à travers lequel l'écrivain articule le récit sur le passé de son grand-père.

Un troisième sens s'ajoute à ce terme : en tant qu'adjectif, le mot « chronique » introduit la perspective de la durée, qui trouve aussi son contraire dans la mutation. L'auteur choisit, d'ailleurs, comme épigraphes deux citations qui évoquent la notion de

mutation. La première reprend les mots de Carson McCullers, selon laquelle les arts doivent muter afin de progresser, car « toute forme d'art ne peut se développer qu'à travers des mutations »¹⁹. La seconde épigraphe, un extrait de *La Leçon de musique* de Pascal Quignard, évoque la voix muée en tant qu'« empreinte physique matérialisant la nostalgie » (Quignard, 1987 : 39). La mention de la corporalité et la relation qui s'établit, sur la même page, entre la mue de la voix, d'une part, et la maladie chronique, de l'autre, entre ce qui se modifie et ce qui persiste, renvoient à la compréhension de l'identité – et implicitement des changements qui interviennent dans la construction de celle-ci et peuvent en perturber la quête – en termes de dualité. À cet égard, la recherche amène invariablement à la découverte aussi bien des transformations ou mutations subies que des constantes.

L'identité se laisse modelée par cette dualité et, chez Jorge Carrión, elle se fonde sur l'héritage de ses aïeux, sur des mutations. Il convient de retenir, en guise d'exemple, les modulations de la voix : hormis la mue, l'auteur évoque l'accent de ses parents – les seuls membres de la famille à n'avoir pas conservé la prononciation andalouse –, son propre bégaiement, ou son incapacité à articuler des sons typiquement catalans. Certains éléments subissent des modifications plus ou moins volontaires, comme la mue ou l'accent, tandis que d'autres difficultés de prononciation ne seront jamais corrigées. Le nom même de l'auteur est une illustration de la dualité mutation-invariance : l'alternance du prénom – « Jorge » en castillan et « Jordi » en catalan –, par rapport à l'immutabilité du patronyme.

6.2.2. Le dédoublement de l'écriture : du journal personnel au blog public

Si les œuvres de Jorge Carrión et d'Agustín Fernández Mallo mettent en œuvre un processus de dédoublement physique et psychique, chez Vicente Luis Mora cet aspect se traduit en une dualité de l'écriture. Alba Cromm, qui exerce deux modalités d'écriture personnelle, le journal et le blog, mène une réflexion sur les distinctions entre les deux pratiques, qui impliquent des modes d'expression de l'identité différents :

¹⁹ Il s'agit d'un fragment (que nous ne traduisons pas dans son intégralité) de l'article « The Vision Shared » publié en avril 1950 dans la revue *Theatre Arts*.

el blog lo hago directamente en el teclado, mientras que este diario no es concebible sin un rotulador de punta fina. También las partes del cuerpo utilizadas para escribir varían: el teclado (el blog) involucra las dos manos; el diario, una. Y eso implica asociaciones con otros actos corporales: con las dos manos hago los informes en el trabajo y la compra a distancia; y uso sólo la mano derecha cuando estoy comiendo, acariciando, o acariciándome, por lo que la escritura a mano me parece mucho más íntima (Mora, 2010a: 26).

Valérie Raoul met, à son tour, la graphie en relation avec l'acte d'écriture, soulignant le fait que l'exploration de la forme du journal dans un texte rend compte de la différence entre l'écriture à la main que suppose le journal classique et l'écriture à la machine d'un journal fictif – voire du manuscrit du roman – (Raoul, 1999 : 125). À travers le blog, Vicente Luis Mora semble actualiser la question présentée par Raoul en changeant les termes : le journal intime – bien que fictif – est la marque de la graphie, tandis que le blog rend compte de l'écriture médiata à travers la machine.

À première vue, cette distinction entre l'activité manuscrite et l'écriture sur ordinateur peut sembler une prise de position critique par rapport à la machine. Pourtant, en regardant de plus près les deux formats, il est possible de constater une certaine complémentarité. Au-delà de l'aspect corporel qui se manifeste à travers certains gestes et mouvements, l'écriture intime du journal et celle publique du blog rendent compte de deux rapports distincts : à soi et au monde.

Otra diferencia: en la escritura del diario había una parte de exhibicionismo; en el blog será *la mayor parte*, puesto que ya habrá siempre, al menos, un lector potencial, cualquier internauta [...]. A diferencia de este diario, que escribo para mí, lo del blog no deja de ser escribir para la galería, pero no puedo ni quiero renunciar. Es distinto. Toda persona tiene dos vidas: la que sufre en su cabeza, en una pelea y reconciliación continua consigo misma, y la que vive con los demás. 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 yo social y uno íntimo, uno exterior y otro interior, uno centrífugo y otro centrípeto (Mora, 2010a: 26-27, c'est l'auteur qui souligne).

La pratique de l'écriture sur les deux supports est donc principalement une forme de quête identitaire qui s'effectue en suivant deux axes : d'une part, les événements de la vie quotidienne, ayant lieu dans l'immédiat, et, de l'autre, les

expériences traumatisantes, qui requièrent d'être extériorisées, narrées, afin d'être dépassées.

Contrairement à ce qu'affirme Alba Cromm par rapport à la dichotomie entre l'écriture intime du journal et le récit rendu public sur le blog, son amie fait aussi remarquer que le contenu du blog est plus personnel. Lorsqu'Elena Cortés découvre le blog d'Alba, de l'existence duquel elle n'était pas au courant, elle note un rapport intime-public bouleversé, qui permet à l'auteur d'un blog de rendre public ce qui n'est pas dit dans l'intimité de l'amitié, par exemple :

No puedo decir que me sorprenda lo que leo, aunque *todo es nuevo*. Siempre supe que Alba diría antes a una cámara de televisión o a un micrófono de radio en abierto lo que le preocupaba de verdad, antes que confesarlo a su mejor amiga, a su hermana o a su madre (Mora, 2010a: 101, c'est l'auteur qui souligne).

À l'instar des personnages de Jorge Carrión, Alba Cromm a besoin de raconter son histoire – publiquement – afin de pouvoir faire son deuil et dépasser les expériences traumatisantes²⁰. Le blog semble l'outil le plus approprié pour ce faire. On observe que, dans son journal, Alba Cromm évoque l'enquête sur l'affaire Nemo ou sa relation avec Ezequiel, mais, dans ses billets de blog, elle fait allusion à la guerre du Kosovo, ou encore à son mariage échoué, deux histoires qu'elle refuse d'évoquer par ailleurs.

Si, pour Alba, le journal et le blog s'avèrent deux modalités complémentaires d'expression du *je*, Elena développe une tout autre attitude à l'égard de la blogosphère. Lectrice et non pas auteur de blog, la psychologue assume le rôle de « commentatrice incendiaire » des sites *web* qu'elle consulte, puisque les messages qu'elle publie sont destinés à provoquer, après son intervention virtuelle, des débats enflammés :

²⁰ En ce qui concerne la relation entre traumatisme et deuil chez Carrión, Mora lui-même attire l'attention sur l'une des grandes thématiques développées dans la tétralogie *Las huellas* : « la investigación sobre el **trauma** tanto en sentido individual como colectivo o histórico, presente en los tres libros y encarnado en *Los turistas* en la “mujer de la multitud” » (Mora, *Diario de lecturas*, 2/03/2015, c'est l'auteur qui souligne).

Soy una constructora de explosivos. Entro en blogs y dejo bombas psicológicas, tras rastrear brevemente los códigos de exposición de los administradores. Son tan simples que un simple vistazo basta para tener sus sentimientos en la palma de la mano. Nunca vuelvo al blog donde he dejado una bomba, ya sé qué habrá ocurrido. Pincho en sus enlaces y voy a otro, y de ahí a otro, y así (Mora, 2010a: 95).

Sans développer davantage les caractéristiques du blog, car cela constituera l'objet du chapitre huit, il est important d'indiquer d'ores et déjà que le personnage de Vicente Luis Mora met en avant trois aspects significatifs de l'écriture sur la blogosphère : le profil ou la psychologie du blogueur, tels qu'ils transparaissent à travers son texte ; l'usage qu'on peut faire du commentaire en tant qu'outil du lecteur ; et le parcours du réseau, grâce à l'enchaînement des hyperliens. Si le premier élément se retrouve également dans l'écriture du journal, ce qui caractérise exclusivement le blog est, d'une part, la possibilité que l'internaute a de réagir à ce qu'il lit et, de l'autre, l'existence de cette communauté dénommée la « blogosphère », où les différentes pages de blog établissent des connexions référentielles. Le blog présente donc cette capacité à être, à la fois, écriture du *je* que le blogueur peut mettre en œuvre à travers ses billets, et écriture d'autrui : les divers lecteurs, à travers leurs commentaires, ainsi que d'autres auteurs de blog référencés.

Le blog permet d'inscrire l'histoire personnelle ou l'écriture de l'intimité dans une structure plus complexe, en lui assurant une dimension communautaire, voire réticulaire, et non plus individuelle. Cette conception du *je* comme partie constitutive d'un ensemble qui le dépasse pourrait être associée au projet de l'hyperréseau de micronations, imaginé par l'un des personnages d'Agustín Fernández Mallo (2008a [2006] : 100), ou encore à la série « Labyrinthes », imaginée par Jorge Carrión (2014b : 111), où l'histoire de chacun des protagonistes est intégrée à un système narratif qui se ramifie et s'étend à l'infini. Ainsi, à la différence du journal intime, secret, la contribution du blog à l'écriture du *je* consiste en l'insertion d'une histoire donnée, personnelle, dans le récit réticulaire, multiple, à plusieurs voix. C'est d'ailleurs l'enjeu du roman de Vicente Luis Mora dans son ensemble, à travers son recours à la polyphonie narrative.

6.2.3. Le récit d'enquête : interpréter la culpabilité

Mais je ne suis pas coupable ! dit K. ; c'est une erreur. D'ailleurs, comment un homme peut-il être coupable ? Nous sommes tous des hommes ici, l'un comme l'autre.

Franz Kafka, *Le Procès*

L'enquête, qu'elle soit policière ou journalistique, comme il sera montré plus tard, est présente aussi bien dans *Alba Cromm* (2010a) que dans les deux premiers volets de *Las huellas*²¹. Chez Vicente Luis Mora, plusieurs recherches se déroulent en même temps : l'affaire Nemo, le cas Alba Cromm ou encore le cas de la taupe infiltrée dans la police. *Los muertos* (2010) rend compte, d'une part, de l'enquête sur l'identité de la taupe, menée par le personnage Nadia, et, de l'autre, de celle sur les causes de l'épidémie, à la charge du lecteur même. *Los huérfanos* (2014b) met en scène l'enquête journalistique de Marcelo sur le phénomène de la réanimation historique, à laquelle s'ajoutent les recherches sur l'« affaire Anthony ». Dans ce qui suit, il sera question de se pencher sur chaque situation, tout en mettant l'accent sur le roman *Alba Cromm* qui, à la différence des autres œuvres où le processus d'investigation demeure plutôt secondaire, est conçu comme un récit d'enquête.

L'enquête policière : qui est le coupable ?

Si le moteur du récit d'enquête est invariablement la nécessité de trouver le coupable (*whodunit*), l'aspect identitaire acquiert encore plus d'importance lorsque le décor principal des événements est précisément Internet, donc le monde virtuel, où les identités demeurent cachées derrière des avatars ou sont distordues par le média.

L'identité, élément central dans le roman *Alba Cromm*, soulève d'abord le problème de l'identification des rôles traditionnellement assignés dans un récit d'enquête : qui est l'enquêteur, qui est (le) coupable, qui est la victime – à travers ces questions il est à remarquer que les fonctions mêmes du récit d'enquête sont brouillées. Ainsi qu'il a déjà été indiqué, dans *Alba Cromm*, le lecteur a affaire à plusieurs

²¹ Bien qu'il ne fasse pas partie du corpus de cette étude, il convient de préciser que le dernier roman d'Agustín Fernández Mallo, *Limbo* (2014), rend également compte d'une enquête dans un cas d'enlèvement au Mexique.

enquêtes. Pour l'« affaire Nemo », l'enquêteur est la commissaire de police Alba Cromm, les victimes sont multiples, le coupable semble être Nemo, pseudonyme du présumé pédophile et *hacker* dont l'identité ne sera dévoilée qu'à la fin du roman. Étant donné notamment ce dernier point (la révélation finale de l'identité du coupable), on peut considérer que ce premier niveau est le plus proche au récit traditionnel du genre policier. Pourtant, plusieurs indices dans le texte suggèrent que ce n'est pas la trame principale du roman, le plus explicite étant que la première mention de Nemo ne se fait que tard dans le livre. Ainsi, une deuxième enquête l'emporte sur la première, celle sur l'« affaire Alba Cromm », menée par Luis Ramírez, chargé du dossier « Alba Cromm » pour le magazine *Upman*. Cette femme policière devient l'élément principal de l'investigation journalistique et assume un rôle ambigu, de victime et de coupable à la fois. Son passé et ses relations la présentent dans un premier temps en tant que victime – aussi bien dans les rapports de famille et de couple que dans les conflits armés (les conséquences de sa participation dans la guerre du Kosovo) – ; pourtant, au fur et à mesure que le récit progresse, sa culpabilité se fait ressentir, pour devenir indéniable – voire impardonnable, lorsqu'est révélée sa perversion sexuelle –, menant à la distorsion interprétative qui l'empêche d'observer que derrière l'avatar de Nemo se cache un enfant.

Chacun de ces deux cas intègre une enquête secondaire, qui sert ou, du moins, contribue, dans une certaine mesure, à la résolution de l'enquête principale. Pour ce qui est de la première recherche, il s'agit du concours Nautilus, qui consiste à vaincre le plus fort système de sécurité informatique, basé sur la création d'une intelligence artificielle. D'ailleurs, le programme intitulé Nautilus assume ici le rôle du Sphinx, en tant que symbole de l'énigme, car Nemo doit répondre à une série de questions pour pouvoir franchir la porte du système de sécurité de l'informaticien Lesmer afin de gagner le concours. Cette opération consiste, de fait, en une action de piratage informatique, à travers laquelle Alba – qui y est impliquée, ainsi que ses collègues policiers – tente de distraire l'attention de Nemo pour une période de temps suffisamment longue pour pouvoir localiser son IP. L'épisode, qui aboutit à la résolution de l'énigme, met en avant la facilité de l'usurpation et la dissolution des identités dans le monde virtuel : Nemo se fait passer pour Jehová Lesmer, le créateur du programme, et Alba, pour une jeune fille.

À son tour, le dossier « Alba Cromm » inclut l'enquête secondaire, menée par le journaliste Ezequiel, sur l'identité de la taupe dans la police. Plus précisément, il est

question de dévoiler qui parmi les collègues de la commissaire remet en vente du matériel illicite, avec du contenu pédopornographique. Cette enquête sert, d'une part, à rapprocher les deux protagonistes, Alba et Ezequiel, qui vivront une brève histoire d'amour, devenant ensuite la raison même de la séparation du couple. Pourtant, son rôle dans le récit vire rapidement vers l'articulation d'un discours critique dirigé contre la dégradation d'une institution dont Alba Cromm fait partie. Cela fait que le nom du policier corrompu ne sera même pas révélé à la fin de cette enquête, afin de pouvoir faire ressortir une culpabilité collective.

Le motif de la taupe est également employé par Jorge Carrión dans le même but de susciter la réflexion sur la déchéance d'une communauté ou de tout un système. Dans *Los muertos* (2010), l'agent secret Nadia entreprend une enquête afin de savoir lequel des membres de sa communauté – car tous les personnages sont organisés en communautés, en fonction de leur passé fictionnel – est la taupe qui entrave les enquêtes menées par sa propre institution. Le seul but de Bruce, le personnage infiltré dans les services secrets américains, est d'embrouiller les pistes, voire d'empêcher la lecture et l'interprétation des données dans l'enquête. Comme l'affirme Bruce lui-même lorsqu'il se rend compte de la corruption qui domine le système²², « el mal hay que combatirlo desde dentro » (Carrión, 2010 : 128).

À l'instar de *Los muertos*, où le rôle de la taupe est de dénoncer la dégradation du monde auquel il appartient, dans *Los huérfanos* (2014b), il appartient à Marcelo d'assumer cette fonction. Lorsqu'il découvre les enregistrements des caméras de surveillance dans le bunker, le narrateur se met à enquêter sur les circonstances du crime commis par Anthony. Comme Bruce, il s'aperçoit de l'état de corruption de sa communauté, mais, à la différence de la taupe de *Los muertos* qui décide de lutter contre le système, ses recherches n'aboutissent à aucun résultat concret, car la faute doit être assumée collectivement. L'unique espoir semble être Thei : bien qu'elle-même soit la proie de son double – sa sœur jumelle, morte à la naissance –, elle conserve son innocence précisément grâce à cette dualité. Au moment où Marcelo a connaissance de sa relation avec Carl, Thei s'explique : « Es la otra. No soy yo [...], yo permanezco a

²² Il s'agit du « Brain Projet », un programme dirigé par Nadia elle-même, censé empêcher la reconstitution des communautés, et donc la prise de pouvoir de la part d'autres groupes (Carrión, 2010 : 63).

salvo [...], porque tú piensas en la Historia, pero alguien tiene que pensar en el Futuro y en la Fe » (Carrión, 2014b : 252). Toute enquête est dirigée vers les événements du passé, vers l'Histoire, comme dit le personnage de Jorge Carrión. Pourtant, sa résolution ne mène plus à l'établissement d'un ordre initial, bouleversé par la transgression, mais à l'espoir d'un futur, dans le sens absolu du terme, celui de la survie même de l'espèce humaine.

Dans ce sens, si *Los muertos* s'achève par l'évocation de la figure de Nadia comme dernier survivant d'un monde fictionnel, attendant sa propre disparition, le deuxième volet du projet de Jorge Carrión jette un pont entre le passé et le futur. L'histoire racontée par Marcelo n'acquiert un sens que si elle peut être léguée à quelqu'un d'autre, ou bien s'il y a encore des survivants de l'espèce humaine auxquels la transmettre.

L'enquête journalistique : une question herméneutique

Dans *Alba Cromm*, l'investigation journalistique se définit, d'après le personnage Luis Ramírez, d'une part, par le rassemblement de toutes les données afin de fournir une vision compréhensive, presque exhaustive de l'objet de l'enquête et, de l'autre, par la non-intervention du journaliste dans leur publication. La conséquence directe de cette décision – le retrait du détective de l'acte énonciateur – est le manque du discours herméneutique classique qui puisse clore l'enquête, ainsi que le manque d'un guide qui puisse éclairer, orienter le lecteur au long des recherches.

C'est aussi le cas dans *Los muertos*, où les Nouveaux, amnésiques lors de leur matérialisation dans le monde des morts, doivent interpréter les bribes de souvenirs ou de signes dont ils disposent afin de connaître leur propre identité. N'étant pas capables de le faire eux-mêmes, ils consultent les devins, censés déchiffrer non pas le futur, mais le passé des personnages. Toutefois, souvent ces herméneutes de l'histoire se trompent et la recherche amène à l'attribution d'une identité erronée. Ce brouillage intertextuel se manifeste notamment dans la troisième partie du roman – qui correspond à la deuxième saison de la série télévisée – lorsque, par exemple, le devin Samantha prend conscience du fait que le passé de l'un de ses clients n'est pas celui du personnage Roy de *Blade Runner* (Scott, 1982), mais celui de Lenny, du film de Kathryn Bigelow, *Strange Days* (1995) (Carrión, 2010 : 99).

La relation entre la quête identitaire des personnages et la recherche herméneutique sur la création littéraire est donc rendue patente dans *Los muertos*. Ainsi, aussi bien dans *Alba Cromm* que dans le premier volet de *Las huellas*, puisque le récit refuse l'énonciation explicative, herméneutique, définitive de l'enquête, c'est au lecteur même d'assumer ce rôle.

Cet aspect devient explicite à travers un autre problème soulevé par le narrateur-enquêteur Luis Ramírez : il ne suffit pas de rassembler les données, il faut aussi structurer tout cet amas d'information, « *organizar el tejido textual, coserlo* » (Mora, 2010a : 22). Autrement dit, il faut reconstruire l'histoire : l'enquête devient ainsi roman et le roman est enquête. C'est la vision autotélique dont parle Jacques Dubois (2006 [1992] : 62), où le genre policier renvoie à sa propre démarche et où la forme devient son propre objet.

Étant donné que, dans le roman de Vicente Luis Mora, l'enquête principale porte sur la figure d'Alba Cromm, comme recherche journalistique – l'enquête policière ne servant qu'en tant que prétexte ou comme instrument pour faire des révélations sur la protagoniste –, il convient de s'attacher, dans ce qui suit, à l'analyse de la construction de l'énigme créée autour de ce personnage. Comme déjà évoqué, la technique de base employée dans l'articulation de l'identité de la protagoniste est celle de la dualité, du point de vue aussi bien culturel que professionnel, ou encore psychologique. Pour ce qui est de l'identité biculturelle de la commissaire de police, il faut rappeler qu'elle est née d'une mère espagnole et d'un père allemand, ce qui fait qu'Alba grandit à Berlin et déménage, à l'âge adulte, en Espagne. Cette double origine révèle des relations difficiles avec sa famille : le suicide du père, ainsi que la relation conflictuelle avec la mère la confrontent en permanence à ce passé irrésolu. La dualité culturelle se reflète également dans le nom de la protagoniste : un prénom espagnol, Alba, et un nom allemand, Kromm, qu'elle fait changer en Cromm après le suicide de son père. Dès lors, ce premier niveau identitaire, à un pays, à une culture, voire à un nom, lui est refusé. Cependant, l'importance du nom se fait remarquer dans un autre domaine : l'usage de pseudonymes sur les forums et réseaux sociaux. Alba emploie son nom d'usage (Alba Cromm), qui est interprété par les internautes comme un pseudonyme. Par contre, elle dissimule sa vraie identité dans la vie réelle, notamment dans les médias traditionnels où elle est présentée en tant qu'Alba K. Son identité est cachée au monde réel et non pas au monde virtuel.

Un autre nom qui est, bien évidemment, chargé de signification et celui du pirate informatique Nemo. Deux références s'imposent : d'une part, celle liée au personnage de Jules Verne et, de l'autre, la référence au dessin animé *Le Monde de Nemo*²³ (Stanton et Unkrich, 2003), les deux étant explicitement mentionnées dans le roman. La première se justifie par la relation établie avec Nautilus, ici un programme informatique, une sorte d'intelligence artificielle, donc une machine. Si le personnage de Verne (1978 [1869-1870]), le capitaine Nemo, est un être isolée du monde, à l'intérieur de la machine que lui-même fait construire, le pirate informatique Nemo est un enfant isolé, à son tour caché derrière une machine. Le nom en soi n'est pas dépourvu d'importance : en latin, « personne » ; c'est la réponse que donne Ulysse au cyclope lorsque celui-ci le questionne sur son identité. Nemo est celui qui se dissimule derrière la non-identité. Mais la référence au dessin animé est également significative. Un poisson-clown doit chercher son fils, Nemo, disparu sans explication. Dans *Alba Cromm*, la quête, ou plutôt l'enquête, s'avère néanmoins d'une tout autre nature : Alba trouve, à la fin, Nemo, qui n'a rien à voir avec l'image qu'elle s'était fait de lui. D'ailleurs, cette double référence quant au personnage de Nemo ne semble pas aléatoire : chez Verne, il s'agit d'un homme, d'un adulte, tandis que le personnage créé par Walt Disney est un poisson-enfant. Et l'enquête menée par Alba Cromm révèle que le pirate informatique Nemo était aussi un enfant. Le texte a fourni les deux références, mais la distinction adulte-enfant était la seule capable de servir d'indice pour savoir qui était Nemo.

Pour ce qui est de la dualité professionnelle, le lecteur du roman apprend qu'avant d'être agent de police Alba Cromm avait poursuivi des études en informatique, sous la pression paternelle. Bien que rapidement abandonnée, cette formation s'avère significative, puisqu'en tant que policière Alba se spécialise dans les délits informatiques. Le contrepoint de ce monde informatique virtuel est la guerre. En abandonnant ses études, Alba choisit la voie de l'armée et sera envoyée à la guerre au Kosovo. Une guerre se définit toujours en termes de dualité : deux camps, deux armées, deux idéologies qui s'opposent. La guerre est aussi source d'expériences traumatisantes : la perte – son compagnon et camarade ne survivra pas à la guerre – et la blessure – conséquence de l'explosion d'une bombe. Les deux expériences laissent des

²³ Le titre original, *Finding Nemo*, est beaucoup plus suggestif dans le contexte du roman de Mora, puisque ce qu'Alba essaie est précisément de trouver Nemo.

cicatrices : le bras brûlé d'Alba, trace indélébile de la souffrance, ainsi que la culpabilité, car la guerre signifie infliger aussi bien que subir la violence. Malgré le portrait qu'on lui fait initialement, en tant que modèle de perfection physique et morale, l'investigation journalistique révèle que cette image cache des failles, qui déterminent, entre autres, la résolution fautive de l'enquête sur l'affaire Nemo.

L'ensemble de ces éléments conduit à la dualité psychologique du personnage de Mora. La crise de l'identité du sujet, qui caractérise, selon Jacques Dubois (2006 [1992] : 64), le roman policier, atteint le paroxysme dans le texte de Vicente Luis Mora, à travers la résolution finale de l'énigme sur l'identité de Nemo, lorsqu'il est révélé que le présumé pirate informatique et dangereux pédophile n'est qu'un enfant de douze ans. Ce dévoilement, laissé pour la toute dernière page du roman, a la force de remettre en cause aussi bien l'enquête d'Alba Cromm que l'enquête *sur* Alba Cromm. Plusieurs indices avaient été ignorés par la commissaire de police : l'incapacité à dresser un profil psychologique de Nemo – car un enfant n'a pas encore de traits définitifs, de personnalité achevée –, le manque de références sexuelles dans son discours, l'importance de la figure maternelle dans la vie de Nemo. Ces erreurs d'interprétation sont la marque d'une défaillance de la part de l'enquêteur : Alba et ses collègues sont ceux qui distordent les données. Il s'avère que l'affaire Nemo ne surgit que d'une fausse interprétation des paroles d'un internaute, certainement très intelligent, mais en définitive un enfant. Ainsi, de la même façon que dans *Los huérfanos*, l'enfant, généralement associé à des notions comme l'innocence et l'espoir, n'échappe pas à la corruption du milieu dans lequel il grandit.

Le processus herméneutique même, à la base de tout roman policier, est donc remis en cause : une erreur s'est glissée dans le décryptage des signes. La faute de cette défaillance est partagée entre l'enquêteur et l'outil qu'il emploie afin de mener ses recherches : l'ordinateur et, au sens large, l'espace du réseau Internet. Les contacts et les relations qui s'établissent dans le monde virtuel déforment la perception sur autrui. La confusion créée par le recours à des pseudonymes ou à des avatars, à laquelle s'ajoute le manque de tout contact direct, personnel, fait que cette interposition de la machine perturbe, modifie l'interprétation des indices dans l'enquête.

Lorsque le détective échoue dans ses recherches, il ne reste comme objet d'enquête que le détective lui-même. Le récit s'avère donc être une investigation *sur* l'enquêteur, dans son double rôle de victime et, à la fois, de coupable. Si la construction d'une identité conflictuelle est signe du statut de victime de la commissaire, la

culpabilité se manifeste dans son enquête sur l'affaire Nemo, puisque le code du roman policier requiert qu'il faille trouver un coupable, qu'il y ait toujours un coupable. Il appartient à l'enquêteur d'assumer cette culpabilité : son interprétation défailante des informations et des indices pointe une faute encore plus grave, celle d'une pourriture qui pervertit tout, selon la conclusion du narrateur Luis Ramírez : « todo está podrido [...] todos estamos podridos » (Mora, 2010a : 24).

Le schéma de l'enquêteur qui s'avère être coupable renvoie invariablement au mythe œdipien – considéré, d'ailleurs, comme le premier récit d'enquête dans la littérature universelle. Parmi les éléments du récit de Vicente Luis Mora étayant ce rapport intertextuel, il importe d'évoquer la confrontation entre Nemo et Nautilus, le programme de sécurité du riche informaticien Jehová Lesmer. Cette intelligence artificielle, gardienne de son système informatique, s'érige comme un Sphinx qui ne peut être vaincu qu'en fournissant les réponses justes à ses questions²⁴. Mais, plus important que l'accès au système de Lesmer s'avère le fait que la confrontation au Sphinx-Nautilus permet à l'enquêteur d'accéder à l'identité de Nemo. Les questions de Nautilus ont comme seule fonction la résolution de l'énigme sur l'identité de Nemo. Et l'identité de Nemo pointe la culpabilité d'Alba Cromm.

Mais le narrateur Luis Ramírez ne s'arrête pas uniquement à la faute d'Alba Cromm ; il va encore plus loin et jette la culpabilité sur toute une société, comme il vient d'être mentionné. La pourriture affecte le jugement des adultes et infecte l'esprit des enfants. La généralisation de la culpabilité peut être mise en relation avec un élément intertextuel dans le roman : le changement du patronyme d'Alba de Kromm en Cromm, et notamment l'importance de la lettre « K », acquiert une valeur référentielle essentielle lorsqu'on mentionne le protagoniste du *Procès* de Kafka²⁵ (1933 [1925]). Ne pas savoir de quoi l'on est accusé signifie qu'il faut chercher à savoir de quoi l'on est coupable. La crise de l'identité du sujet ne peut pas être résolue tant que la culpabilité

²⁴ Sans mentionner les quelques questions-piège, les deux interrogations que le programme pose afin de permettre au *hacker* l'accès au système informatique de Lesmer sont : 1/ Quel est le personnage préféré de Lesmer dans *Vingt mille lieues sous les eaux* ? Réponse : le monstre marin (*el pulpo gigante*) ; 2/ Quelles sont les vers préférés de Lesmer parmi les poèmes de son épouse Jorie Graham ? Réponse : ce sont des vers qui parlent d'électricité. Sans s'attarder davantage sur le sens de ces questions, il suffit de noter le lien, d'une part, entre les deux questions et, de l'autre, entre les réponses : la référence littéraire intégrée dans les interrogations a un correspondant technologique dans les réponses.

²⁵ La référence est introduite par Ezequiel (Mora, 2010a : 135).

n'a pas été identifiée et assumée par la communauté, voire par la société dans son ensemble.

La même situation est à retrouver dans *Los huérfanos*, où l'enquête sur l'identité personnelle, menée par Marcelo à travers l'écriture de son journal, nécessite d'être complétée par les recherches sur le phénomène de réanimation historique, afin de pouvoir achever le processus de deuil, entamé par la confession. Comme le fait remarquer Vicente Luis Mora,

Si en *Los muertos* el tema del duelo se vive a través de los personajes de ficción, en *Los huérfanos* la ficción y el duelo se traspasan a los seres humanos reales a través de la Reanimación Histórica, que crea las condiciones para que las personas puedan vivir el sufrimiento de otras en su propia piel mediante el rescate de la memoria (Mora, *Diario de lecturas*, 2/03/2015).

Le phénomène de la réanimation a comme point de départ le projet que trois élèves espagnols doivent effectuer pour leur cours d'histoire, sur le dialogue avec les grands-parents comme forme de récupération du passé (Carrión, 2014b : 32). Leur entretien avec un survivant de la Guerre civile espagnole connaît un grand succès parmi leurs collègues, qui décident de faire la même expérience. Le matériau que tous réunissent sur différents supports – audiovisuel ou papier – est mis en ligne, à travers un nouveau réseau social, dénommé Memorybook. Le phénomène acquiert de l'ampleur lorsqu'il commence à s'étendre au-delà des frontières espagnoles et il dépasse rapidement le stade de simple recueil de documents et de témoignages, afin de se convertir en un mode de vie. Comme le fait remarquer Chang, l'un des personnages du roman, « la reanimación histórica experimentó su giro irreversible el día en que las palabras pasaron a ser gestos » (Carrión, 2014b : 100). Les individus peuvent réellement incarner le passé, à travers leur manière de s'habiller ou de vivre, mais surtout, grâce à la technologie médicale du *facing*, en modifiant leur aspect physique. Un exemple fourni par Marcelo est celui des membres de la communauté de la Résistance, qui changent leurs visages et adoptent les identités de résistants français de la période de l'Occupation allemande²⁶. La réanimation historique cesse d'être purement fictionnelle,

²⁶ Il convient de mentionner peut-être la référence que l'auteur introduit, lors de cette séquence du récit, à l'artiste Pierre Marques et à l'écrivain Mathias Énard en tant que membres de cette communauté qui réanime l'histoire de la Résistance pendant la Deuxième Guerre mondiale (Carrión, 2014b : 163). Jorge

c'est-à-dire une sorte de mise en scène réservée à des circonstances particulières, et devient du vécu : « No una reconstrucción, no un simulacro, no una ficción: pura historia viva » (Carrión, 2014b : 165). Ainsi, la réanimation historique comme mode de vie est la manière du monde de *Los huérfanos* d'assumer les fautes de l'histoire du point de vue collectif, afin de pouvoir conserver la mémoire du passé.

6.3. En quête de l'autorité des textes

Et si je trouve plutôt flatteur que vous me voliez mon bien ? Le vol est le meilleur compliment que l'on puisse faire à une chose. Et savez-vous le plus amusant ? Je suppose que, ayant pris la décision d'effectuer cet agréable brigandage, vous supprimerez les lignes compromettantes, les lignes mêmes que je suis en train d'écrire, et, de plus, que vous façonnerez à votre goût certains passages (ce qui est une moins agréable pensée), tout comme un voleur d'autos repeint la voiture qu'il a dérobée.

Vladimir Nabokov, *La Méprise*

Tout écrivain est d'abord lecteur : cette observation ne se manifeste pas uniquement à travers le recours à la citation ou à la pratique intertextuelle, mais encore à travers la présence du discours métatextuel et de la figure du personnage ou du narrateur-créateur : « [l]a creación es prolongación de la recepción, el autor es primero lector, espectador, oyente » (Champeau, 2011 : 74). La figure du narrateur-écrivain est centrale dans les textes mutants. Le seul personnage récurrent de *Circular* est l'écrivain qui visite les appartements à louer afin de recueillir les histoires des anciens habitants. Le dossier « Alba Cromm » est rédigé par un journaliste qui adopte une perspective romanesque pour de rendre compte de ses recherches. Plusieurs personnages de *Nocilla Dream* et de *Nocilla Experience* mènent des projets de création littéraire ou artistique, tandis que *Nocilla Lab* a une forte valeur métanarrative. Les figures de George Carrington et Mario Alvares, les créateurs de la série de télévision « Los muertos », représentent l'un des éléments qui relie les trois parties de la trilogie *Las huellas*. À

Carrión inclut les deux dans ce qu'il appelle le « groupe Barcelone » (Entretien avec Jorge Carrión, le 28 juin 2014. Voir Annexes).

travers l'étude de l'intertextualité, dans cette section, tous ces aspects seront pris en compte.

Geneviève Champeau souligne la bivocalité de la citation, puisque cette technique implique une superposition de la voix qui cite à la voix citée. Dans l'œuvre mutante, l'assemblage de cette grande variété de discours – fictionnels ou citationnels – remet en cause le concept de récit en soi. Ce n'est pas l'histoire racontée qui compte, mais le cadre fictionnel de la narration même. À ce titre, le récit réticulaire, notamment dans les deux premiers volets du projet *Nocilla*, et, dans une moindre mesure, dans *Circular* – la citation étant moins exploitée dans ce dernier cas –, adopte une technique narrative analogue au *ready-made* (Champeau, 2011 : 77). En effet, comme le fait remarquer Arthur Danto (1989 [1981], 2013), lorsqu'il analyse, d'une part, le *Don Quichotte* de Pierre Ménaud et, de l'autre, l'art de Marcel Duchamp et de Andy Warhol, deux éléments interviennent dans le processus de création : le contexte et l'intentionnalité artistique. Pour adapter ces observations à l'œuvre mutante, la citation acquiert une fonction narrative à l'intérieur du récit par le fait d'être intégrée dans un cadre nouveau, celui du récit réticulaire, ainsi que grâce à l'intention de l'auteur de lui donner une voix narrative.

Cette section abordera la question de la transtextualité du point de vue des relations que l'œuvre littéraire établit avec d'autres textes. Il faut rappeler la distinction de Gérard Genette (1982) entre l'intertextualité, manifestée à travers la citation et le recyclage comme emprunts explicites ou déclarés, et l'hypertextualité, comme le travail de transformation ou de réécriture. Sans reprendre ce qui a déjà été évoqué lors de l'étude de la structure fragmentaire, dans cette section il sera question, dans un premier temps, d'observer le rôle de la citation dans la trilogie *Nocilla* et dans l'œuvre *Circular*. Dans un second temps, il faut considérer les rapports hypertextuels dans le controversé *remake* d'Agustín Fernández Mallo à partir du recueil borgésien, ainsi que dans *Los muertos*. Avec ce dernier ouvrage s'imposera le besoin de mettre à jour le concept même et de parler d'hypermédiatisation – bien évidemment, dans un sens plus restreint que celui qui sera mobilisé dans la troisième partie de ce travail – afin de pouvoir inclure d'autres références fictionnelles, telles les séries de télévision, qui imprègnent de plus en plus la culture occidentale et donc les textes mutants.

6.3.1. Le réseau de citations

Le but de l'analyse dans cette sous-section n'est pas de mener une étude exhaustive sur les éléments intertextuels dans les œuvres qui constituent le corpus de cette thèse, mais de proposer, encore une fois, quelques correspondances entre les pratiques intertextuelles des trois auteurs. Ainsi, il convient de se concentrer sur le travail de la citation²⁷ – en général d'origine littéraire – et sur le recyclage de matériau non littéraire, qui définissent notamment l'écriture d'Agustín Fernández Mallo et de Vicente Luis Mora. « La citation [...] est lecture et écriture », fait remarquer Antoine Compagnon (1979 : 34). Les œuvres mutantes témoignent de cette double (pré)occupation de leurs auteurs, qui laissent souvent entrevoir leur parcours en tant que lecteurs.

Ainsi qu'il a été indiqué à plusieurs reprises, dans la trilogie *Nocilla*, Agustín Fernández Mallo fait régulièrement appel à la citation et au recyclage²⁸ : des fragments de texte sont récupérés du monde réel ou fictionnel et insérés dans son propre récit. Œuvre fortement réflexive, le projet *Nocilla* intègre dans sa structure, d'une manière implicite ou explicite, une diversité de références, soumises à cette logique de recyclage, de récupération de l'information : ouvrages scientifiques, journalistiques, littéraires, cinématographiques, paroles de chansons, sites *web*. Cette pratique intertextuelle se caractérise par l'autonomie de la plupart des citations à l'intérieur de l'œuvre, dans le sens où celles-ci peuvent constituer des (micro)chapitres indépendants. Cette stratégie narrative rend compte du fait que, plutôt que d'isoler les informations extérieures, il est question de les mettre en relation avec les autres parties ou séquences du récit. Les textes cités sont donc indépendants et, à la fois, interdépendants. Le fragment, ainsi incorporé au réseau *Nocilla*, transfigure – pour employer, encore une

²⁷ Dans l'avant-propos de son étude sur la citation, Antoine Compagnon identifie comme l'un des objets de son livre « le travail de la citation », qu'il définit comme « le produit de la force qui saisit la citation par le déplacement qu'elle lui fait subir » (Compagnon, 1979 : 9).

²⁸ La notion qu'Agustín Fernández Mallo préfère est celle d'appropriationisme (*apropiacionismo*). Dans son prologue au volume qui réunit des articles de presse et des billets de blog de Fernández Mallo, Teresa Gómez Trueba essaie de synthétiser les traits de cette technique : « cortar y pegar textos de autoría propia y ajena y de procedencia diversa [...], que se ensamblan en orden aleatorio a partir de la misma ley compositiva que, en rigor, rige la estructura de Internet : el inseguro azar » (Gómez Trueba, 2012 : 12).

fois, le concept de Arthur Danto (1989 [1981]) – le contenu informationnel d’une citation en contenu littéraire de facture postpoétique.

Par ce travail de recyclage, le projet *Nocilla* reflète également une nouvelle méthode d’acquisition des connaissances, qui se traduit en l’accès quasiment instantané à l’information, à l’aide du moteur de recherche Google. D’ailleurs, l’auteur lui-même l’a constamment affirmé : nous vivons aujourd’hui dans une société de l’information et non pas de la connaissance :

antes se creaba desde el conocimiento, ahora desde la información. Antes, el artista, típicamente romántico, era un erudito que emitía su producto al mundo [...]. Ahora el artista no es erudito en nada, recibe un desorden de información desde el ámbito público, que es la materia prima que reelabora o subvierte en su laboratorio para relanzarla al mundo (Fernández Mallo, 2012c: 33).

À la différence de la connaissance, conçue en tant que processus, l’information est plus facilement accessible, notamment avec les outils techniques toujours connectés au réseau Internet. Cette nouvelle réalité bouscule le rapport de l’écrivain au savoir. Si les écrivains réalistes du XIX^e siècle rendaient compte de leur érudition en la camouflant derrière le savoir d’un personnage spécialiste, aujourd’hui les auteurs ne ressentent plus le besoin de se dissimuler pour donner l’impression de véridicité des informations apportées dans leurs œuvres. Ils n’essaient plus de cacher le fait que leur savoir d’un domaine ou l’autre soit souvent le produit d’une série de contingences, et qu’il puisse donc demeurer assez superficiel : une information vue à la télévision, un article lu dans un journal, ou une chanson écoutée à un moment donné à la radio²⁹. L’écriture d’Agustín Fernández Mallo est marquée par l’abondance d’informations recueillies de différents domaines, qui s’avèrent une source de littérarité brute, sans la nécessité de « retravailler » le texte original afin de le convertir en matériau fictionnel. En tant que modalité d’intrusion de ce type de matériau dans l’œuvre, le recyclage représente une étape significative dans l’interaction de la fiction *Nocilla* aussi bien avec la culture

²⁹ Lorsqu’il parle des origines du projet *Nocilla*, Agustín Fernández Mallo en fournit un exemple très suggestif : « Antes de iniciar un viaje a Tailandia, en el 2004, vi en *The New York Times* una noticia sobre un árbol en Nevada, EE.UU., del que cuelgan miles de zapatos y nadie sabe por qué. Me pareció una imagen poética potentísima [...]. Entonces mi cabeza comenzó a hervir y empecé a escribir. Ese mismo día, casualmente, volví a escuchar aquella genial canción de Siniestro Total, “Nocilla, qué merendilla”, y todo eso se juntó en mi cabeza: la pastosidad de la Nocilla con la imagen del árbol » (Ayén, 2006).

qu'avec la réalité contemporaine, préparant le terrain pour l'intégration d'outils technologiques dans le processus de création.

Le travail de recyclage et de citation est également à la base de *Circular*, qui incorpore différents matériaux poétiques. À cet égard, est significative la figure de l'écrivain à la recherche d'anecdotes et d'histoires, qui a déjà été évoquée par ailleurs dans cette étude. Mais, en plus des récits anecdotiques, l'œuvre abonde en citations et en éléments intertextuels. Certains microchapitres, intitulés « Bibliomaquia » (Mora, 2007a : 69, 136, 170), sont composés de plusieurs citations ayant comme point commun la thématique de la ville. Une autre séquence, « Calle Troya » (Mora, 2007a : 154-155), contient des extraits sur Madrid, empruntés aussi bien aux ouvrages littéraires de Valle-Inclán, d'Octavio Paz, de Camilo José Cela, qu'à des travaux théoriques, comme l'étude de Manuel Castells sur la société en réseau, ou encore un manuel des voies ferrées publié au milieu du XIX^e siècle. D'autres fragments sont tissés dans le texte même, comme le passage de Jean Genet inséré dans une séquence déjà évoquée, décrivant un trajet en autobus (Mora, 2007a : 85-86), ou encore un poème qui alterne les vers de l'auteur avec ceux de Pedro Salinas (Mora, 2007a : 104-105). Dans le microchapitre « Calle Torremolinos », s'enchaînent plusieurs citations de Gloria Fuentes, Charles Dickens, Jorge Luis Borges, ou Charles Baudelaire. Étant donné que les écrivains sont énumérés uniquement au début de la séquence, c'est au lecteur d'identifier, dans le corpus du texte, l'auteur de chaque phrase : « *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* » (Mora, 2007a : 160, c'est l'auteur qui souligne). Selon Mora,

las citas, los intertextos recuperan los textos anteriores y los hacen contemporáneos. Dejan de ser parte del pasado y se reinsertan en el hilo del presente, de lo presente. Las citas rejuvenecen a los clásicos y ponen el contador de su olvido a cero. Los actualizan.³⁰

Pourtant, le recyclage n'est pas un procédé appliqué seulement aux textes littéraires. Plusieurs séquences sont composées de fragments d'origines diverses. Il faut

³⁰ Vicente Luis Mora, « Aliocha Coll, Góngora y los agujeros de gusano textuales », *El Boomeran(g)*, 29/08/2015, disponible à <http://www.elboomeran.com/blog-post/1506/16442/vicente-luis-mora/15-aliocha-coll-gongora-y-los-agujeros-de-gusano-textuales/>, consulté le 31 juillet 2016.

signaler, entre autres, l'arrêté officiel de Tierno Galván, maire de Madrid dans les années 1980, sur le comportement civique et sur la paix dans la ville (Mora, 2007a : 58-59) ; une lettre adressée au comité de lecture d'une maison d'édition, accompagnant le manuscrit d'un ouvrage (Mora, 2007a : 103-104) ; les notes d'un cours d'esthétique à l'Université Carlos III de Madrid (Mora, 2007a : 146-148). L'auteur ou l'énonciateur de ces textes ou de ces discours n'est pas toujours connu, ce qui fait qu'on peut supposer que nous ayons plutôt affaire à l'hybridité générique, qu'à la citation. Pourtant, la variété des documents, qu'ils soient originaux ou non, est illustrative de la technique de recyclage et du spam, comme il a été possible de l'observer aussi chez Agustín Fernández Mallo.

Dans cette perspective, s'avère particulièrement significatif le procès-verbal rédigé par deux policiers qui doivent forcer l'entrée de l'appartement de V.L.M., situé rue Recolectores – encore une allusion au travail de recyclage –, à Madrid, après l'appel des voisins qui se plaignent de mauvaises odeurs émanant de son logement et empestant l'immeuble. Dans la demeure du locataire V.L.M., qui semble souffrir, comme tout artiste, du syndrome de Diogène, on découvre « diversos materiales coleccionados por el detenido, como párrafos de escritores experimentales, citas de ciencia y filosofía [...], apuntes tecnológicos, ideas robadas o sacadas de contexto a otros autores y artistas » (Mora, 2007a : 30-31). À l'instar de l'auteur du projet *Nocilla*, Vicente Luis Mora – car la coïncidence des initiales du personnage au nom de l'écrivain est patente – développe une poétique du spam, comme l'appelle Christine Henseler (2011a).

Le travail de recyclage et de la citation est fondamental dans la construction du récit réticulaire, puisqu'il permet d'établir des liens avec d'autres textes, aussi bien littéraires que non littéraires. C'est ce qui suggère l'un des microrécits métatextuels sans titre, qui a comme épigraphe une citation du poète catalan Joan Vinyoli :

Siempre ensayando círculos,
por si tras muchos años, toda una vida
te parece
–y quizá nunca estarás seguro–
que has alcanzado el círculo convincente

Joan Vinyoli

*Y luego están las citas, las citas
circulares, las citas que deambulan
por los libros, describiendo círculos
concéntricos, como esta de Vinyoli,
que estaba en un libro de Álvaro
Valverde y en otro de José Luis Amaro
y ahora aquí, en un pequeño punto
más de la aún larga circunferencia de
libros que le quedan por recorrer,
porque esta es la eternidad de un
poeta: describir círculos en los libros
de los otros, así lo decía Platón en el
Fedro (275d-e), “las palabras ruedan
por doquier”, y así será, hasta el
último signo; los libros, todos los
libros escritos y depurados por sus
autores para ser perfectos como
esferas, altos como globos, bellos
como soles del crepúsculo, libros
redondos escritos por sus autores
ignorando que todos iban a acabar en
este.*

(Mora, 2007a: 107, c’est l’auteur qui souligne)

Bien que le narrateur de *Circular* ne parle pas en termes de réseau, les cercles concentriques créés par les citations fonctionnent comme des points d’intersection entre les œuvres intégrées à leur tour dans un mouvement ou dans une structure plus ample, celle de la littérature dans son ensemble.

Dans ce qui suit, seront évoqués d’autres nœuds, non plus intertextuels, mais hypertextuels, entre les créations littéraires, reposant sur un travail de dérivation ou de transformation du texte ou de la fiction d’origine.

6.3.2. *L'œuvre mutante comme palimpseste : du remake littéraire à la réécriture (télé)visuelle*

Chacun des écrivains mutants qui font l'objet de cette étude choisit une modalité hypertextuelle différente de rapport à la littérature. Dans *Alba Cromm* ont été identifiés des éléments de récit d'enquête. Agustín Fernández Mallo opte pour la réécriture, ou plutôt pour le *remake*, pour employer ses propres termes, du recueil *El hacedor* de Jorge Luis Borges. Jorge Carrión se positionne, à travers *Los muertos*, dans une zone de périphérie où il explore l'interaction non seulement entre les textes littéraires, mais encore entre la littérature et les productions télévisuelles. Ainsi, la relation d'hypertextualité se transforme en hypermédiatisation, dans le sens où l'auteur fonde son travail sur la réécriture de textes littéraires, mais aussi sur la réécriture de certaines productions cinématographiques, entre autres, ayant contribué à la construction de la fiction. C'est notamment le cas de Lady Macbeth, un personnage qui, dans la série « Los muertos », est une synthèse des adaptations aussi bien littéraires que cinématographiques de l'œuvre shakespearienne.

De ce point de vue, il convient de mentionner le fait que, si le *remake* d'Agustín Fernández Mallo est un palimpseste³¹ textuel du livre de Jorge Luis Borges, la série « Los muertos » est un palimpseste visuel qui aboutit, à la fin de la deuxième saison, à l'effacement effectif des personnages, à leur disparition de l'écran de télévision.

Cependant, dans les deux œuvres, il est à remarquer le recours au procédé de l'appropriation. Ce travail d'appropriation sera observé aussi bien à travers le *remake* – un terme habituellement appliqué aux productions cinématographiques – dans l'œuvre d'Agustín Fernández Mallo qu'à travers la réécriture d'un produit (télé)visuel, comme c'est le cas de la série télévisée « Los muertos » imaginée par Jorge Carrión.

Poser la question de l'identité d'une œuvre, notamment lorsque celle-ci se construit sur la base d'une identification avec la création d'autrui, n'est pas une tâche aisée. Pris entre le risque d'accusation de plagiat, pouvant déboucher sur des débats

³¹ Il convient de retenir la définition que fournit Gérard Genette du concept de palimpseste, que le théoricien lui-même associe à la notion de duplicité : « Cette duplicité d'objet [l'hypertexte et l'hypotexte], dans l'ordre des relations textuelles, peut se figurer par la vieille image du palimpseste, où l'on voit, sur le même parchemin, un texte se superposer à un autre qu'il ne dissimule pas tout à fait, mais qu'il laisse voir par transparence » (Genette, 1982 : 451).

d'ordre juridique, et les efforts pour acquérir un statut littéraire propre par rapport à l'œuvre qui l'inspire, un projet comme *El hacedor (de Borges). Remake* (Fernández Mallo, 2011a) peut se retrouver, dès sa parution, dans une position controversée et se voir condamné à une existence commerciale courte. En revanche, les interrogations soulevées par ses propositions esthétiques perdurent et méritent d'être traitées plus attentivement.

Travail d'appropriation du recueil de récits publié par Jorge Luis Borges en 1960³², *El hacedor* d'Agustín Fernández Mallo remet en cause l'identité des œuvres littéraires non pas en termes d'identification, mais de construction d'une identité propre à travers un processus d'actualisation et de recontextualisation du texte dans une temporalité synchronique correspondant à la vision de l'écrivain contemporain.

Malgré la présence de la notion de *remake* dans le titre, c'est à travers le concept d'appropriation, emprunté aux arts, que Fernández Mallo choisit de désigner son ouvrage. D'après Juan Martín Prada (2001 : 7-8), il s'agit d'un procédé de recontextualisation qui surgit dans les années 1970. On distingue généralement entre l'appropriation comme stratégie du langage, qui suppose une radicalisation des outils comme la citation, l'allusion ou le plagiat, et l'appropriation comme stratégie critique, qui consiste à réviser, relire et prendre conscience de l'influence des systèmes de commercialisation ou de médiatisation sur l'œuvre, voire de la dépendance de l'œuvre du contexte institutionnel et historique dans lequel elle se situe.

Pour ce qui est de l'appropriation strictement littéraire, notamment le cas du *Remake* d'Agustín Fernández Mallo, il est possible d'identifier, à partir des observations de Martín Prada, les deux stratégies d'appropriation artistique transposées au texte. D'une part, l'auteur applique des techniques appropriationnistes sur l'écriture en soi, lors du processus de création de l'œuvre. Celles-ci consistent à respecter tant la structure, les titres des chapitres, le contenu du prologue et de l'épilogue, que les idées ou thèmes borgésiens, source d'inspiration pour la plupart des récits de l'auteur

³² Le titre français de ce recueil de Jorge Luis Borges est *L'auteur et autres textes*. Citant Roger Caillois, Antoine Compagnon met en exergue la difficulté de traduction du titre borgésien, qui, en espagnol, suggère que l'auteur est un bricoleur plutôt qu'un ingénieur (Compagnon, 1979 : 33). À cet égard, Genette établit une relation directe de l'hypertexte à la technique du bricolage : « l'hypertexte, à sa manière, relève du *bricolage*, l'art de faire du neuf avec du vieux, qui a l'avantage de produire des objets plus complexes et plus savoureux que les produits "faits exprès" » (Genette, 1982 : 451, c'est l'auteur qui souligne).

espagnol. D'autre part, il se sert de différents moyens visant la recontextualisation et l'actualisation de *El hacedor* borgésien aux conditions de la création artistique et littéraire au XXI^e siècle. Ainsi, l'appropriation de certains récits dépasse le cadre textuel et s'empare d'autres langages – multimédias³³ – prolongeant l'ouvrage au-delà de la page imprimée, afin de mettre en exergue les modalités de création externes, pratiques ou objectives (Mora, 2011 : 263).

Le *Remake* s'étale donc sur ces deux niveaux : le contenu – soit comment Fernández Mallo s'approprie effectivement le texte de Borges – et les outils non textuels – soit comment l'auteur espagnol s'approprie aussi les instruments multimédias dans ses efforts pour actualiser l'œuvre de Borges. Ces deux niveaux convergent vers un troisième point, qui vise la construction d'une identité du *remake* littéraire par rapport au texte d'origine, une identité mutante s'appuyant sur une nouvelle esthétique du texte palimpseste. Si le premier aspect est analysé dans ce qui suit, les deux autres seront abordés dans la troisième partie de cette étude, consacrée à l'œuvre en expansion sur plusieurs supports.

Dans sa réécriture du livre de Borges, Agustín Fernández Mallo se soumet à un nombre assez restreint de contraintes simples : pour les récits, il emploie généralement l'idée communiquée à la fin du texte borgésien et, à partir de celle-ci, il crée un récit nouveau qui rend compte du même thème dans une optique différente. Pour les poèmes, il se laisse inspirer, toujours en règle générale, par leur titre et non plus par le contenu (respectant néanmoins la contrainte générique). D'autres récits, comme le Prologue et l'Épilogue, sont des variations sur l'original.

Bien que peu de récits de Borges soient repris dans leur intégralité et quasiment tels quels par Fernández Mallo, certains textes contiennent néanmoins des références sous forme citationnelle à *El hacedor* borgésien. Le peu de variations apportées à l'hypotexte³⁴ – qui se résument à quelques mots à peine – est souvent imposé par le fait que le récit d'origine doit intégrer le tissu littéraire d'accueil. En d'autres termes, le texte borgésien passe par un processus de recontextualisation, afin que l'hypotexte puisse être inséré dans le nouveau cadre diégétique – noms des personnages, équations

³³ Il faut rappeler que la question d'hybridité médiatique sera abordée plus extensivement dans la troisième partie de ce travail. Pour une définition synthétique de la notion de multimédia, voir le Lexique.

³⁴ Les concepts d'hypotexte et d'hypertexte, empruntés à Gérard Genette, ont été définis dans le chapitre trois.

mathématiques, etc. – et temporel – références à Google ou à Internet, ou encore à certains événements historiques qui ont eu lieu après que Borges a écrit son ouvrage. L'hypotexte, soumis inévitablement à ces mutations requises par le nouveau cadre, acquiert une valeur citationnelle qui déclenche des changements tant dans la compréhension du texte d'origine que dans le texte d'accueil³⁵.

Dans *Los muertos*, Jorge Carrión adopte, à son tour, la technique de l'appropriation pour s'emparer de certains personnages de fiction, comme Lady Macbeth ou Tony Soprano. Toutefois, l'auteur précise que ce n'est pas l'aspect intertextuel qui importe – la référence directe, par exemple, à la série *Les Soprano* à travers l'introduction du personnage Tony Soprano –, mais la possibilité de dresser le portrait d'une époque donnée :

en *Los muertos* para mí ni siquiera tiene importancia que hay un tipo que se llama Tony Soprano, porque el personaje no sabe, no tiene la posibilidad de comunicarse con la obra original. De modo que da igual [...]. Es Tony Soprano, porque ahí hay una simbología que tiene que ver con *Blade Runner*, con el cine, con la televisión, pero en realidad si *Los muertos* estuviera ambientado en el siglo XVIII, serían Robinson Crusoe y Don Quijote. Lo que importa es que en ese mundo de ficción que yo creo hay unas reglas propias respecto a la ficción de esa época y la intertextualidad no es directa, es oblicua.³⁶

Si, pour Agustín Fernández Mallo, l'appropriation est une forme de dissolution du temps chronologique en faveur d'une perspective topologique sur le temps³⁷, Jorge Carrión se saisit de certains personnages de fiction justement en raison de leur ancrage temporel dans une époque précise, celle d'un nouvel « âge d'or » de la télévision, comme l'appelle l'auteur de *Teleshakespeare* (Carrión, 2011)³⁸. Cependant, bien que les

³⁵ À cet égard, voir l'analyse du récit « El simulacro » dans le chapitre trois de cette thèse.

³⁶ Entretien avec Jorge Carrión, le 28 juin 2014. Voir Annexes.

³⁷ « [E]l tiempo es algo que no avanza según una recta; en efecto, entiendo el tiempo como una superposición y entrelazamiento de capas de momentos históricos » (Fernández Mallo, 2012c : 166).

³⁸ Selon Carrión (2011 : 11-12), la première étape a été marquée par la figure d'Alfred Hitchcock (voir sa série *Alfred Hitchcock présente* [1955-1962]) et par la sérialité anthologique – des films dont la seule continuité est assurée par le genre même et non pas par la diégèse. Elle a été suivie par la phase de la sérialité progressive, représentée par des productions comme *Hill Street Blues* (en français, *Capitaine Furillo* [Bochco et Kozoll, 1981-1987]) ou *Northern Exposure* (*Bienvenue en Alaska* [Brand et

visions des deux écrivains mutants soient divergentes, leurs pratiques d'appropriation se rejoignent dans une préoccupation commune pour le temps présent. Aussi bien l'un que l'autre se soucie de rendre compte de l'époque actuelle et de la convergence référentielle qui a une incidence sur tout processus d'écriture. Dans le récit « El simulacro », Fernández Mallo (2011a : 35-36) ne peut pas aborder le concept de simulacre sans se référer à Baudrillard, tout comme Jorge Carrión ne saurait évoquer la figure du gangster contemporain sans se laisser imprégner des modèles cinématographiques et télévisuels, comme celui de Michael Corleone (Coppola, 1972, 1974) ou de Tony Soprano (Chase, 1999-2007). Ainsi, tout comme l'avait fait remarquer Mora à l'égard du travail de citation, l'appropriation implique également un processus d'actualisation.

*

Le but de l'analyse menée dans ce chapitre a été d'examiner les différentes relations transtextuelles dans les œuvres de Jorge Carrión, Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora. Plus précisément, il s'est agi d'identifier, encore une fois, les liens qui se tissent entre les textes mutants qui font l'objet de cette étude, plutôt que d'effectuer une recherche exhaustive de cette question.

Dans les deux premières sections, l'accent a été mis sur le brouillage des frontières génériques. Dans la trilogie *Las huellas* l'écriture romanesque alterne avec l'essai théorique, la chronique, ou encore avec la poésie. Cela a conduit à l'observation que la pratique intergénérique est à même de mettre en exergue, d'une part, la forme comme média, dans le sens de « moyen d'expression », dans la création littéraire et, de l'autre, la forme comme catégorie historique, soumise à des mutations, en fonction de son évolution d'une époque à l'autre. En outre, la question générique relève également l'importance de l'acte d'écriture en soi, ainsi qu'il a été montré dans l'étude des modes d'expression comme le journal personnel et le blog, qui rendent compte d'une dualité identitaire. Dès lors, au brouillage de l'identité générique de l'œuvre mutante correspond un brouillage de l'identité des personnages. À son tour, la recherche identitaire est essentielle dans les textes qui mettent en œuvre des enquêtes, qu'elles

Falsey, 1990-1995]). À partir des années 1990 commence le troisième âge d'or de la télévision, annoncé par la célèbre série *Twin Peaks* (Frost et Lynch, 1990-1991).

soient policières ou journalistiques. Les personnages en quête de leur identité, traduisant leur intériorité en des écritures du *je*, sont à la recherche d'un sens. Leur enquête les amène à se confronter à la culpabilité, qui doit être assumée collectivement afin de pouvoir conserver la mémoire du passé et à transmettre leur histoire aux générations futures.

Dans la dernière section, il a été question de se pencher sur les relations intertextuelles, notamment sur le travail de citation et de recyclage, procédés centraux dans l'œuvre d'Agustín Fernández Mallo et, dans une moindre mesure, dans *Circular* de Vicente Luis Mora. Cette technique d'assemblage des pièces d'origines différentes est essentielle dans l'articulation du récit réticulaire, qui ne se borne pas au livre qui le contient, mais établit des liaisons avec d'autres textes. Cela a amené l'analyse aux relations hypertextuelles dans *El hacedor (de Borges). Remake* et dans *Los muertos*, deux ouvrages qui ont recours à la réécriture dans le but de s'approprier les créations littéraires, ou encore audiovisuelles d'autrui. Aussi bien Agustín Fernández Mallo que Jorge Carrión conçoivent des textes palimpsestes, dans lesquels les traces laissées par les œuvres desquelles ils s'emparent sont souvent floues. Si dans *Los muertos* plusieurs textes ou références culturelles convergent vers une figure à la fois unitaire et plurielle, brouillant ainsi les sources et les influences, dans le *remake* de Fernández Mallo le travail d'appropriation déborde les limites du texte, menant à l'expansion vers d'autres médias. Cette question conduit, dès lors, à l'analyse qui sera menée dans la troisième partie de ce travail sur les différentes modalités d'hybridité de la création mutante au XXI^e siècle.

*

La deuxième partie de cette étude a porté sur le réseau textuel créé par les œuvres mutantes de Jorge Carrión, Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora : la trilogie *Las huellas*, le récit non fictionnel *Crónica de viaje*, le projet *Nocilla*, l'ouvrage controversé *El hacedor (de Borges). Remake*, les deux éditions de *Circular* et le roman *Alba Cromm*. À partir de certains éléments comme la coordonnée spatiale, l'écriture fragmentaire, ou encore les relations transtextuelles, il a été question d'observer les points d'intersection entre poétiques apparemment dissemblables, qui indiquent, en même temps, les mutations que subit le paradigme postmoderne à l'aube d'un nouveau siècle.

Ainsi, l'espace s'élargit afin de comprendre non seulement d'autres coordonnées géographiques, mais encore la dimension virtuelle. Les lieux se diversifient, à leur tour : aux cadres habituels comme la gare ou l'aéroport s'ajoutent des non-lieux transformés par les mutants en espaces habitables, tels que les diverses micronations ou le bunker.

Dans l'œuvre mutante, le fragment est, quant à lui, intégré à une structure plus large, réticulaire. Les pièces se tissent, selon la technique du puzzle ou de la mosaïque, ou encore à travers des procédés comme l'échantillonnage et le montage, afin de créer un texte unitaire. L'importance des corrélations entre les tesselles est soulignée par des éléments comme les infrastructures évoquées dans les œuvres mutantes : les routes, les transports, les moyens de communication. Pourtant, les auteurs jettent également un regard critique sur les technologies les plus récentes et ils mettent en exergue les implications de la technologie, qui s'interpose dans les relations interpersonnelles. Afin de relever la modalité dont les écrivains ont su réparer le morcellement textuel produit par la postmodernité, il a semblé pertinent d'évoquer l'unité des projets mutants, élaborés comme des créations englobant plusieurs textes narratifs, ainsi que des travaux théoriques, ou encore d'autres supports et langages médiatiques. C'est de cette expansion médiatique qu'il s'agira dans la troisième et dernière partie du présent travail.

Troisième partie.

LE RÉSEAU MÉDIATIQUE :

**L'écriture hybride à l'époque des
mutations technologiques**

Introduction

Au XXI^e siècle, la poétique mutante est nécessairement hybride. L'imbrication de diverses pièces, langages, supports ou médias conduit à des créations complexes qui souvent débordent les pages du livre imprimé et disséminent le récit narratif sur plusieurs plateformes numériques. Dans la dernière partie de cette étude, il conviendra de s'attacher à l'analyse de différentes modalités d'hybridation du texte littéraire avec d'autres langages, supports ou médias.

Dans un premier temps, il faudra se pencher sur certaines pratiques numériques et considérer le rapport que l'œuvre mutante établit avec les formes d'hybridité médiatique. Seront présentés, à ce titre, divers procédés issus du domaine des sciences de la communication et de l'information, ou encore des arts visuels, comme le transmédia, le crossmédia, l'intermédia, la remédiatisation¹, qui pourraient, dans une certaine mesure, caractériser également les créations mutantes. Afin d'explicitier ces notions, il semble approprié d'avoir recours aux travaux de divers théoriciens des *Media Studies* – notamment Henry Jenkins pour l'introduction de concepts tels que le transmédia ou la convergence culturelle, mais aussi Christy Dena, dont la recherche offre une vue d'ensemble sur les pratiques d'interaction médiatique –, ainsi que de la littérature numérique : Katherine Hayles, Marie-Laure Ryan, Laura Borràs, ou encore Serge Bouchardon. Le but n'est pas de dresser un panorama exhaustif de la question – car, il faut le rappeler, les œuvres mutantes ne sont pas représentatives de la littérature numérique en tant qu'écriture née dans l'espace d'interaction avec l'ordinateur –, mais de passer en revue certains concepts-clés susceptibles d'éclairer les fondements des pratiques d'écriture hybride à l'époque contemporaine.

¹ Ces concepts seront expliqués dans le chapitre sept. Pour une définition succincte, voir le Lexique.

Ainsi qu'il sera montré dans le chapitre sept, les auteurs mutants eux-mêmes proposent des concepts – l'exoroman d'Agustín Fernández Mallo, la fiction quantique de Jorge Carrión – afin de théoriser leurs propres pratiques d'écriture hybride. De plus, étant donné la forte connotation commerciale de certains phénomènes de médiatisation technologique – c'est notamment le cas du transmédia –, il convient de désigner l'hybridité des œuvres mutantes plutôt comme une technique d'expansion narrative à travers plusieurs supports, qu'ils soient analogiques ou numériques. Ainsi, bien qu'on puisse identifier dans la construction de *Alba Cromm* ou de *El hacedor (de Borges)*. *Remake* des critères de fonctionnement du transmédia ou du crossmédia, bien qu'on puisse qualifier *Los muertos* et *Crónica de viaje* d'œuvres remédiatisées, il semble plus pertinent de désigner le corpus analysé dans cette partie de la thèse sous l'appellation d'œuvres en expansion. À l'instar de l'expansion de l'univers, les mondes narratifs des auteurs mutants éclatent, se dispersent et s'écartent du texte écrit afin d'englober d'autres médias.

Dans cette présentation succincte, le but de l'exposition de tous ces concepts est d'observer le principe à la base de cette dynamique d'hybridité, à savoir la tension entre le texte littéraire et l'outil numérique. Ainsi qu'il a été montré dans la deuxième partie de ce travail, cette tension se manifeste déjà dans la construction du récit réticulaire et elle s'installe, comme il faudra le remarquer à présent, dans les relations entre l'écriture et les autres langages, voire entre la littérature et les médias numériques en tant que plateformes qui, mises ensemble, font déborder les limites de la création au-delà d'un support ou d'un objet unique.

Dans un deuxième temps, il importe de mettre en exergue le rôle du blog comme pratique d'écriture et comme mode spécifique d'expansion de l'œuvre hybride au début du XXI^e siècle. D'une part, en tant qu'alternative aux médias traditionnels, le blog est un support ou un canal de transmission des propositions poétiques mutantes. À cet égard, est représentatif le blog de critique littéraire *Diario de lecturas*, administré par Vicente Luis Mora. D'autre part, le blog acquiert le statut de genre littéraire, lorsqu'il est employé comme pièce narrative dans l'expansion de l'œuvre hybride. La plateforme *El hombre que salió de la tarta* d'Agustín Fernández Mallo, qui pourrait être qualifiée de blog d'auteur, est partie constitutive de son projet postpoétique, intégrant des billets littéraires qui mettent en pratique cette vision esthétique. Jorge Carrión introduit dans *Crónica de viaje* ce qui pourrait être désigné comme un blog fictif. Le narrateur rédige un billet qui rend compte de son voyage sur les traces de sa famille andalouse. Il s'agit,

plus spécifiquement, d'un blog fictif et non pas virtuel, car il n'existe pas dans la blogosphère. Dans la dernière section du chapitre huit, il s'agira d'étudier plus en détail le projet *Alba Cromm*, qui se distingue par sa complexité et par son expansion, grâce à la création de deux blogs fictionnels qui complètent le livre imprimé.

Dans un troisième temps, il faudra considérer le phénomène de l'hybridité du point de vue d'une ère non pas – ou non plus – numérique, mais postnumérique. Dans la deuxième décennie du XXI^e siècle les pratiques d'écriture composites cessent d'être « nouvelles », voire « expérimentales » et deviennent parties intégrantes, indispensables dans le processus de création. Cela permet aux auteurs d'adopter un regard critique sur les modalités d'emploi de la technologie dans les diverses formes d'expression artistique. Dans *Nocilla Lab*, Agustín Fernández Mallo décontextualise l'image cathodique afin de dénoncer la profusion du matériau (audio)visuel. L'écrivain montre, ainsi, le besoin d'avoir recours à des techniques comme le recyclage ou la poétique du spam dans la création littéraire. Jorge Carrión associe, dans *Los difuntos*, l'évolution technologique à l'expression artistique. Il s'agit, d'une part, de l'histoire du cinéma et, de l'autre, de l'histoire de la littérature. La machine remplit, dans cette progression temporelle, un rôle fondamental, qui rend impossible toute disjonction entre l'objet artistique – au sens large, englobant la littérature – et l'objet technique. Au XXI^e siècle, la tension inhérente au (techno)texte² hybride s'exprime à travers les outils spécifiques de l'ère du postnumérique. Les dispositifs créés par Google sont intégrés aussi bien dans *El hacedor (de Borges)*. *Remake* que dans *Crónica de viaje*, afin de rendre compte non pas d'un art en crise, mais de l'art de la crise. L'œuvre mutante marque, ainsi, le passage de l'époque postmoderne à l'ère postnumérique.

² Proposée par Katherine Hayles afin de décrire l'interaction entre le texte littéraire et la technologie, la notion sera présentée plus en détail dans le chapitre neuf. Voir aussi le Lexique.

Chapitre 7.

Pratiques narratives d'hybridité médiatique au XXI^e siècle

Lo monstruoso no es necesariamente lo feo, monstruoso es aquello que no está en su propia naturaleza.

Agustín Fernández Mallo, *Limbo*

Il est incontestable que le support technique produit des changements culturels significatifs. D'après Laura Borràs (2014), on peut distinguer une chronologie depuis la « Galaxie Huizinga » avec son *Homo ludens*¹, passant par la « Galaxie Gutenberg » et l'*Homo typographicus*, allant jusqu'à la « Galaxie McLuhan² » – l'*Homo audiovisualis* –, la « Galaxie Gates/Jobs » – l'*Homo digitalis* –, pour en arriver au temps présent de la « Galaxie Afterpop » et de l'*Homo sampler*, voire de l'*Homo postdigitalis*, faudrait-il ajouter, pour employer un concept-clé évoqué dans cette dernière partie de

¹ Par ailleurs, il est à remarquer que le jeu est un élément significatif dans les œuvres des trois auteurs mutants étudiés dans ce travail. Si, dans *Nocilla Experience*, Fernández Mallo (2008b) préfère le hasard – du jeu de *parchís*, Carrión choisit le jeu d'échecs comme l'un des fils conducteurs du projet *Las huellas*, tandis que Mora met en scène le piratage informatique comme jeu, lorsque l'enfant Nemo prend le défi de Lesmer dans un sens ludique.

² Terme proposé par Manuel Castells : « J'appelle “galaxie McLuhan” le système de communications électroniques de masse en hommage au penseur révolutionnaire qui considérait les mass media comme un mode spécifique d'expression cognitive », système qui arrive à sa fin à l'aube de la structure en réseau mise en place par les nouvelles technologies (Castells, 2001 [1998] : 427).

l'étude. En d'autres termes, comme le fait remarquer Agustín Fernández Mallo lui-même, un changement de paradigme a eu lieu dans les sociétés contemporaines :

Es cierto, nunca se había escrito tanto como ahora (e-mails, SMS, información vía Red), pero la literatura tal como la entendíamos hasta hace poco más de quince años se halla moribunda. El hecho literario ha dejado de existir como fascinación; esa fascinación la producen ahora esos objetos no estrictamente literarios: computadoras, DVD, teléfonos móviles, pantallas, en las que la literatura, el texto, se ve relegado a mero vehículo o pretexto que nos conduce a esas nuevas "maravillas"; es más maravilloso el iPhone que el contenido que alberga ese iPhone. Ahora, lo importante está en el continente, no en el contenido... (Fernández Mallo, 2009b: 75).

En tant qu'« immigrés » à l'époque du numérique (Prensky, 2001), les auteurs mutants développent une esthétique narrative qui prend en considération les bouleversements produits dans le processus de création par les technologies les plus récentes. Bien que leurs œuvres ne puissent pas être qualifiées de « littérature numérique », elles montrent la tension qui s'installe entre l'écriture analogique et l'écriture numérique. Comme le souligne Juan Francisco Ferré (2013), il est fondamental que la littérature au XXI^e siècle assume une position critique sur la question de la médiatisation technologique actuelle, en développant une esthétique des interactions et non pas du rejet des médias anciens ou nouveaux :

redoblando [los] artificios [de lo digital] y haciéndolos visibles [la narrativa literaria] logra, al mismo tiempo, representar un mundo mediatizado por las imágenes y los códigos que proceden de las nuevas tecnologías y los medios asociados a éstas, los veloces espejismos mediáticos y la virtualidad electrónica casi infinita de las imágenes de síntesis, la implosión del poder "tecnomediático" de producción de realidad (Ferré, 2013: 209).

Le but de ce chapitre est d'éclairer un certain nombre de concepts issus de ce domaine hybride de la création littéraire, afin de fournir les outils nécessaires à l'analyse des œuvres qui constituent le corpus de cette thèse, notamment celles qui mettent en place une écriture hybride : *El hacedor (de Borges)*. Remake d'Agustín Fernández Mallo (2011a), *Alba Cromm* de Vicente Luis Mora (2010a), le roman *Los muertos* et le récit non fictionnel *Crónica de viaje* de Jorge Carrión (2010, 2014a [2009]). Pourtant, avant de se pencher sur le caractère hybride de

ces textes, il semble important de procéder à une très brève présentation de certains aspects de la littérature numérique – qui intègre et véhicule avec plus d’aisance les techniques d’hybridité médiatique – afin de désambiguïser les notions liées à cette pratique créative.

7.1. À mi-chemin entre le livre imprimé et la littérature numérique ?

Lorsqu’on s’attache à analyser les œuvres des auteurs mutants qui explorent l’outil technologique à des fins esthétiques, il semble nécessaire d’établir leur rapport avec la littérature numérique. D’une part, si l’on prend en considération leur débordement, leur expansion vers d’autres médias, on ne peut pas les réduire à l’objet-livre, ou plus précisément, aux pages et aux mots compris entre ses couvertures. D’autre part, leur fort ancrage dans le support matériel – le livre imprimé demeure, néanmoins, central dans la création mutante – ne permet pas de les qualifier de « littérature numérique ». Il semble plus approprié de les désigner en tant qu’ouvrages hybrides qui développent un univers narratif en expansion à travers l’interaction de médias, de supports et de langages différents. Il est à remarquer qu’il s’agit de textes qui, sous une forme ou l’autre, attestent les changements opérés au XXI^e siècle, tout en restant fidèles au papier.

7.1.1. La tension entre la littérature et le numérique

L’essor d’un nouveau mode d’expression littéraire pose d’abord un problème terminologique : faut-il parler de littérature numérique, électronique, digitale, informatique, etc. ? Si, dans un premier temps, les termes « électronique » et « digital » sont introduits sous l’influence de l’anglais, petit à petit l’expression « littérature numérique » gagne du terrain en français, puisqu’elle présente l’avantage de désigner explicitement la technique qui se « cache » derrière la programmation informatique. À cet égard, le théoricien et créateur de littérature numérique Serge Bouchardon souligne

la différence entre le numérique et l'informatique : « Alors que l'*informatique* renvoie notamment à la programmation, le *numérique* renvoie au codage, binaire, permettant de rendre manipulables des contenus, mais pas forcément avec des protocoles programmés » (Bouchardon, 2014 : 10, c'est l'auteur qui souligne). Au-delà de la complexité technique de cette distinction – plus difficilement accessible, il faut l'avouer, à un non-spécialiste –, l'auteur explique que, du point de vue historique, le numérique est intégré dans une chronologie. Après l'informatique des calculs et, ensuite, celle des procédures – notamment la gestion des données – le numérique représente l'étape la plus récente, celle de l'informatique des contenus soumis au codage. En d'autres termes, l'informatique devient numérique lorsqu'elle a un impact sur le contenu³ (Bouchardon, 2014 : 10). Il s'agit d'un concept qui « a bien une acception technique et insiste sur le support (sur le codage binaire du contenu et son inscription sur un support) » (Bouchardon, 2014 : 79).

À travers sa propre définition de la littérature numérique, Katherine Hayles⁴ met également l'accent sur le support et qualifie la littérature numérique de « création littéraire nativement numérique » (*digital born*). Autrement dit, c'est la première génération d'un objet élaboré sur un ordinateur et (habituellement) conçu à être lu sur un ordinateur⁵. Toutefois, malgré les changements, la littérature qui se développe dans cet espace s'inscrit, selon l'auteur, dans deux traditions fortement différentes. D'une part, elle ne peut pas être séparée de la tradition dont elle dérive : 500 ans de l'imprimé et bien plus de l'écriture. Dès lors, elle doit correspondre aux attentes et critères que le

³ Sans entrer dans les détails de la technique de numérisation, il faut mentionner le fait que, lorsqu'on parle de contenus numérisés, leurs traits spécifiques sont la discrétisation (le code binaire suppose une division en unités distinctes ou *discrètes*, pour employer le terme technique) et la manipulation (le format numérique permet la manipulation des contenus). Un exemple de manipulation des contenus numériques serait le mode de fonctionnement du DVD, qui suppose une navigation par chapitres (à la différence d'une VHS, où il faut avoir recours à l'avance rapide pour passer le film). Pour plus de détails, voir Bouchardon (2014 : 9-14) et Badouard (2015 : 54-55).

⁴ Scientifique de formation, Katherine Hayles étudie les relations entre sciences, littérature et technologie. Pour plus de détails sur son parcours, voir son œuvre, *Writing Machines* (2002). Dans ses travaux, elle théorise des notions telles que la littérature numérique, le technotexte – qui sera mobilisé par la suite –, ou encore la condition posthumaine (*the posthuman condition*).

⁵ « Electronic literature, generally considered to exclude print literature that has been digitized, is by contrast “digital born”, a first-generation digital object created on a computer and (usually) meant to be read on a computer » (Hayles, 2010 [2008] : 3).

lecteur attache à tout texte littéraire. D'autre part, étant donné que la littérature numérique se manifeste dans le milieu spécifique de l'ordinateur, elle est profondément marquée par les médias et leurs modes d'expression. Dans ce sens, la littérature numérique est hybride, puisqu'elle est composée de différentes pièces et est héritière de plusieurs traditions, qui souvent ne vont pas ensemble, mais qu'elle est censée réconcilier. Pour Hayles, il s'agit d'une écriture qui met à l'épreuve les frontières du littéraire et lance le défi de repenser ce que la littérature est ou peut devenir⁶.

D'ailleurs, le mot « écriture » est lui-même interrogé dans ce type de création, car le texte numérique n'est jamais uniquement « écriture » : il englobe d'autres langages, du code informatique au multimédia. Peut-être faudrait-il parler plutôt d'« e-criture »⁷, afin de désigner ce processus complexe où l'on écrit « numériquement », où l'on conçoit une œuvre qui ne peut pas se réduire uniquement aux mots. La littérature numérique propose une esthétique qui prenne en compte tant le texte que le média, comme parties constitutives de la création littéraire (Aarseth, 1997 : 2-3)⁸.

À l'instar de Katherine Hayles, Serge Bouchardon met en exergue la nécessité de distinguer nettement une littérature numérisée d'une littérature numérique :

La première désigne des créations qui pourraient également faire l'objet d'une publication sur support papier (un fichier PDF par exemple), la deuxième caractérise des œuvres qui perdraient tout sens sur un support papier (en raison d'une dimension multimédia, animée ou interactive) (Bouchardon, 2014 : 45).

⁶ « What large-scale social and cultural changes are bound up with the spread of digital culture, and what do they portend for the future of writing? » (Hayles, 2010 [2008] : 2).

⁷ Cette graphie est inspirée par le nom du dispositif en ligne *e-critures*, qui consiste en une liste de discussion créée en 1999 sur *Yahoo! Groups*, dont le sujet de débat était la littérature numérique. Voir aussi l'analyse de cette plateforme étudiée par Serge Bouchardon (2014 : 112-113).

⁸ En tant que théoricien du cybertexte – ainsi que de la littérature ergodique, notion qui sera expliquée par la suite – et spécialiste des jeux vidéo, Espen Aarseth précise que « hypertexts, adventure games, and so forth are not texts the way the average literary work is a text. In what way, then, are they texts? They produce verbal structures, for aesthetic effect. This makes them similar to other literary phenomena. But they are also something more, and it is this added paraverbal dimension that is so hard to see. A cybertext is a machine for the production of variety of expression [...]. [Literary theorists] focused on what was being read, I focused on what was being read *from* » (Aarseth, 1997 : 2-3).

L'auteur avoue, pourtant, que « la frontière n'est pas toujours si étanche qu'elle le paraît » (Bouchardon, 2014 : 45) et, afin de clarifier davantage la notion de littérature numérique, il repose sur la définition de Jean Clément, pour lequel la littérature numérisée pourrait acquérir des traits du numérique – c'est notamment le cas de l'*e-book* –, tandis que la littérature numérique « ne peut pas être imprimée sur papier sous peine de perdre les caractéristiques qui constituent sa raison d'être » (Clément cité par Bouchardon, 2014 : 46).

L'exoroman comme pratique d'écriture numérique chez Agustín Fernández Mallo

Si, pour Katherine Hayles et Serge Bouchardon, la littérature numérique exclut les œuvres imprimées soumises à un simple processus de codage binaire, pour d'autres théoriciens, comme Juan José Díez (2013), la reproduction du livre analogique au format dématérialisé peut présenter des éléments inédits. C'est le cas des *e-books* enrichis, qui englobent des sources complémentaires du texte imprimé.

Il convient d'évoquer, à titre d'exemple, l'ouvrage d'Agustín Fernández Mallo, *El hacedor (de Borges). Remake* (2011a), qui propose – avant qu'il ne soit retiré du marché – trois versions distinctes : le livre imprimé, son format *e-book* correspondant, ainsi qu'une variante enrichie, consistant en un ajout d'éléments audiovisuels spécialement conçus pour les supports de type *iPad*. Pour l'auteur, cette dernière version pourrait être considérée comme une œuvre à part entière (Fernández Mallo, 2011a : 171), ce qui confirme son ambition d'acquérir le statut de création numérique. Lorsque le *Remake* est transposé en format *e-book*, l'expérience de lecture est, à son tour, marquée par le média : à la différence du livre imprimé, dans lequel la recherche des vidéos en ligne est facultative, la version numérique intègre le matériau audiovisuel dans le tissu de l'œuvre. Bien qu'il ne soit pas né dans le milieu numérique, l'*e-book* de Fernández Mallo ne peut être lu que sur un support numérique. En remplissant l'une des deux conditions principales énoncées par Hayles, l'ouvrage rend compte de la complexité de cette pratique littéraire, qui se décline souvent en des formes bien variées. Décider le statut de littérature numérique selon des critères trop rigides signifierait lui nier le caractère mutant. Étant donné que le média même évolue, il est à supposer que les modalités d'expression artistique qui interagissent avec celui-ci seraient entraînées dans cette dynamique.

Lorsqu'il parle de sa propre pratique d'écriture numérique, Agustín Fernández Mallo (2012c : 173-178) propose le concept d'exoroman, plutôt que celui d'œuvre « digitale » ou « électronique ». À partir de la notion d'exosquelette en biologie⁹, l'auteur fournit une première explication du terme que lui-même crée : « aquello que sostiene a una novela, que le da solidez interna y la protege, y sin la cual esta no es posible » (Fernández Mallo, 2012c : 173). Il poursuit son raisonnement en montrant que le réseau Internet est l'espace idoine où l'écriture narrative peut former son exosquelette :

Supongamos una novela, en papel, en la que se dieran las direcciones necesarias de Internet para encontrar otros componentes, importantes, de la novela, partes de la novela que necesitaran otro soporte y otro lenguaje [...]. De esta manera, la novela utiliza no solo otros soportes sino, lo que es lo importante, otros lenguajes en esta exonovela separada del cuerpo de la novela (Fernández Mallo, 2012c: 174).

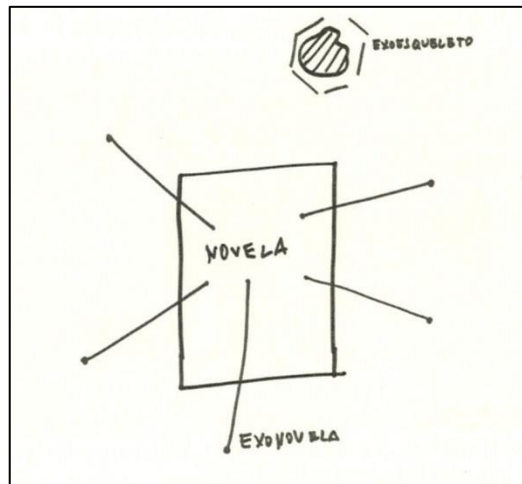


Image 13. Agustín Fernández Mallo, « Tiempo topológico en *Proyecto Nocilla* y en *Postpoesía* (y breve apunte para una exonovela) » (2012c : 174)

⁹ Le *Petit Robert* définit l'exosquelette en tant que « structure externe et dure, que secrètent certains invertébrés (carapace d'insectes, coquille de mollusques), jouant un rôle de protection et de soutien ». Fernández Mallo (2012c : 173) cite une définition consultée en ligne : « El *exo esqueleto* es el esqueleto externo continuo que recubre toda la superficie de animales artrópodos (arácnidos, insectos, crustáceos, miriápodos y otros grupos relacionados), donde cumple una función protectora, o de respiración o mecánica, proporcionando el sostén necesario para la eficacia del aparato muscular. También se llama exoesqueleto al excremento, frecuentemente mineralizado, que secretan los corales ».

L'auteur y décrit, évidemment, son propre projet littéraire, *El hacedor (de Borges). Remake* (2011a), constitué du livre imprimé et du contenu audiovisuel disponible en ligne. Ainsi, certains récits sont accompagnés d'une note qui indique le lien vers une vidéo consultable sur la plateforme YouTube¹⁰. Comme le précise l'écrivain lui-même, l'exoroman peut être composé de divers matériaux : des blogs conçus spécialement par l'auteur pour son roman, voire des carnets virtuels créés indépendamment du projet littéraire en question – ce qui entraîne, s'empresse-t-il d'ajouter, un travail d'appropriation –, des pages *web*, des vidéos sur YouTube, ou encore des profils sur les réseaux sociaux. De plus, remarque l'auteur de *Blog Up*, la possibilité d'accès en ligne à toutes ces pièces fournit un degré d'interactivité, de déploiement et de complexité de l'œuvre au-delà du contrôle de son créateur (Fernández Mallo, 2012c : 174-175).

Cela donne lieu à une deuxième acception du concept d'exoroman, basée sur le modèle de la carapace déplacée de certains coraux. Dans cette double perspective, appartient à la première catégorie d'exoroman le livre imprimé, dont l'exosquelette est intimement lié au format papier, car le lecteur ne peut pas avoir connaissance du matériau en ligne sans parcourir le texte écrit. L'objet numérique, en revanche, illustre le deuxième modèle d'exoroman envisageable, grâce à l'accès, depuis un même support numérique, à l'intégralité des pièces complémentaires¹¹. Cela fait qu'à la différence du livre analogique, qui relie tous les éléments constitutifs de l'œuvre, le livre numérique est dénué d'axe central :

Si el libro es digital [...] el texto matriz deja de existir, no sería ya la referencia absoluta de la obra, porque en este caso estamos en la configuración típica de Internet, que no tiene Centro, o el centro es en cada momento el lugar en el que el navegante está situado. Los flujos van en los dos sentidos (Fernández Mallo, 2012c: 176).

¹⁰ C'est le cas, par exemple, du récit « El simulacro », déjà analysé dans cette thèse, dont le titre est suivi d'une note : « Como ampliación del tema del simulacro [en general], se aconseja este vídeo: <http://www.youtube.com/watch?v=zGxH8Zv4Z0E> » (Fernández Mallo, 2011a : 35). D'autres renvois à des vidéos en ligne sont incorporés à la fin du livre (p. 171-174).

¹¹ Par rapport à la tendance à effacer les frontières entre le textuel et l'extratextuel, Vicente Luis Mora fait remarquer que « toda página de Internet, aunque sea sólo texto, es una imagen sobre una pantalla » (Mora, 2012 : 18).

Est illustrative de cette seconde conception de l'exoroman la version *e-book* de *El hacedor (de Borges). Remake*. Comme indiqué dans la note finale du livre imprimé (Fernández Mallo, 2011a : 171), s'ajoutent au roman numérique des pièces conçues *ad hoc* pour ce format, qui ne sont pas consultables sur les plateformes en ligne. En d'autres termes, l'*e-book* n'est pas uniquement une version enrichie du texte imprimé, mais une œuvre à part, proposant une expérience esthétique distincte.

Au-delà des contradictions, des dissensions et des oppositions concernant la définition de la littérature numérique en soi, il convient de revenir aux considérations théoriques de Serge Bouchardon (2014 : 74) et de mettre en avant la tension qui s'établit précisément entre les deux termes : littérature et numérique. Le fondement de la littérature numérique est l'exploration de cette tension¹² entre le support ou le média et l'objet ou le texte : « c'est de la tension entre ces deux composantes que naît la LN [littérature numérique], et non de leur co-présence » (Bouchardon, 2014 : 75). À partir de ces remarques, l'auteur propose la définition suivante de la littérature numérique : « ensemble de créations qui mettent en tension littérarité¹³ et spécificités du support numérique » (Bouchardon, 2014 : 75).

Ainsi qu'il a été évoqué tout au long de ce travail, et comme il sera également montré dans cette dernière partie de la thèse, la tension entre le texte littéraire et les particularités du numérique – la structure réticulaire, l'hybridité des médias, etc. – est fondamentale dans la poétique mutante. Plus encore, il semblerait que cette tension devient explicite davantage – et qu'elle est assumée en tant qu'esthétique – dans

¹² À ce titre, l'auteur précise que « [l]e terme *tension* ne signifie pas forcément *conflit*, mais suggère qu'il y a des évidences déconstruites des deux côtés ; il s'agit également d'une tension créatrice dans la mesure où la mise en relation transforme et provoque des émergences » (Bouchardon, 2014 : 9). Il poursuit ses réflexions en montrant que plusieurs types de tensions sont à l'œuvre dans la littérature numérique : tension des supports – le numérique et l'imprimé –, tension entre le programme informatique et l'écriture en tant qu'expression qui crée du sens, tension entre les différents médias (texte, image, son, vidéo), etc. (Bouchardon, 2014 : 47-56).

¹³ En ce qui concerne la littérarité, Serge Bouchardon (2014 : 70) évoque la nécessité d'une actualisation du concept à l'ère du numérique par rapport à la définition proposée par Jakobson dans les années 1970 – ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire. Dans le domaine du numérique, il faut prendre en compte le fait que la littérarité des textes n'implique pas uniquement le langage ou les mots, mais encore les modes d'expression artistique spécifiques à d'autres médias.

l'œuvre postnumérique, où l'opposition entre le support analogique et le numérique est abandonnée en faveur d'une écriture hybride.

7.1.2. Le média : moyen de diffusion et d'expression artistique

Étant donné l'importance du média dans la conception des textes hybrides, peut-être est-il nécessaire de s'attarder sur cette notion dans le contexte de la littérature numérique. Lorsqu'on traite de médias, il faut distinguer entre le moyen de transmission ou de diffusion d'un message et le support qui l'héberge¹⁴. Plus précisément, Marie-Laure Ryan¹⁵ (2004 : 16) retient deux acceptions du média. D'une part, le média peut désigner le canal de communication ou d'information (par exemple, la télévision, la radio, Internet, etc.). D'autre part, le terme se réfère au moyen matériel ou technique d'expression artistique – à savoir, avant d'être numérisée, l'image d'un tableau doit exister en tant que peinture à l'huile sur une toile. Cependant, note l'auteur, lorsque le contenu narratif est transféré d'un média à l'autre, il n'est pas toujours possible d'opérer une distinction nette entre le support et le moyen de transmission (Ryan, 2004 : 22).

Pour ce qui est du rôle du média dans la littérature numérique, la distinction que font les sciences de l'information et de la communication entre le support matériel et le moyen de diffusion, bien que manifeste, demeure assez floue, voire difficile à établir. Il faut préciser que la littérature numérique englobe aussi bien le support – l'ordinateur – que le média de transmission, par exemple le CD ou encore le réseau Internet, qui permet l'accès à l'œuvre. Tout transfert sur un autre dispositif – notamment à travers l'édition imprimée – entraîne des modifications qui font que cette forme d'expression

¹⁴ À cet égard, Isabelle Krzywkowski préfère distinguer les *media* – le pluriel du latin *medium* –, en tant que différents supports ou langages, des médias – pluriel de média –, c'est-à-dire l'ensemble des moyens de communication ou des *mass media*. Pour éviter la confusion, notamment lors de la citation – souvent, les *Media Studies* ne font pas cette distinction graphique, car l'anglais ne différencie pas orthographiquement les deux acceptions –, il semble plus pertinent d'adopter la graphie « média » (et le pluriel « médias »), employée dans la plupart des études en français, dans les deux sens.

¹⁵ Informaticienne à la base, Marie-Laure Ryan poursuit sa formation avec des études en linguistique et littérature ; elle théorise la narratologie numérique, et, plus précisément, des concepts comme l'interactivité et l'immersion (voir Lexique).

cesse d'être numérique. À ce titre, Giovanna di Rosario¹⁶ (2006) évoque, lors de son analyse de la poésie numérique, ces deux étapes essentielles – l'élaboration de la technologie de l'ordinateur et celle du *web* – de l'expansion d'une pratique littéraire qu'elle nomme cyberpoésie¹⁷. En d'autres termes, dans le processus d'écriture numérique, aussi bien le support que les moyens de diffusion privilégiés – l'organisation en réseau des ordinateurs, par exemple – sont indispensables. Le média devient, ainsi, l'élément central dans la mise en place des pratiques de création numérique.

Dans ce qui suit seront présentées quelques-unes de ces pratiques, en relation avec les œuvres mutantes faisant l'objet de cette étude. Il s'agit, premièrement, du transmédia, un phénomène d'actualité aussi bien en littérature qu'en d'autres domaines d'expression artistique qui explorent les possibilités esthétiques de la circulation du contenu entre divers supports et à travers différents moyens de diffusion. Ce concept sera exposé notamment en vue d'éviter la confusion avec d'autres techniques d'hybridité médiatique telles que le crossmédia, le multimédia, l'intermédia et la remédiatisation. Bien que les œuvres des écrivains mutants ne soient pas explicitement transmédia, il semble pertinent de rendre compte de l'ampleur de ce phénomène socioculturel, puisqu'il a nécessairement une incidence sur les créations qui explorent l'interaction entre divers médias. Le passage en revue de ces pratiques d'hybridité médiatique est apparu important, dans la mesure où il était souhaitable d'esquisser le contexte dans lequel émergent les écritures mutantes qui s'appuient sur l'outil numérique afin de repousser les limites du texte au-delà du support imprimé. S'inspirant de ces techniques employées dans divers domaines, comme le cinéma, la publicité, ou encore les arts visuels, les auteurs mutants adaptent ou transposent les possibilités d'interaction médiatique en littérature, laquelle est désormais entraînée dans une

¹⁶ Giovanna di Rosario est spécialiste en poésie numérique. Elle est directrice adjointe d'Hermeneia à l'Université de Barcelone, le premier groupe de recherche à étudier la littérature numérique en Espagne, constitué en 1999 à l'initiative de Laura Borràs. Pour plus de détails, voir le site *web* d'Hermeneia, qui fournit, par ailleurs, nombre de matériaux bibliographiques, tels que des articles scientifiques, ou encore des exemples de littérature numérique (disponible à <http://www.hermeneia.net/>, consulté le 23 juin 2016).

¹⁷ Cette distinction est importante notamment afin d'éviter la confusion entre la poésie ou l'écriture numérique et l'écriture *web*. Si la première peut être diffusée sur plusieurs supports (par exemple le CD ou le DVD) ou sous diverses formes (la performance, l'installation), la seconde se limite uniquement à la transmission à travers Internet.

dynamique d'expansion. S'agrègent, dans l'œuvre, le texte sur support imprimé, des vidéos en ligne, ou encore des pages *web* ou des blogs spécialement conçus pour compléter l'univers narratif.

7.2. La création comme hybridité médiatique : du transmédia à l'expansion narrative

Pour les créations – littéraires, cinématographiques, artistiques – qui se déploient sur plusieurs médias, se pose également le problème du choix terminologique. Sous l'influence des sciences de l'information et de la communication, le concept de transmédia s'est imposé déjà dans les années 2000, notamment grâce à l'étude sur le *transmedia storytelling* élaborée par Henry Jenkins (2003, 2013 [2006]). Cette notion se distingue d'autres termes qui décrivent divers processus et degrés d'hybridité, comme la remédiatisation, le crossmédia, l'intermédia ou encore le multimédia. Étant donné leur forte connotation commerciale – Jenkins parle de « franchises » transmédias¹⁸ –, la traduction de tels phénomènes en pratiques d'écriture littéraire nécessite une réinvention terminologique. Certains auteurs mutants proposent des notions comme l'exoroman, présenté au début de ce chapitre, ou la fiction quantique, afin de désigner le texte narratif qui déborde au-delà du cadre fourni par le support papier. Dans cette optique,

¹⁸ L'auteur fait remarquer que le transmédia est un phénomène qui, dans le domaine des sciences de l'information et de la communication, vire rapidement vers la création de franchises, telles que *Star Wars* ou *Matrix*. En ce qui concerne le concept de franchise, Jenkins (2014) renvoie au livre *Media Franchising: Creative License and Collaboration in the Culture Industries*, publié en 2013 par son ancien étudiant, Derek Johnson. Ainsi que l'indique Johnson dans un entretien paru sur le blog de Jenkins, dans le domaine des sciences de l'information et de la communication la franchise suppose la transposition de la logique des marchés, dans le secteur entrepreneurial, aux industries médiatiques : « At the most basic, economic level, a franchise is a business arrangement where one party extends to another party the right to use some kind of idea or intellectual property in a new market [...]. This is a very similar arrangement to what we see with media licensing—film rightsholders, for example, extending production responsibilities for video games or comic book tie-ins to third parties who absorb the production costs and risks » (Johnson *in* Jenkins, 2014).

peut-être convient-il de parler plutôt d'une littérature en expansion¹⁹, dans le sens d'une écriture qui, à l'instar de l'expansion de l'univers, éclate et répand son contenu narratif à travers plusieurs supports ou médias. Le terme sera donc retenu afin de désigner les œuvres hybrides des auteurs mutants, étudiées dans cette partie. Vu l'abondance des notions qui émergent aussi bien des *Media Studies* que du domaine de la littérature, il conviendra d'opter, après cette présentation théorique, pour ce terme plus large – et peut-être moins connoté –, de littérature en expansion, afin de rendre compte non pas des particularités de chaque situation d'interaction médiatique, mais plutôt des traits qui décrivent l'ensemble de ces expériences hybrides : la coordination des plateformes, l'unité narrative, l'intégration de plusieurs pièces, la répétition, l'hétérogénéité des langages médiatiques et des pratiques artistiques, la traduction d'un média en un autre.

7.2.1. Le transmédia : coordination et unité

En tant que pratique artistique qui suppose la circulation des contenus narratifs d'une plateforme médiatique à l'autre, le transmédia est un processus de transfert, de passage, de mouvement et de mutation. Comme son préfixe le suggère, il traverse les supports, en établissant des ponts, des liens ou *links* entre différents langages et formats. Le transmédia est donc fondamentalement réticulaire.

¹⁹ Nous tenons à remercier Laura Borràs, qui nous a suggéré la notion de *literatura expandida* pour les œuvres analysées dans cette partie de la thèse. À cet égard, il faut également mentionner le fait qu'Alice Pantel (2012) propose un concept similaire, celui de « roman augmenté » afin de décrire l'expansion de l'œuvre au-delà des limites du livre imprimé. Par ailleurs, il convient de rappeler qu'Agustín Fernández Mallo parle, dans un article consacré à la postpoésie – cité dans le chapitre trois de ce travail –, de *poesía expandida*, dans le but de désigner la création lyrique qui privilégie l'interaction avec les nouvelles technologies. Comme le précise l'auteur, la notion d'expansion est empruntée au cinéma, où elle se réfère aux productions filmiques ayant recours aux effets spéciaux (donc à la technologie), ou encore aux autres médias (par exemple, la vidéo), dans le processus de réalisation des créations artistiques (Fernández Mallo, 2004). Dans la préface à l'étude de Lev Manovich (2010 [2001]) sur les relations entre le cinéma et le média numérique, Yann Beauvais précise que le concept de *expanded cinema* – qu'il traduit comme cinéma élargi – a été proposé dans les années 1970 par Gene Youngblood pour décrire l'usage que fait le cinéma d'autres médias, en privilégiant par exemple la transmission en direct à l'enregistrement, ou encore le déploiement du phénomène cinématographique à travers différentes pratiques, de la projection à la performance (*in* Manovich, 2010 : 16).

Ainsi que l'indiquent, entre autres, Matteo Ciastellardi et Giovanna di Rosario (2015 : 11-12), le terme « transmédia » a été employé pour la première fois par Marsha Kinder en 1991, dans le contexte de l'« intertextualité transmédia ». Dans ce cas, il décrit la manière dont l'écriture pour enfants circule entre divers supports et entre les médias (le cinéma, la télévision, le jeu vidéo), entraînant des degrés d'interaction variables. Il s'agit d'un processus d'avancement, d'échange et de transformation d'une condition à l'autre.

Cet usage demeure, pourtant, assez restreint et ce n'est qu'avec Henry Jenkins, qui associe, dans un article publié en 2003, le transmédia à la pratique du *storytelling*²⁰ dans le contexte des productions cinématographiques et télévisuelles²¹, que la notion connaît un vrai essor. Elle sera théorisée plus extensivement par la suite, dans son étude sur la culture de la convergence. Pour l'auteur, le *storytelling* transmédia

se déploie sur de multiples plateformes médiatiques, chaque texte nouveau apportant à l'ensemble une contribution différente et précieuse. Dans la conception idéale du *storytelling* transmédia, chaque média fait ce qu'il sait faire le mieux : un récit peut ainsi être introduit dans un film, puis se développer à travers la télévision, le roman, la bande dessinée (Jenkins, 2013 [2006] : 119).

À partir de la définition fournie par Jenkins, il convient de relever, parmi les particularités de ce mode d'expression, le caractère unitaire du récit, ainsi que son

²⁰ Ainsi que le précise Christian Salmon, le *storytelling*, en tant que technique employée principalement pour la promotion des marques dans le domaine du marketing, se distingue du récit, qui transmet des expériences universelles ou des leçons de sagesse – c'est notamment le cas des mythes –, du fait qu'il tâche d'orienter « les flux d'émotions » et de conformer l'individu à un modèle ou à un protocole donné (Salmon, 2008 : 16-17). Transposé à l'audiovisuel, le *storytelling* serait donc une stratégie qui explore la possibilité d'attachement émotionnel du public à une franchise cinématographique ou télévisuelle. Sont illustratifs, de ce point de vue, des phénomènes comme *Star Wars* et *Indiana Jones*, qui ont fidélisé un grand nombre de consommateurs (Jenkins, 2003).

²¹ À cet égard, Juan José Díez (2012) précise que « el término “transmedia” comenzó aplicándose a series de televisión o películas, generalmente de adolescentes. Se trata, en este sentido, de servirse de Internet para propagar aún más una obra que ha tenido éxito en una plataforma determinada, creando alrededor de ella una comunidad de seguidores que puedan acceder a sus contenidos por todos los canales posibles: video, blogs de los personajes, chats, documentos, foros, realidad aumentada, juegos de realidad alternativa, etc... ».

déploiement coordonné²², soit par les créateurs, soit par le public lui-même – ce que Jenkins désigne en tant que *fans* de la franchise. Ces deux traits seront également observables dans le projet *Alba Cromm*, analysé par la suite, bien que l'ouvrage de Vicente Luis Mora ne puisse pas être qualifié de transmédia. Il semblera toutefois pertinent d'évoquer une certaine unité et coordination dans le mode de circulation du récit entre le livre et la blogosphère.

L'étude sur la pratique transmédia est devenue, dans la première décennie du XXI^e siècle, une tâche assumée par des théoriciens en des domaines très variés, de la narratologie (Ryan, 2004) aux sciences de l'information et de la communication (par exemple Dena, 2009 ; Scolari, 2013). À ce titre, Christy Dena, spécialiste des pratiques transmédiatiques, fait remarquer que le phénomène se manifeste différemment en fonction du domaine où il se développe, comme celui du jeu vidéo, celui des sciences de l'information et de la communication, ou encore celui de la littérature. Dans les jeux vidéo, par exemple, l'aspect transmédia repose sur la diversité des supports matériels, puisqu'à des jeux différents correspondent des dispositifs distincts ; mais il se manifeste également lorsque les règles d'un jeu sont transposées d'un média à l'autre. En revanche, en littérature, on met plutôt en avant l'incidence que chaque média peut avoir sur le texte, voire sur l'acte de narrer lui-même. Enfin, en ce qui concerne les *Media Studies*, le terme décrit un récit ou un monde narratif particulier et non pas la narration (ici dans le sens de *storytelling*) en général (Dena, 2009 : 17-18)²³. De toute évidence, dans ce travail de recherche, le transmédia sera principalement évoqué dans le contexte des études littéraires.

²² L'aspect coordonné de l'expérience transmédia est évoqué dans une publication postérieure sur son blog personnel, où Henry Jenkins précise encore plus le concept : « a process where integral elements of a fiction get dispersed systematically across multiple delivery channels for the purpose of creating a unified and coordinated entertainment experience. Ideally, each medium makes its own unique contribution to the unfolding of the story » (Jenkins, 2007).

²³ « The transmedial aspect [in media studies] does not denote the nature of narrative in general, but the nature of a particular story, or many stories within a fictional world. For instance, Jenkins refers to stories of *The Matrix* franchise and how it unfolds across media platforms. The study of transmedia storytelling, therefore, is the study of a storyworld unfolding across media platforms; unlike transmedial narrative or transmedial game, which is concerned with the study of medium-specific and non-medium-specific nature of narrative and game respectively ».

Le récit transmédia

Dans le champ de la narratologie, Marie-Laure Ryan (2004) fait remarquer que la transmédiabilité, en tant qu'analyse des relations entre l'écriture et les médias, émerge dans une période où « l'on ne peut plus ignorer la question de la manière dont les propriétés intrinsèques du média façonnent la forme du récit et affectent l'expérience narrative » (Ryan, 2004 : 1, nous traduisons)²⁴. Le transmédia remet donc en cause la narrativité de l'œuvre, qui ne se résume pas au texte écrit, mais qui devient perméable à d'autres langages et formats.

La théorie littéraire a tendance à limiter l'aspect narratif du récit à l'expression à travers la parole, écrite ou orale (Molino et Lafhail-Molino, 2003 ; Ryan, 2004). Cependant, ainsi que le soulignent Molino et Lafhail-Molino, dans leur introduction à *Homo fabulator* (2003), la compréhension de la notion même de récit a connu une certaine évolution, de l'épopée antique au roman postmoderne. Cela incite les deux théoriciens à élargir le champ et à mettre en perspective le récit littéraire avec d'autres modes d'expression, ce qui les conduit à remarquer que « [s]i l'on découvre partout des formes du récit, c'est qu'il constitue une capacité fondamentale de l'espèce humaine »²⁵ (Molino et Lafhail-Molino, 2003 : 17). Sous l'influence du philosophe Henri Bergson, ils évoquent la « fonction fabulatrice », qu'ils définissent comme

la capacité qui nous permet de représenter, par le geste ou la parole, des personnages agissants, c'est-à-dire des actions ainsi que les intentions et les états d'esprit qui les accompagnent et grâce auxquels nous pouvons les prédire, les interpréter et les expliquer (Molino et Lafhail-Molino, 2003 : 47).

²⁴ « [T]he question of how the intrinsic properties of the medium shape the form of narrative and affect the narrative experience can no longer be ignored » (Ryan, 2004 : 1). La théoricienne ajoute, d'ailleurs, qu'il ne faut pas confondre le phénomène de la transmédiabilité, qu'elle appelle aussi *narrative across media*, avec l'interdisciplinarité. L'aspect interdisciplinaire désigne généralement l'interaction des langages écrits issus de diverses disciplines, tandis que la transmédiabilité décrit les différents modes de transmission du récit, au-delà de la forme écrite. Si l'œuvre transmédia suppose la convergence entre l'image, le son, le geste, etc., pour les pratiques interdisciplinaires, il s'agit d'observer les relations entre la littérature, la science, l'histoire, etc. (Ryan, 2004 : 1).

²⁵ Les auteurs citent, de même que Marie-Laure Ryan (2004 : 3), le psychologue américain Jerome Bruner, qui fait remarquer que « la compétence narrative représente une des deux formes de base de la pensée, à côté de ce qu'il appelle modèle paradigmatique, qui donne naissance à la pensée scientifique » (Molino et Lafhail-Molino, 2003 : 17).

Marie-Laure Ryan (2004 : 9-10) se penche sur la relation entre le langage et le récit, en observant que, bien que le langage soit le code sémiotique le plus adéquat pour le *storytelling*, il n'est pas pour autant le seul possible²⁶. Elle distingue, d'abord, deux modes : avoir le statut de « récit » (*being a narrative*) et posséder la narrativité (*possessing narrativity*). Si le premier mode se réfère à l'intention d'un auteur ou d'un créateur de produire un objet exclusivement narratif, le deuxième est plus compréhensif et privilégie l'extension de la capacité à construire un récit, au-delà de l'aspect verbal, à d'autres modes d'expression, à savoir l'image – photographique ou cinématographique –, la musique, la danse, etc. Cette différenciation opérée par Ryan lui permet ensuite d'inclure dans l'écriture narrative diverses formes artistiques, développées sur plusieurs supports, assignant, dès lors, à la transmédiatité une fonction fabulatrice. Ainsi, il est possible de conclure avec Marie-Laure Ryan que, pour pouvoir analyser le récit hybride, qu'il soit qualifié de transmédia, de crossmédia ou d'univers narratif en expansion, il faut considérer la pratique d'écriture, voire la littérature, comme indépendante du média (Ryan, 2004 : 15). Le caractère littéraire d'un texte – qu'il soit écrit, oral ou multimédia – n'est déterminé ni par le support ni par le moyen de diffusion.

Dans ce qui suit, il convient de se pencher sur le projet « Alba Cromm », afin de mettre en exergue la manière dont l'expansion du récit sur plusieurs plateformes, ainsi que le recours à différents médias – notamment à la presse écrite – pointent la capacité narrative de ces modes d'expression.

Traces de transmédiatité dans *Alba Cromm*

Au XXI^e siècle, l'écriture semble ne plus pouvoir s'abstraire du composant médiatique. Elle ne peut non plus, comme il a été aussi montré dans le chapitre six, se limiter aux critères d'un genre littéraire donné. L'intégration de plusieurs médias comme parties constitutives d'une forme hybride, en expansion, fait que des romans comme *Alba Cromm* débordent le cadre du livre imprimé, à travers les blogs de

²⁶ Par ailleurs, l'auteur souligne l'ambiguïté qui s'installe dans la relation entre le langage et le récit narratif dans la théorie et dans la pratique : « Theoretically, narrative is a type of meaning that transcends particular media; practically, however, narrative has a medium of choice, and this medium is language [...]. But, if narratology is to expand into a medium-free model, the first step is to recognize other narrative modes » (Ryan, 2004 : 13).

personnages (sans compter les interventions des personnages sur d'autres *weblogs*). L'œuvre mutante explore donc la tension entre le texte littéraire et les médias nouveaux.

Étant donné la variété des notions susceptibles d'être associées à l'hybridation médiatique d'un projet comme « Alba Cromm » – termes présentés dans ce chapitre –, il faut rappeler que, dans ce travail, la qualification du roman de Mora d'œuvre hybride, au croisement entre le livre imprimé et le média numérique, est due à la complexité de l'expérience qu'il suscite pour le lecteur.

Afin de pouvoir étudier le processus de lecture, il convient d'avoir recours aux principaux traits du transmédia, tels que la complexité et l'interdépendance (Jenkins, 2007). La complexité désigne une expérience unitaire et coordonnée : l'unité dérive de l'interdépendance des diverses parties qui constituent l'œuvre, tandis que la coordination nécessite la participation du lecteur qui cherche à relier les pièces distribuées sur des supports variés.

La construction enchevêtrée de l'œuvre hybride – qu'elle soit transmédia, ou en expansion, ainsi qu'elle a été désignée dans cette recherche – est le résultat aussi bien de la structure réticulaire, analysée dans la deuxième partie de cette étude, que de la convergence culturelle qui caractérise l'époque contemporaine. Cette notion centrale de Henry Jenkins est définie dans les termes suivants :

Par convergence, j'entends le flux de contenu passant par de multiples plateformes médiatiques, la coopération entre une multitude d'industries médiatiques et le comportement migrateur des publics des médias qui, dans leur quête d'expériences de divertissement qui leur plaisent, vont et fouillent partout. La convergence est un mot qui permet de décrire les évolutions technologiques, industrielles, culturelles et sociales en fonction de qui parle et de ce dont les locuteurs croient parler (Jenkins, 2013 [2006] : 22).

Pourtant, le théoricien du transmédia s'empresse d'ajouter qu'il ne s'agit pas d'une convergence technologique matérielle, c'est-à-dire d'une migration vers un dispositif unique qui serait capable d'héberger tous les médias, rendant ainsi les autres supports superflus : « La convergence est, au contraire, un changement d'ordre culturel : les consommateurs sont encouragés à rechercher de nouvelles informations et à établir des connexions entre des contenus médiatiques dispersés » (Jenkins, 2013 [2006] : 23). Reposant entièrement sur la volonté de participation du public, le transmédia – et, en

général, toute création se déployant sur plusieurs plateformes – est donc une expérience collective, plurielle²⁷.

Pour Henry Jenkins, le phénomène de la convergence se manifeste, dès lors, par l'interaction d'une grande variété d'expériences culturelles fournies par les différents appareils médiatiques. Dès lors, la convergence est « un paradigme de pensée sur le moment actuel de changement médiatique, qui se définit par la division en couches, par la diversification et par l'interconnectivité de divers médias » (Jenkins, 2011 ; nous traduisons). La convergence se décline selon une synergie de formes médiatiques variées qui, au lieu de se substituer les unes aux autres, agissent de manière complémentaire sur la conscience de l'individu (Jenkins, 2007).

La convergence – qu'elle soit sociale, culturelle, ou encore médiatique – est un aspect important du mode de fonctionnement du blog, ainsi qu'il sera montré dans le chapitre huit. Lors du processus d'expansion de l'œuvre, le *weblog* s'inscrit dans cette dynamique, puisqu'il réunit plusieurs langages médiatiques. Il s'agit d'une plateforme qui explore les possibilités de la convergence : « El blog, artefacto mediático a medio camino entre las convenciones de la página impresa y las del texto electrónico, ejemplifica el carácter convergente, mixto, que distingue a la cultura digital en su estado presente » (Cleger, 2010 : 37). Le blog qui fait partie de la création hybride est exposé à une double convergence, l'une inhérente à sa structure, l'autre externe, propre aux phénomènes artistiques qui privilégient l'interaction des médias.

Trait fondamental de la pratique transmédia, la complexité caractérise aussi bien l'œuvre hybride dans son état achevé, que le processus d'écriture en soi. Il convient de fournir, à titre d'exemple de cette complexité narrative le projet « Alba Cromm », constitué de deux blogs de personnages et du livre imprimé. L'activité sur le blog d'Alba Cromm – de 2005 à 2009 – semble indiquer que l'intention de débordement afin d'ajouter d'autres médias au tissu narratif du roman accompagne le projet dès le début du travail de création. De ce point de vue, la conception de *La Vida sin Hombres* pourrait être qualifiée d'étape incontournable dans l'expansion de l'univers fictionnel de

²⁷ D'ailleurs, la culture participative et l'intelligence collective – expression empruntée à Pierre Lévy (1994) – sont deux autres concepts-clés sur lesquelles repose le *storytelling* transmédia, ainsi que le fait remarquer Éric Maigret, qui signe la préface de cette étude sur la culture de la convergence (Jenkins, 2013 : 7).

l'œuvre, ce qui permettra l'emploi du blog comme pièce intégrante du dossier « Alba Cromm » dans le magazine *UpMan*²⁸.

Pour ce qui est de l'interactivité dérivée de la complexité du projet narratif hybride, il importe de souligner que, dans les pratiques littéraires ou artistiques se déployant sur plusieurs médias, le public n'est pas toujours informé directement, surtout dans les étapes préalables, sur le nombre de pièces que comporte le projet ni sait où les chercher (Mora, 2014b : 16). En tant qu'articulation complexe, le degré d'expansion de l'œuvre repose sur le lecteur et sur sa disponibilité à collaborer afin de parcourir le texte hybride. *Alba Cromm* exige, d'une part, un lecteur curieux, désireux de mener ses propres recherches – dans le monde virtuel ou réel – afin qu'il découvre les différentes pièces qui prolongent la lecture sur d'autres supports²⁹. D'autre part, les lecteurs – dans ce cas, les internautes blogueurs – peuvent contribuer, d'une certaine manière, à l'œuvre, à travers les commentaires aux billets des personnages. Cet aspect est particulièrement significatif dans la phase précédant la parution du livre, lorsque *La Vida sin Hombres* a eu des lecteurs occasionnels qui sont intervenus sur le blog, tout en ignorant leur apport à l'expansion de l'œuvre.

Lancé dans cette enquête, comme un détective à la recherche d'informations supplémentaires ou de pièces manquantes, le lecteur voyage ou navigue – pour employer un terme lié à la technologie télématique – entre les supports, du blog au livre, ou encore d'un blog à l'autre. Vicente Luis Mora laisse un commentaire au *post* publié par Alba Cromm le 11 mai 2005. La protagoniste signe, à son tour, plusieurs commentaires sur le blog de critique littéraire de l'auteur, pour les billets qui datent du 2 février 2007 (Mora, 2005-2007) et du 11 février 2008 (Mora, 2006-2016). À cela, il faut ajouter les hyperliens entre ces deux plateformes et celle de Luis Ramírez,

²⁸ Dans la communication – déjà citée – de l'Université Cornell (Mora, 2010c : 11), l'écrivain évoque aussi l'existence matérielle d'un autre élément narratif, le journal de la protagoniste, que Mora lui-même a rédigé sur un cahier à part et qu'il a reproduit partiellement, par la suite, dans le roman.

²⁹ Dans une conférence donnée en novembre 2015 à Grenoble, lors de la parution de son roman *Boussole*, Mathias Énard parle, à son tour, du lecteur actif. La lecture peut requérir la consultation de dictionnaires, d'encyclopédies ou d'autres livres et matériau complémentaire, qu'ils soient en ligne ou sur un support analogique. Ainsi, le lecteur peut interrompre son parcours du texte littéraire afin d'écouter sur YouTube une pièce musicale évoquée dans le roman, ou chercher des informations sur le *web* au sujet d'une figure historique. Il semble que, de ce point de vue, l'on envisage que toute activité de lecture déborde les pages du livre. Cela montre que ce n'est pas le phénomène d'expansion en soi qui est nouveau, mais les médias ou les supports qui agrègent les différents matériaux.

notamment le dernier commentaire sur la page d'Alba Cromm, où il invite les internautes à visiter son propre blog³⁰. De plus, Mora lui-même introduit, dans le billet du 5 février 2009, publié sur *Diario de lecturas*, un lien vers *Las Crónicas de Ramírez*, où il affirme avoir rédigé une critique négative du livre d'un certain Ezequiel Martínez Cerva (Mora, *Diario de lecturas*, 8/02/2008)³¹.

Ce tissu créé par l'écrivain entre les différents blogs nécessite d'être reconstruit par ses lecteurs – qui sont supposés suivre son activité aussi bien en ligne qu'en dehors de l'espace virtuel. Ainsi que le fait remarquer Henry Jenkins, dans son étude sur la culture de la convergence, les jeunes consommateurs sont devenus des chasseurs d'information (Jenkins, 2013 [2006]). En établissant des relations complexes entre toutes les pièces médiatiques qui constituent le projet « Alba Cromm », Vicente Luis Mora conçoit son œuvre à partir de ce constat sur les changements opérés dans la dynamique culturelle contemporaine. Lorsque le lecteur de *Alba Cromm* est amené à suivre les traces des (hyper)liens afin de réunir les différentes parties – en ligne ou sur papier – de cet ouvrage, il ne s'agit pas nécessairement d'un défi, mais d'une pratique culturelle qui lui est familière.

Le lecteur – que Vicente Luis Mora qualifie de « lectospectateur » dans le contexte de l'hybridité médiatique³² – doit décider donc jusqu'où il souhaite mener son expérience de lecture afin d'accéder au texte dans la totalité :

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 los otros soportes, o considerar como texto las partes visuales (Mora, 2012: 114, c'est l'auteur qui souligne).

³⁰ Dans son commentaire, il écrit : « Mis queridos amigos, seguramente sería mejor que os pasareis por mi casa. En este momento no sé si Alba puede contestar o no a vuestras preguntas: reporteroramirez.wordpress.com. Nos vemos allí » (Mora, *Alba Cromm y la Vida sin Hombres*, 2005-2009). Voir Annexes.

³¹ Le personnage Ezequiel Martínez fait référence à cette chronique dans le roman *Alba Cromm*.

³² Le lectospectateur (*lectoespectador*) est « cualquier tipo de receptor de manifestaciones artísticas textovisuales que realiza un ejercicio cotidiano de cibercepción en el que se expanden las posibilidades de flujo informativo y de sentido entre dichas manifestaciones y la realidad pangeica » (Mora, 2012 : 19, c'est l'auteur qui souligne). Par « cyberception », concept emprunté à Roy Ascott, l'auteur entend l'adoption d'une perspective « à vue d'oiseau » (Mora, 2012 : 18), c'est-à-dire une vision unitaire sur l'ensemble constitué par la Pangée.

La création hybride est contrôlée par l'écrivain, mais la décision de voyager d'un média à l'autre appartient au lectospectateur, selon sa disponibilité à rechercher dans l'enchevêtrement produit par ce réseau complexe, en suivant les nœuds et les liens qui conduisent à l'œuvre hybride. De ce point de vue, il s'agit d'une expérience qui présente des traits du transmédia, puisque, ainsi que le fait remarquer l'auteur de *Alba Cromm*,

el transmedia se produce siempre en régimen de coautoría, no sólo porque se requiere [...] más de una persona para su realización, sino porque el lectoespectador participa, según Jenkins, construyendo la experiencia transmedial de una forma muy similar a aquella en que los lectores del hipertexto construyen su lectura (Mora, 2014b: 28).

Parmi des éléments formels qui assurent la complexité des relations entre les médias dans *Alba Cromm*, il convient de mettre en exergue, pour les deux blogs de fiction, le nombre limité de liens qu'ils établissent aussi bien avec les projets littéraires de l'auteur, qu'avec d'autres pages *web*. Ce qu'on appelle le *blogroll* est un composant qui montre le degré de connectivité d'un blog au reste de la blogosphère. Seulement le site du journaliste Luis Ramírez est explicitement relié au blog d'Alba, à travers un hyperlien vers *La Vida sin Hombres*. Pourtant, d'autres renvois sont formulés dans la section « Commentaires ». Ainsi qu'il vient d'être précisé, Ramírez intègre, dans sa remarque sur le dernier billet d'Alba, un *link* vers son propre blog. Plus encore, Mora lui-même intervient sur le blog d'Alba Cromm à travers un commentaire à l'un des premiers *posts* publiés par son personnage. Il semble évident que la décision de l'écrivain d'établir une connexion minimale entre les plateformes – y compris son blog de critique littéraire – est nécessaire pour dissimuler le caractère fictionnel du projet.

En lançant les deux plateformes virtuelles pour ses personnages, Vicente Luis Mora cherche à repousser la révélation du degré d'expansion de la création. La relation entre le roman et les deux blogs actualisés par Mora devient patente après la parution du livre. D'une part, l'auteur lui-même établit, d'une manière plus ou moins explicite, des liaisons conduisant de *Diario de lecturas* à *Las Crónicas de Ramírez* et du blog de Ramírez à *La Vida sin Hombres*. D'autre part, certains lecteurs du roman découvrent l'existence des blogs d'une manière tout à fait fortuite, d'après ce que suggèrent plusieurs commentaires. C'est le cas d'une lectrice qui signe son petit mot avec « Marta », ayant effectué des recherches sur Internet menant à la découverte des deux

plateformes : « No me puedo creer que exista el blog. Estoy leyendo la novela »³³, écrite sur le blog d'Alba ; ou « Estoy alucinando con la novela »³⁴, avoue-t-elle sur la page de Ramírez. Ce même type de commentaires devient abondant notamment dans le blog de Luis Ramírez, une fois achevé le projet littéraire hybride³⁵.

Les réactions des premiers lecteurs signalent le fait que Mora préfère ne pas révéler dès le début ou explicitement l'existence des correspondances avec les matériaux en ligne. Lorsqu'il se limite à faire allusion à la nécessité de chercher les traces de ses personnages dans le monde virtuel, l'écrivain invite le lectospectateur à participer à l'expansion du texte d'une manière active, ou ergodique, pour faire appel à la terminologie d'Esper Aarseth (1997)³⁶.

Le sens qu'acquière les éléments formels montre que, dans l'œuvre de Vicente Luis Mora, le blog est un outil employé, à l'instar d'autres stratégies narratives – le format de la revue, qui a déjà été évoqué dans la deuxième partie –, pour interroger le rapport du texte littéraire aux médias. L'ajout de cette plateforme transforme donc l'œuvre *Alba Cromm* en projet en expansion qui repousse les limites physiques de l'écriture, tout en penchant pour une poétique de l'hybridité.

Outre les concepts présentés par les théoriciens des sciences de l'information et de la communication, souvent les auteurs eux-mêmes avancent des propositions terminologiques, dans le but de désigner leurs propres expériences esthétiques hybrides. Dans son analyse du phénomène de transmédialité, Vicente Luis Mora fait remarquer que « no es infrecuente que los autores que exploran las nuevas posibilidades expresivas

³³ Commentaire publié en avril 2010 au billet du 22 mars 2009, disponible à <http://albacromm.bitacorras.com> (consultable à travers le moteur de recherche d'*Internet Archive*). Voir Annexes.

³⁴ Commentaire publié le 12 avril 2010 au billet du 15 novembre 2008, disponible à <http://reporteroramirez.wordpress.com/>, consulté le 31 juillet 2016.

³⁵ Le blog *Las Crónicas de Ramírez* ne contient aucun commentaire qui précède la publication du roman.

³⁶ Est ergodique tout texte qui requiert un effort considérable (en anglais *nontrivial*) de la part du lecteur, afin qu'il puisse traverser le texte, un effort matériel ou extranoématique, plus complexe que le simple acte de lecture cognitive (Aarseth, 1997 : 1 sq.). Le concept de lecture ergodique s'applique aux cybertextes, qui entraînent une organisation mécanique du texte ; c'est-à-dire qu'ils incluent, d'une part, la manière dont fonctionne le média comme partie constitutive du processus littéraire et, d'autre part, l'opérateur ou l'utilisateur du texte, qui doit réaliser certaines procédures lors de la lecture.

de las tecnologías aborden, además, la creación de neologismos para materializar su visión al respecto » (Mora, 2014b : 28). Ou, comme l'indique Jorge Carrión (2012a : 16), tout écrivain est bicéphale, étant à la fois théoricien et créateur.

Au début de ce chapitre, l'exoroman (*exonovela*) d'Agustín Fernández Mallo (2012c) a été présenté comme forme d'écriture numérique, ainsi que celle-ci est pratiquée par les mutants, qui ne sont pas des auteurs de littérature numérique dans le sens restreint du terme. À présent, il convient de s'attarder très brièvement sur une notion avancée par Jorge Carrión (2011), celle de fiction quantique (*ficción cuántica*).

Du transmédia à la théorie de la fiction quantique de Jorge Carrión

Étant donné l'emploi profondément commercial qu'on peut attacher au concept de transmédia – mais aussi à celui de crossmédia, comme il sera montré par la suite –, l'auteur du projet *Las huellas* développe, dans le contexte de la pratique littéraire, une théorie de ce qu'il qualifie de fiction quantique :

El transmedia y el cross-media tienen una connotación muy comercial. Es lo que hace, por ejemplo, Disney con sus películas. Y la intención es vender. Pero ¿cómo llamamos al transmedia artístico, cuya voluntad no es comercial? Se me ocurrió que lo que hacen Mark Danielewski o Joan Fontcuberta podría tener otro nombre y lo llamé ficción cuántica. O, por ejemplo, todo lo que he hecho con *Teleshakespeare* tiene que ver con Mario Alvares y George Carrington. Es un libro para entender un mundo para ellos dos. O sea es un ensayo que no existiría sin *Los muertos*. De hecho la serie “Los muertos” figura en el ensayo. La ficción cuántica tiene que ver con la trilogía. Es más un ensayo creativo y personal, que una voluntad de teorizar sistemáticamente. Tiene que ver con el proyecto de la novela.³⁷

C'est d'ailleurs dans son étude sur les séries télévisuelles que Jorge Carrión approfondit les observations sur la fiction quantique, en établissant un parallélisme entre cette théorie scientifique et la conception d'un art développé non plus dans un *univers*, mais dans des « *multivers* ». À l'instar de la mécanique quantique, qui envisage la multiplicité des états de l'univers, la création artistique ou littéraire contemporaine est composée de : « historias en la historia narradas en el mayor número de lenguajes y de

³⁷ Entretien avec Jorge Carrión, le 28 juin 2014. Voir Annexes.

formatos, es decir, de *estados*, que haya existido jamás » (Carrión, 2011 : 51, c'est l'auteur qui souligne). La multiplicité, précisé Jorge Carrión (2012a : 18), est un concept-clé de l'époque contemporaine, qui invite à ne plus penser en termes d'unités discursives ou artistiques, mais en termes d'univers parallèles.

L'auteur énumère, par la suite, les principes qui régissent les mondes de la fiction quantique :

la ficción cuántica no sólo goza de una existencia múltiple, en estados paralelos y complementarios, sino que esa multiplicidad tiene como razón de ser el conocimiento. Es narrativamente compleja porque entiende que las realidades que se propone analizar también lo son. No respeta los géneros porque no se impone restricciones y porque sabe que, en el fondo, no son más que perspectivas de lectura sobre el mundo, opciones que se pueden y se deben completar, simultáneamente, con otras, con todas las posibles. Asume la física iniciada por Einstein, la tradición de «Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius», de *Rayuela*, de *El cuarteto de Alejandría*, de *La Jetée*, de *Watchmen*. Incorpora una visión poliédrica del universo ficcional: la simultaneidad, el contrapunto, la analepsis y la prolepsis devienen las herramientas para incorporar el mayor número posible de miradas sobre los hechos, sus causas y sus consecuencias. La convivencia – shakesperiana– de personajes de niveles diversos y disímiles de la realidad ficcional amplía justamente las direcciones de esas perspectivas multiplicadas (Carrión, 2011: 52-53).

Il convient de relever, parmi les traits les plus significatifs de la création littéraire quantique, la complexité, le brouillage des frontières génériques, la pluralité des perspectives et la diversité des personnages. Il s'agit d'éléments qui, d'une certaine manière, sous-tendent l'œuvre de l'écrivain mutant, fondée sur le principe de la multiplicité (Carrión, 2012a : 18). Son roman *Los muertos* (2010) en est un bon exemple : d'une part, les chapitres sur la série de télévision alternent avec les essais critiques et, de l'autre, les personnages qui peuplent le monde des morts de la fiction sont issus d'une grande variété de récits – littéraires, télévisuels, cinématographiques. Qui plus est, ils incarnent le principe quantique des univers parallèles, puisqu'ils réunissent plusieurs « versions » d'un même personnage. C'est le cas, par exemple, de Lady Macbeth, dont la figure se constitue à partir de l'entrelacement de diverses adaptations – cinématographiques et littéraires. C'est également ce que révèlent les « interférences » ou souvenirs des protagonistes, notamment lorsque les devins censés

les déchiffrer en fournissent plusieurs interprétations. Ainsi que le fait remarquer le personnage Martha H. de Santis, dont l'article de presse est inséré à la fin de la première partie – ou saison – de *Los muertos*, la série de télévision créée par Carrington et Alvares met en abyme la question de la sérialité même, du point de vue des adaptations ou des versions d'une œuvre :

Mucho se está discutiendo sobre cómo la serie experimenta con un tema muy poco abordado en la teoría dramática, como es el de la serialidad de un personaje que ha sido sometido a múltiples versiones. Selena, al parecer, es una versión de Lady Macbeth. Se nos dice en la serie que son muchas las mujeres que creen ser Lady Macbeth; según la interferencia del capítulo 7, más bien estaríamos ante *la otra vida* de Asaji, la protagonista de la película *Trono de sangre*, de Akira Kurosawa, versión libre de la obra de Shakespeare. Pero el adivino ve, confusamente, según Alvares y Carrington nos muestran en el collage del epílogo, que el supuesto pasado de Selena no es, directamente, el de la película de Kurosawa, pues en las imágenes se mezclan teatro, cine y otro tipo de imágenes, ambiguas (quizá cómic) (Carrión, 2010: 83).

Ainsi que le font ressortir les remarques de Martha de Santis, les personnages de la production télévisuelle « Los muertos » représentent la synthèse non seulement d'un processus d'adaptation, mais encore de l'hybridation de divers langages médiatiques. La construction de ces figures médiatisées se fait à travers leur circulation d'un support à l'autre, d'un média à l'autre – littérature, cinéma, théâtre, bande dessinée – et elle aboutit à une identité à son tour hybride, par la convergence de toutes ces versions.

Bien que les œuvres de Jorge Carrión ne puissent pas être qualifiées de transmédia, de toute évidence, les caractéristiques qui viennent d'être évoquées – notamment la circulation entre les médias, la convergence – approchent la fiction quantique de la pratique transmédia. D'ailleurs, plus loin dans son argumentaire, l'auteur mentionne d'autres concepts-clés de ce phénomène, tels que la convergence ou la mise en réseau des lecteurs :

los lectores metropolitanos de la ficción cuántica son multicanales. Practican la lectura en niveles simultáneos, en universos paralelos, en archipiélago o en red. Su inteligencia está en perpetuo intercambio: aspira a ser colectiva. La metáfora que mejor la representa es la de los miles de ordenadores conectados para detectar vida extraterrestre. Porque a la convergencia y a la cooperación hay que sumarles la ambición extrema, la búsqueda constante del otro y la tensión que sólo garantiza la utopía (Carrión, 2011 : 54).

Il précise, par la suite, ce qu'il comprend par convergence : « Convergencia quiere decir acercamiento, conexión, concurrencia hacia un mismo límite, un mismo fin » (Carrión, 2011 : 56). Dans la fiction quantique, ajoute l'auteur de *Teleshakespeare*, le processus de convergence se fait dans la conscience du lecteur, grâce à sa capacité à mettre en relation et à discerner entre le réel et le fictionnel³⁸.

Le phénomène de la transmédialité, défini en tant que conception d'un récit narratif à travers plusieurs plateformes, n'est qu'une des modalités d'interaction entre le texte littéraire – généralement écrit – et les médias. Dans ce qui suit, il sera question de le présenter en rapport avec d'autres procédés qui explorent la circulation et l'échange créatif entre les dispositifs médiatiques. Cela permettra également de désambiguïser les différents termes souvent employés pour désigner les œuvres hybrides des écrivains mutants.

7.2.2. Le crossmédia : intégration et répétition

Issu des pratiques publicitaires, le concept de crossmédia dans les sciences de l'information et de la communication désignait au début le procédé de déclinaison d'une campagne publicitaire sur différents supports, tels que les affiches, la presse imprimée, la télévision, etc. Son emploi s'étend progressivement afin de décrire d'autres processus d'interaction entre les médias, jusqu'à ce qu'il finisse par être assimilé au transmédia. Comme le fait remarquer Vicente Luis Mora (2014b : 25), il semblerait que la plupart des théoriciens dans le domaine des *Media Studies* n'établissent pas une distinction très

³⁸ Il rejoint, ainsi, Henry Jenkins et sa définition de la convergence culturelle.

nette entre le transmédia et le crossmédia, les deux concepts étant souvent employés en tant que synonymes.

Le théoricien des médias Carlos Scolari avoue, par exemple, dès le début de sa propre étude du transmédia, qu'il a parfois, dans son livre, recours à cette notion afin d'éviter la répétition du terme *narrativa transmedia* (Scolari, 2013 : 16). Par la suite, il apporte plus de précision et cite le spécialiste du numérique Jak Boumans, qui propose une définition de la pratique crossmédia en fonction de quatre critères : toute production crossmédia doit comprendre plusieurs médias qui s'appuient entre eux en fonction de leurs potentialités spécifiques ; elle est une production intégrée ; les contenus sont distribués et sont accessibles à travers plusieurs dispositifs, tels que l'ordinateur personnel, le téléphone portable, la télévision ; enfin, l'emploi d'un certain média est censé répondre à une nécessité narrative donnée, selon le projet (Scolari, 2013 : 25-26).

Dans la préface à l'étude sur le *storytelling* transmédia de Henry Jenkins, Éric Maigret se borne à mentionner le fait qu'à la différence du transmédia le crossmédia produit de la redondance (Jenkins, 2013 : 8-9). Cette distinction sera reprise par Gil González (2012 : 47), pour qui la pratique consiste à narrer la même histoire à travers un média différent – il s'agirait donc d'une forme d'adaptation –, alors que le transmédia est l'expansion du récit sur un autre média, afin de le compléter ou de le développer³⁹.

À son tour, Vicente Luis Mora considère que l'écriture transmédia est centrée sur la forme de la narration, tandis que le crossmédia met l'accent sur le mode de circulation ou de « polypublication », à savoir, sur les techniques de distribution (Mora, 2012 : 150). Dans un article postérieur, il apporte plus de précisions, montrant que c'est le degré de complexité et d'interdépendance qui permet d'établir une différence, qui n'est pas toujours patente, entre l'écriture transmédia et la création crossmédia : « lo que llamamos *cross-media* [...] englobaría a lo hecho mediante plataformas sin propósitos narrativos *complejos e independientes* » (Mora, 2014b : 25-26, c'est l'auteur qui souligne). Dans la production réticulaire transmédia, chaque récit, développé sur un média distinct, est indépendant et peut représenter, comme le fait

³⁹ Il importe de souligner que, dans son étude, Gil González établit des catégories différentes, subordonnant toutes ces formes d'interaction entre les médias (adaptation, remédiatisation, hybridation, transmédia, crossmédia, etc.), à l'intermédialité. Cette notion est prise dans le sens le plus large possible, afin de désigner, sous l'influence des modèles et processus biochimiques, « la mezcla, la contaminación, el mestizaje como mecanismo fundamental de la vida » (Gil González, 2012 : 28).

remarquer Henry Jenkins (2013 [2006] : 120), un point d'entrée dans l'œuvre, sans nécessité de passer par les autres médias pour le comprendre. Dans la production crossmédia, par contre, les relations entre les pièces sont régies par une certaine interdépendance, ce qui fait qu'elle est dépourvue de la complexité donnée par la structure réticulaire du transmédia.

Pour Jorge Carrión (2011 : 55), le crossmédia est une pratique – principalement commerciale – des années 1990, qui précède et annonce le transmédia développé durant la première décennie du nouveau siècle. L'écrivain intègre d'ailleurs son propre concept de fiction quantique dans la même dynamique. La fiction quantique s'inscrit donc dans une chronologie et dans une évolution marquée par les médias à partir de la fin du XX^e siècle. L'auteur de *Teleshakespeare* établit, à son tour, une distinction entre le crossmédia et le concept de *ficción cuántica*, tout en situant son propre modèle narratif dans la lignée du transmédia :

La narrativa *crossmedia* de los años 90 se desarrolló en tres niveles simultáneos: el tecnológico, el comercial y el artístico. Acababa la posmodernidad, crecía internet. La ficción cuántica se apropia sin ambages de su naturaleza de *marketing*, de su ambición tecnológica e integradora, de su condición viral, y la resemantiza; entronca con las poéticas que hicieron conceptualmente posible la existencia transmediática y las reivindica por su poder de difusión e influencia (Cervantes, Sterne, Duchamp, Borges, Godard, Moore); reivindica el arte como complejidad científica, como crítica social e histórica, como vehículo de conocimiento disfrazado de vehículo de entretenimiento (Carrión, 2011: 55).

Jorge Carrión lui-même identifie, notamment dans le diptyque *Los muertos – Teleshakespeare*, une forme de crossmédia, car l'essai vient compléter la lecture du texte littéraire. À cela il faudrait ajouter les pièces télévisuelles qui rendent compte du cadre cathodique créé pour la série « Los muertos ». La connexion crossmédia est, à ce titre, patente, lorsque l'auteur cite la production de ses personnages, George Carrington et Mario Alvares, dans cette étude théorique sur les séries états-uniennes des années 1990 et 2000. Dans le chapitre consacré à *Battlestar Galactica* (Larson et Moore, 2004-2009), Carrión se penche sur la figure du créateur d'un produit télévisuel, notamment en rapport avec le concept d'auteur dans le domaine du cinéma, ou encore en littérature :

Autor y creador son conceptos no siempre idénticos en la teleficción norteamericana [...], porque en las teleseries la autoría es aún más vaporosa que en el cine y está aún más condicionada por la industria que en el séptimo arte. Sólo existe una serie en la historia de la televisión norteamericana cuyos autores hayan firmado los guiones de todos sus capítulos y además los hayan dirigido y producido, *Los muertos*, un producto de George Carrington y Mario Alvares para Fox (Carrión, 2011: 119).

Le rôle même de l'auteur, dont le contrôle sur son propre univers narratif est absolu, est sujet à des mutations lorsqu'il est transposé aux conditions de l'industrie cathodique, de co-création dans la production artistique. À l'instar des séries, qui relèvent d'un travail collaboratif – entre créateurs, scénaristes, réalisateurs, producteurs, etc. –, le projet crossmédia repose, à son tour, sur une participation collective. Ainsi, le modèle de l'œuvre fermée, achevée est remis en cause par les techniques d'hybridation et d'expansion narrative. Le roman *Los muertos* de Jorge Carrión se prolonge à travers l'essai *Teleshakespeare*, qui renvoie, quant à lui, aux séries étudiées dans le livre. Lorsqu'elle est évoquée dans ce travail théorique, la série « Los muertos », imaginée par Jorge Carrión, franchit les limites de son propre univers narratif pour intégrer le monde de la télévision, en tant que production des créateurs George Carrington et Mario Alvares (*The Dead*, Fox, 2010-2011). L'auteur unique, singulier est dédoublé, afin que la figure des co-créateurs puisse surgir dans le processus de transposition médiatique, qui explore précisément la tension entre l'œuvre parfaite, close, conçue par les deux protagonistes et le projet ouvert, en expansion, élaboré par Jorge Carrión.

S'il fallait illustrer la distinction transmédia – crossmédia dans le roman *Los muertos*, il faudrait faire remarquer que la construction des personnages de la série *The Dead*, créée par George Carrington et Mario Alvares, repose sur la technique transmédia : le public devrait retracer le parcours ou la circulation d'une figure sur plusieurs supports, à savoir les œuvres littéraires, cinématographiques ou artistiques dans lesquelles apparaît le personnage. En revanche, l'essai *Teleshakespeare* établit une relation crossmédia avec la série, puisqu'il s'agit d'évoquer des productions diffusées sur le même type de support, le cathodique.

7.2.3. Le multimédia et l'intermédia : hétérogénéité de langages médiatiques et de disciplines artistiques

Lorsqu'on s'attaque aux diverses formes hybrides, une autre distinction nécessaire est celle entre transmédia et multimédia. Si le premier suppose l'évolution d'un récit à travers différents médias – jeu vidéo, film, bande dessinée, etc. – sur différents supports – analogiques ou numériques –, le second implique la présence de plusieurs médias sur une seule et unique plateforme. À ce titre, l'esthéticien et théoricien de la culture numérique José Luis Brea précise qu'il est tout aussi important, en ce qui concerne le concept de multimédia, de ne pas confondre le support avec le média en soi :

Suele llamarse multimedia a lo que es “multisoporte”. Debería distinguirse con toda precisión lo que es un media –un dispositivo específico de distribución social del conocimiento– de lo que es “soporte” –la materia sobre la que un contenido de significancia cobra cuerpo, se materializa. Un “lienzo” es soporte –como lo es el papel en el que se imprime una revista. Sin embargo, una “revista” es un “media” (está hecho sobre papel, sobre soporte sonoro, videográfico o electrónico o hablada). En todo caso [...]: se llama (impropiamente) multimedia a aquella producción que incorpora elementos desarrollados en distintos soportes. Por ejemplo, una instalación multimedia es una que podría llevar fotografía, pintura, objetos, vídeo, sonido ambiente, etc. (Brea, 2002: 6).

Le blog peut être considéré en tant qu'instrument multimédia qui permet de réunir, sur une même plateforme, le texte et les outils audiovisuels. Il en est ainsi pour la plupart des œuvres numériques, comme celles de Doménico Chiappe (2007, 2013). Cependant, une création transmédia se déploie sur plusieurs supports : livre imprimé – écriture narrative ou bande dessinée –, production cinématographique ou télévisuelle, ou encore jeu vidéo. C'est notamment le cas du projet *Matrix*⁴⁰, analysé par Henry Jenkins (2013 [2006]).

⁴⁰ Le projet transmédia des frères Wachowski se déploie sur plusieurs supports : trois longs métrages (1999, 2003), deux jeux vidéo, une série de courts métrages d'animation, ainsi que plusieurs bandes dessinées.

En revanche, Christy Dena mentionne le fait que, dans le transmédia, les différents supports et moyens de diffusion demeurent séparés ; ainsi, l'expérience en soi entraîne l'emploi transversal de médias divers, qui ne pourraient pas être réunis dans un seul objet technologique. L'auteur ajoute que le phénomène se distingue également d'autres pratiques, comme l'intermédia, qui suppose la fusion matérielle de plusieurs formes d'art. Le transmédia se distingue principalement par le recours à des médias non mélangés (*unmixed media*), amenant à un résultat – esthétique – final différent (Dena, 2009 : 87).

À travers l'intermédia, on sort, pourtant, du champ des sciences de la communication et de l'information pour entrer dans la sphère de la création artistique. Christy Dena précise que la notion a été introduite, en 1965, par Dick Higgins, artiste représentatif du mouvement Fluxus, pour se référer à des œuvres ayant des formes non familières. Il s'agit essentiellement d'un art qui dépasse les frontières d'un média donné ou qui brouille les limites entre des médias non reconnus comme des formes d'art (Dena, 2009 : 88, citant Ken Friedman, un autre artiste associé au mouvement Fluxus).

À la différence du transmédia, dans l'intermédia la fusion des éléments constitutifs est telle, qu'on ne peut plus les séparer une fois le processus accompli (Dena, 2009 : 89). En même temps, le phénomène se différencie du multimédia par le fait qu'il ne s'agit pas d'agrégation, mais plutôt de construction interdépendante. L'auteur fournit en guise d'exemple le cas de l'opéra, où la musique, le libretto et la mise en scène établissent des relations multimédias (Dena, 2009 : 89). Dans cette perspective, il est possible de rapprocher le transmédia du multimédia plutôt que de l'intermédia. Cependant, Dena s'empresse d'ajouter que cela ne suppose pas que l'opéra soit une pratique transmédia. En effet, la séparation des supports dans la production transmédia doit permettre au spectateur de prolonger ou de compléter son expérience artistique en manipulant d'autres langages médiatiques dans des contextes variés.

Therefore, while transmedia projects do share a concern with bringing together media and artforms that are distinct, in transmedia projects each distinct media retains its manifest nature. Fusion does exist in transmedia projects, but it happens at an abstract level. It is characterized by a conceptual synthesis of separate media rather than an assemblage or transformation at the expressive or material level. The peculiar challenge of this approach is to bring together elements that are disparate, incompatible or isolated, in a way that retains their independent nature. This approach does not try to change that which is manifest, but tries to find connections at a level that reconfigures them conceptually. The objects change, but that change happens around the materials, within the minds of those who design and experience them. Unity is perceived, variety is manifest. (Dena, 2009: 93).

Pour Christy Dena (2009 : 94), le transmédia est une pratique qui partage une préoccupation esthétique avec l'intermédia, mais qui se distingue de celle-ci par sa constitution de pièces narratives distribuées sur plusieurs plateformes. Il ne s'agit donc pas d'une convergence technologique, à savoir d'un média hybride, mais d'une convergence intangible, ou, dans les termes de Henry Jenkins, d'une convergence culturelle, une opération mentale effectuée dans l'esprit du récepteur ou du consommateur.

Étant donné l'incidence des pratiques artistiques sur la postpoésie d'Agustín Fernández Mallo, le concept d'intermédia pourrait être mobilisé pour décrire l'interaction de l'écriture chez l'auteur du projet *Nocilla* avec les arts visuels. À ce titre, tant le moyen métrage produit par Agustín Fernández Mallo que l'essai *Postpoesía*, ou encore le projet *spoken word*, complètent la lecture de la trilogie à travers l'exploration des correspondances avec les médias. Aussi bien le film réalisé par l'auteur que son essai documentent, d'une part, sur le processus de création de la trilogie, et, de l'autre, étayent les observations théoriques d'exemples de pratique postpoétique. À l'instar de Jorge Carrión et de son projet crossmédia, l'auteur de la trilogie *Nocilla* emploie ces pièces complémentaires dans le but d'élargir son univers poétique au-delà des frontières de l'écriture littéraire, vers d'autres supports et formes d'expression. Plus encore, à l'intérieur de ces mêmes œuvres, plusieurs langages médiatiques s'entrecroisent. L'essai *Postpoesía* assemble texte et image, en établissant des connexions entre la postpoésie et divers concepts scientifiques et pratiques artistiques. Les images qui abondent dans cet

ouvrage théorique – de la photographie et la reproduction picturale à la représentation graphique habituellement employée dans les travaux scientifiques – proposent, dès lors, une expansion de la lecture vers l’expression visuelle.

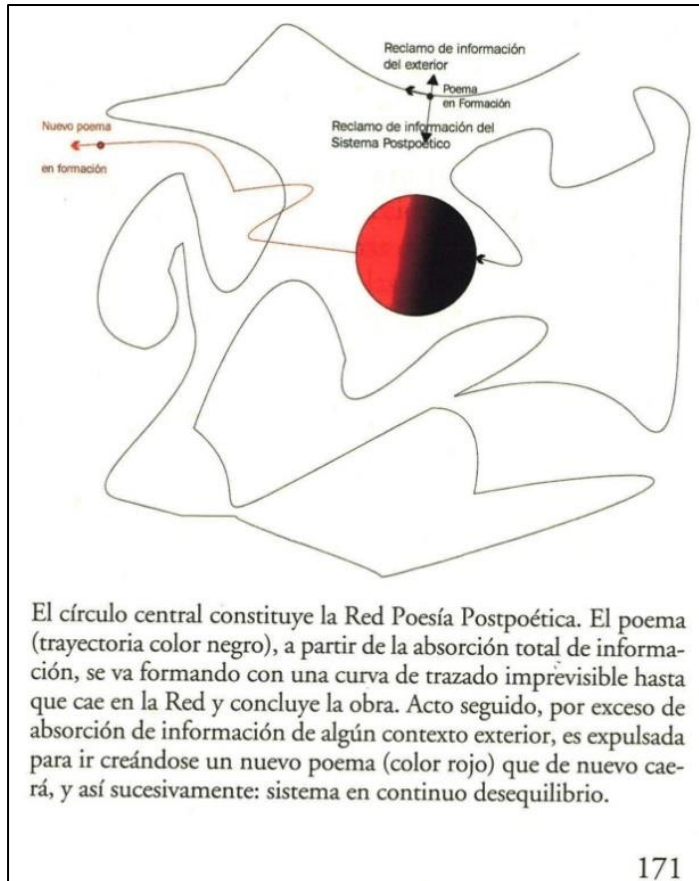


Image 14. Agustín Fernández Mallo, *Postpoesía* (2009b : 171)

Le film, quant à lui, concilie observations théoriques et séquences artistiques, en tant qu'exemples concrets de la pratique postpoétique. Plusieurs langages médiatiques se conjuguent dans cette vidéo : des enregistrements réalisés par l'écrivain lui-même, des interviews, des archives télévisées, des photos, des séquences de la performance *spoken word* « Afterpop: Fernández & Fernández », le tout accompagné d'une bande-son et de la voix off de l'auteur.

Ainsi, il convient d'observer que, si Jorge Carrión explore, à travers la technique crossmédia, la tension entre l'œuvre fermée et l'œuvre ouverte, en expansion, Agustín Fernández Mallo, met en exergue la tension entre théorie et pratique, voire entre écriture et arts visuels, à l'instar des techniques intermédiaires. Par ailleurs, il est manifeste que la théorisation de la narration semble être une pièce essentielle des pratiques d'hybridité

médiatique chez les auteurs mutants. L'importance de cette expansion de l'œuvre narrative à travers l'étude poétique est également mise en avant par Jorge Carrión et Vicente Luis Mora, à travers leurs propres travaux théoriques.

7.2.4. Remédiatisation : perspectives littéraires sur la télévision, la presse et le moteur de recherche Google

À partir de l'ouvrage de Jay Bolter et Richard Grusin (2000) sur les pratiques de remédiatisation (en anglais *remediation*)⁴¹, Christy Dena (2009 : 76) précise que remédier signifie représenter un média dans un autre : par exemple, simuler un livre sur un support de type CD ou DVD, ou sur une plateforme en ligne. Les deux pôles (apparemment en opposition) du processus de remédiatisation sont l'immédiateté – l'effacement de toute médiatisation – et l'hypermédiatisation – la mise en relation de plusieurs médias. Selon Bolter et Grusin (2000 : 5), la *remediation* décrit un phénomène où les dispositifs anciens et nouveaux s'efforcent, à travers leur interaction, d'affirmer ou de réaffirmer chacun sa pertinence dans un monde où les technologies évoluent avec rapidité. Cependant, il ne s'agit pas d'étudier, dans ce travail, l'aspect culturel du concept – mis en exergue par les auteurs –, mais plutôt l'emploi esthétique que les écrivains mutants en font dans leurs œuvres lorsqu'ils ont recours à cette technique d'hybridation. Ce qu'il faut retenir de cette dualité de la remédiatisation, c'est qu'à travers cette pratique les auteurs tâchent d'adapter le pacte de lecture (comparable au

⁴¹ Il convient de traduire le terme anglais *remediation* par « remédiatisation », bien que certains théoriciens de la littérature numérique établissent une distinction entre les deux. C'est notamment le cas de Serge Bouchardon, qui propose la notion de « remédiatisation » comme une forme d'actualisation du concept théorisé par Bolter et Grusin à la fin des années 1990. Pour Bouchardon, la remédiatisation, qui désigne « les façons dont un média se reconfigure dans un autre média », se trouve « en dialogue avec le terme anglais de 'remediation', selon lequel chaque nouveau média se déploie en imitant les formes du média auquel il succède (Bolter et Grusin, 1999) » (Bouchardon, 2014 : 210). D'ailleurs, Bouchardon fait remarquer que l'anglais *remediation* évoque également le processus à travers lequel les technologies nouvelles remédient « aux insuffisances des technologies antérieures » ; ainsi, « la photographie peut remédier à l'insuffisance de la peinture dans la représentation de la réalité, ou encore que le film peut remédier à l'insuffisance de la photographie pour représenter la réalité de façon temporelle » (Bouchardon, 2014 : 211 ; c'est l'auteur qui souligne).

concept d'immédiateté proposé par Bolter et Grusin) aux nouveaux médias et, à la fois, d'affirmer le besoin d'une interaction entre divers supports. Dans ce contexte et sous l'influence de l'observation de Marshall McLuhan, « le message, c'est le média », Dina fait remarquer que le média participe au processus de construction du sens ; il fait partie du message (Dena, 2009 : 81).

Pour Antonio J. Gil González (2012), *Los muertos* de Jorge Carrión (2010), en tant que roman présenté sous forme de série de télévision, met en pratique le mécanisme que théorisent Bolter et Grusin. Lors de la remédiatisation de la création cathodique à travers le texte littéraire, le format du livre opère certains changements sur la production télévisuelle. Carrión lui-même attire l'attention sur les mutations déclenchées par le processus de transfert d'un média à l'autre lorsqu'il insère dans la quatrième partie un extrait du roman écrit par le personnage Martha H. de Santis, qui transpose la production télévisuelle de Carrington et Alvares dans le texte littéraire. Cette double médiatisation – de la série « Los muertos » dans le récit de Jorge Carrión et, ensuite, dans celui de son personnage – souligne, en réalité, l'écart entre deux techniques différentes de la création artistique. D'une part, l'écriture de Carrión se laisse imprégner par un langage distinct, en montrant sa capacité de mutation lors du passage d'un média à l'autre. D'autre part, le texte de son personnage ne fait qu'adapter le contenu narratif de la série au genre romanesque, en effaçant toute trace du média télévisuel. Si dans le premier cas, la remédiatisation permet la circulation aussi bien du contenu que des formes, voire des techniques de médiatisation variées, dans le second, le produit littéraire est virtuellement imperméable aux particularités d'autres langages. La remédiatisation, telle que mise en œuvre dans *Los muertos* de Carrión, est donc au service de l'écriture hybride.

L'approche est également employée dans *Alba Cromm* (Mora, 2010a), où l'on soumet la revue *UpMan* au processus de remédiatisation du format dicté par le livre. Cela entraîne plusieurs mutations, telles que la double couverture – celle du roman de Vicente Luis Mora et celle du magazine masculin –, l'incorporation de divers articles et rubriques – qui ne sont pas directement liés au dossier « Alba Cromm », c'est-à-dire au récit principal, mais qui obéissent aux contraintes du média –, ainsi que des messages publicitaires.

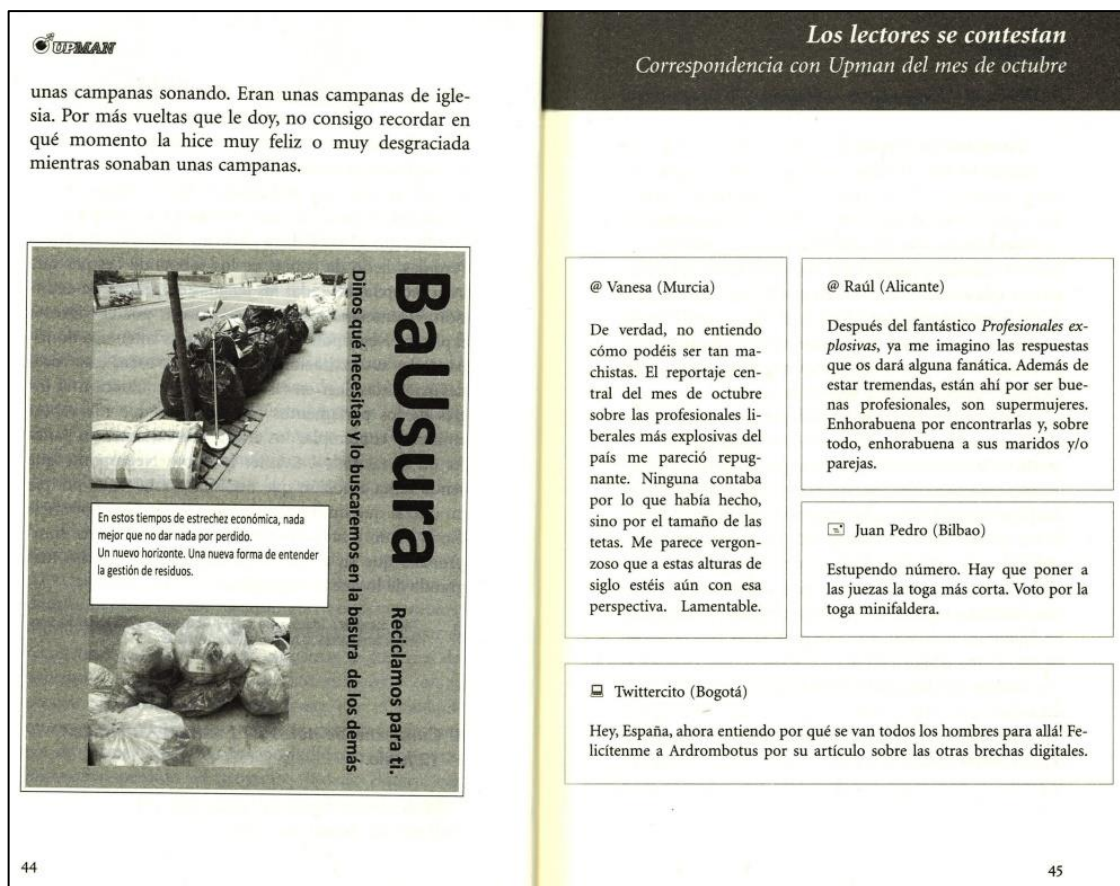


Image 15. Vicente Luis Mora, *Alba Cromm* (2010a : 44-45)

Dans *Los muertos*, la remédiatisation d'une production cathodique dans le cadre d'un roman montre que la perméabilité des frontières médiatiques concerne aussi bien le contenu que la forme, voire le support. À la différence de l'œuvre de Jorge Carrión, la présentation de *Alba Cromm* en tant que revue, ou celle du magazine masculin *UpMan* comme roman remettent en cause le statut non pas du récit, mais du narrateur même. Tout comme le dossier « Alba Cromm », qui explore la multiplicité des voix – question traitée dans la deuxième partie de cette étude –, le média journalistique est essentiellement polyphonique et tabulaire. Ayant recours à la remédiatisation d'un périodique, Mora met l'accent sur le processus de création comme travail de collaboration, voire de convergence, pour employer la terminologie de Henry Jenkins. Est particulièrement explicite, de ce point de vue, l'un des articles intégrés dans *UpMan*, « Parrafadas (literatura cúbica) » signé par V.L. Vargas Llosa (Mora, 2010a : 89-90), qui défend l'idée de la littérature comme écriture collective, reposant sur la citation, l'intertexte, le commentaire, etc. Ainsi, le format journalistique remédiatisé par *Alba Cromm* est une matérialisation, à travers des avatars ou des

pseudonymes de divers chroniqueurs ou rédacteurs, du processus d'écriture en tant que travail collectif.

Si *Los muertos* et *Alba Cromm* se concentrent sur la relation du texte littéraire avec des médias plus ou moins traditionnels, comme la presse et la télévision, *Crónica de viaje* (Carrión, 2014a [2009]) choisit un outil technologique plus récent. Alex Saum fait remarquer le caractère particulier de la remédiatisation dans cet ouvrage de l'écrivain :

En *Crónica de viaje* esta re-mediación actuará como pasarela entre el texto digital y el libro de papel, cuestionando ambos, sin casarse con ninguno. La re-mediación textual de Carrión, por tanto, tendrá un efecto concretamente nuevo en la práctica literaria del autor extrayendo un significado literario de una práctica principalmente tecnológica, que queda resemantizada al sacarse de contexto y presentarse en papel (Saum-Pascual, 2014b: 121).

La remédiatisation – de l'écran de l'ordinateur dans l'objet-livre, d'une part, et, de l'autre, du moteur de recherche Google dans le récit de voyage – attire l'attention sur les acceptions du terme : comme canal de transmission de l'information et comme support, voire comme moyen d'expression artistique, selon la définition du média donnée par Marie-Laure Ryan (2004 : 16). Cependant, l'auteur de *Crónica de viaje* détourne la logique de l'immédiateté de toute remédiatisation et met en avant précisément la fonction de médiatisation du livre même, afin de montrer qu'il s'agit, dans ce cas aussi, d'un support qui façonne le « message » littéraire. L'hypermédiatisation du numérique est exacerbée, à travers la mise en relation de divers outils techniques : les résultats du moteur de recherche (les pages *web*), les photos, les vidéophotogrammes, le blog, les cartes, les images satellites. Cet aspect affirme le besoin de considérer aujourd'hui le texte littéraire – et le processus d'écriture en général – comme soumis à la médiatisation du numérique et de ses dispositifs. Jorge Carrión lui-même avoue que la consultation de l'information en ligne ou le recours à des outils numériques est une pratique courante de sa création littéraire (Carrión cité par Mora, 2010c : 10). Le degré de connectivité de ces dispositifs est illustré grâce à l'instrument Google dans *Crónica de viaje*⁴².

⁴² Par rapport à l'emploi de l'outil Google, Vicente Luis Mora fait remarque que les moteurs de recherche remplissent un rôle essentiel à l'époque de la Pangée : « el más importante cambio social que ha generado

*

Malgré le nombre de propositions terminologiques, avancées aussi bien par les spécialistes des sciences de l'information et de la communication que par les écrivains mutants eux-mêmes, il a semblé plus opportun, pour décrire toutes ces pratiques hybrides, d'employer la notion d'expansion narrative. Au-delà de l'intention créative de l'auteur – ou des auteurs – d'une œuvre hybride, en définitive, c'est au lecteur d'explorer les différentes pièces débordant les limites de la page. Dans cette perspective, l'approche proposée par Jorge Carrión, qui consiste en la possibilité de considérer les relations entre les médias comme une progression, s'impose comme plus pertinente. Le parcours de l'œuvre hybride, par sa complexité et son caractère convergent, est plutôt un processus auquel le lecteur apprend graduellement à participer. Dans cette perspective diachronique, des pratiques comme l'intermédia et, ensuite, le crossmédia, ou encore le transmédia aujourd'hui seraient effectivement des étapes préalables, dans lesquelles aussi bien les artistes ou les écrivains que le public franchissent graduellement les frontières entre les médias afin de créer et de parcourir respectivement des œuvres hybrides de plus en plus complexes. Ces phénomènes d'interaction entre les médias préparent donc la voie du récit hybride, en expansion, qui cesse d'être une forme d'expression artistique expérimentale et acquiert le statut de création à part entière. Ainsi qu'il sera montré dans le chapitre neuf, il convient de qualifier cette nouvelle phase de « postnumérique ». En effet, à l'ère du postnumérique, l'interaction des médias n'est plus une « nouveauté » ni une forme d'« expérimentation », mais devient une pratique incontournable, voire « naturelle », inhérente à tout processus de création au XXI^e siècle.

Pourtant, avant de se pencher sur le postnumérique, il convient de s'attarder sur un média spécifique, employé dans les œuvres hybrides des auteurs mutants ; il s'agit du blog, une pratique d'écriture que Jorge Carrión, Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora ont adoptée dans les années 2000, lors de l'essor de la blogosphère.

Internet viene determinado, desde luego, por el uso de sus buscadores. En pocos años habrá una generación de personas cuyo conocimiento sobre el mundo no próximo se ha conseguido a través de los buscadores más conocidos, sobre todo *Google* » (Mora, 2006b : 13).

Chapitre 8.

Fonctions du blog dans l'écriture hybride mutante

No sabía que los mensajes, al trasladarse de un medio a otro, debían traducirse a otro lenguaje. Una nueva forma de comunicación implicaba necesariamente una nueva gramática. Una nueva forma de pensar.

Edmundo Paz Soldán, *Sueños digitales*

Après avoir surgi, sous une forme bien sûr assez rudimentaire, au milieu des années 1990, et après avoir connu son apogée dans les années 2000, aujourd'hui la pratique du blog semble être tombée en désuétude¹. L'information est actualisée moins

¹ Depuis que Technorati, moteur de recherche spécialisé dans le sondage des blogs, a cessé ses recensements, en 2014, il est difficile de trouver des statistiques fiables sur l'état de la blogosphère. Pourtant, le rapport publié en ligne en 2010 soulignait déjà l'importance accrue des réseaux sociaux comme Facebook et Twitter dans la promotion de l'activité de blogging : « The 2010 edition of State of the Blogosphere finds blogs in transition – no longer an upstart community, now with influence on mainstream narratives firmly entrenched, with bloggers still searching for the next steps forward. Bloggers' use of and engagement with various social media tools is expanding, and the lines between blogs, micro-blogs, and social networks are disappearing. As the blogosphere converges with social media, sharing of blog posts is increasingly done through social networks – even while blogs remain significantly more influential on blog content than social networks are » (<http://technorati.com/state-of-the-blogosphere-2010/>, consulté le 8 juillet 2016). La même année (2010), Pew Internet fait remarquer qu'à la différence d'autres activités en ligne (l'emploi de médias sociaux, l'envoi de messages électroniques, etc.), le blogging poursuit des tendances divergentes du point de vue générationnel : « Few of the activities covered in this report have decreased in popularity for any age group, with the notable exception of **blogging**. Only half as many online teens work on their own blog as did in 2006, and

souvent, les billets² se font plus rares³. Les adeptes de l'écriture sur les plateformes de la blogosphère migrent progressivement vers des formes de communication plus concises telles que Twitter ou Facebook⁴. Pourtant, le *weblog* est une étape incontournable dans l'évolution des modes d'expression – sociale ou artistique – disponibles sur Internet, bien qu'il risque d'être oublié, de s'égarer, voire de disparaître⁵, parmi le pullulement de pages *web*, conservant un lien plus ou moins faible aussi bien avec son créateur qu'avec ses lecteurs. Ces mutations attestent nécessairement la vitesse à laquelle avance la technologie au XXI^e siècle. À l'époque où l'écriture sur le blog était en plein essor, José Luis Molinuevo établissait, dans le prologue à son étude sur l'esthétique du numérique,

Millennial generation adults ages 18-33 have also seen a modest decline – a development that may be related to the quickly-growing popularity of social network sites. At the same time, however, blogging's popularity increased among most older generations, and as a result the rate of blogging for all online adults rose slightly overall from 11% in late 2008 to 14% in 2010. Yet while the act formally known as blogging seems to have peaked, internet users are doing blog-like things in other online spaces as they post updates about their lives, musings about the world, jokes, and links on social networking sites and micro-blogging sites such as Twitter » (<http://www.pewinternet.org/2010/12/16/generations-2010/>, consulté le 8 juillet 2016).

² Appelé *post* en anglais, le billet désigne l'article daté – qu'il soit un texte, une image, une vidéo ou tout simplement un lien hypertextuel – qui se publie sur un blog.

³ Ainsi qu'il sera précisé plus tard dans ce chapitre, le besoin de montrer une certaine assiduité dans l'écriture de billets est l'un des traits essentiels du blog (Walker, 2008 : 19).

⁴ Cette tendance est également observable chez les écrivains mutants. Vicente Luis Mora poursuit, à l'évidence, l'activité sur son blog ; pourtant, la section « Commentaires » n'enregistre aujourd'hui pratiquement plus d'activité, contrairement à la période 2006-2009. Si l'on compare la fréquence et le contenu des billets publiés par Agustín Fernández Mallo sur son propre blog, il est possible de constater que, par rapport à 2009, par exemple, en 2015 le nombre de *posts* s'est réduit de presque la moitié, tandis que les billets de promotion de l'auteur l'emportent sur les contenus postpoétiques (créations littéraires ou visuelles). Quant à Jorge Carrión, il a remplacé son blog (fermé en 2014) par un site Internet de promotion.

⁵ Depuis 2014, par exemple, le blog *Alba Cromm y la Vida sin Hombres* n'est plus accessible. Il peut cependant être consulté à travers le moteur de recherche des archives internet (le projet *Internet Archive*), qui réunissent, entre autres, les images prises périodiquement de toutes les pages en ligne. En 2015, suite au piratage du blog d'Agustín Fernández Mallo, toute l'information hébergée par la plateforme Alfaguara a été transférée sur celle de Random House (megustaleer.com). Malheureusement, dans ce processus de transfert, certaines informations se sont perdues, notamment le matériel visuel (plusieurs photographies et vidéos).

un parallélisme entre la rapidité avec laquelle les sociétés contemporaines subissent les changements technologiques et les caractéristiques de la blogosphère :

Los pintores románticos enviaban a los Salones cuadros sin terminar, que luego remataban a la vista del público. Eran cuadros en tiempo real. La escritura de los libros sobre las nuevas tecnologías está hecha de tiempos distintos, aunque se lean de manera lineal. Pese a la reflexión, tiene algo de cuaderno de bitácoras, de blog lleno de ocurrencias [...]: no detiene el tiempo, sino que lo deja correr. Y eso no les hace débiles ni fragmentarios sino seres de metamorfosis, que en las sucesivas imágenes revelan la estrategia de la vida: ser siempre fiel a sí misma (Molinuevo, 2006: 15).

Les blogs d'auteurs analysés dans cette partie de la thèse coïncident avec une étape de construction « en temps réel » aussi bien du média que de la poétique des écrivains, une phase de métamorphose, de mutation technologique et esthétique.

Dans ce chapitre, il conviendra d'étudier le blog comme pratique d'écriture numérique qui contribue à la construction du texte hybride, dans un contexte de développement technique qui semble condamner certaines formes d'expression à une obsolescence vertigineuse.

8.1. Qu'est-ce que le blog ?

À l'instar du chapitre précédent, peut-être convient-il de commencer ces pages par des observations d'ordre général sur le blog, avant de s'attacher, dans les sections suivantes, à l'étude des *weblogs* créés par les écrivains mutants qui font l'objet de ce travail de recherche. Ainsi, il faudra observer la dualité du blog, d'un côté, entre média, ou moyen de diffusion, et genre, ou mode d'expression littéraire, et, de l'autre, entre écriture personnelle et position publique, voire polyphonique, aussi bien à l'égard de la blogosphère que par rapport aux médias traditionnels.

8.1.1. Le blog : lieu de convergence médiatique, sociale et poétique

Dans l'édition de 2005 de la *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Jill Walker, théoricienne de la culture numérique, désigne le blog en tant que site *web* actualisé fréquemment, constitué de billets datés, rangés en ordre chronologique inverse, de telle façon que le billet le plus récent apparaisse en première position⁶. La plupart des définitions concordent sur la même description du blog, bien qu'elles puissent incorporer certains éléments complémentaires. Vicente Luis Mora se réfère, par exemple, aux précisions du *Diccionario panhispánico de dudas* de la *Real Academia Española*⁷, où l'on mentionne le caractère personnel des thèmes abordés par le blogueur, ainsi que la dimension sociale du bloc-notes, aussi bien à travers les commentaires des lecteurs, que, faut-il ajouter, grâce à son insertion dans un réseau plus large⁸, celui de la blogosphère⁹.

⁶ « [A] frequently updated Web site consisting of dated entries arranged in reverse chronological order so the most recent posts appear first » (cité par Walker, 2008 : 19).

⁷ Pour le mot *bitácora*, le dictionnaire prévoit l'explication suivante : « sitio electrónico personal, actualizado con mucha frecuencia, donde alguien escribe a modo de diario o sobre temas que despiertan su interés, y donde quedan recopilados asimismo los comentarios que esos textos suscitan en sus lectores » (*Diccionario panhispánico de dudas*, disponible à <http://lema.rae.es/>, consulté le 28 avril 2016). La dernière édition du *Diccionario de la Real Academia* intègre pourtant le mot « blog », défini comme « sitio web que incluye, a modo de diario personal de su autor o autores, contenidos de su interés, actualizados con frecuencia y a menudo comentados por los lectores » (*DRAE*, disponible à <http://dle.rae.es/?id=5hLUKIO>, consulté le 28 avril 2016). En français, le *Petit Robert* fournit la définition suivante du blog : « Site Internet animé par un individu ou une communauté qui s'exprime régulièrement dans un journal, des billets » (*Petit Robert*, disponible à <http://www.lerobert.fr/>, consulté le 28 avril 2016). Pourtant, la recommandation officielle est d'employer le terme « bloc-notes » plutôt que celui de « blog ». D'autres termes suggérés par les dictionnaires sont : « carnet virtuel » et « journal *web* ». Dans ce travail, ces termes seront employés en tant que synonymes du blog, indépendamment des modalités d'écriture qu'ils désignent.

⁸ Jill Walker (2008 : 21) met, à son tour, l'accent sur l'importance du « ton personnel » et de l'aspect social d'un blog.

⁹ Le *Petit Robert* désigne la blogosphère comme « ensemble du réseau Internet comprenant les blogs et la communauté de leurs rédacteurs » (*Petit Robert*, disponible à <http://www.lerobert.fr/>, consulté le 28 avril 2016).

À partir de cette définition amplifiée, il faudra relever quelques-uns des traits distinctifs du blog : la fréquence, le caractère personnel et la dimension sociale¹⁰. Le premier décrit la forme, le deuxième, le contenu, tandis que le dernier relie la notion avec son contexte. La fréquence s'avère particulièrement importante si l'on veut fidéliser les lecteurs et établir des relations avec d'autres carnets virtuels, ce qui contribue à renforcer son ancrage social. De plus, le ton personnel est souvent déterminant dans la taxonomie de ces modes d'expression sur les plateformes numériques : blog-journal, blog thématique ou blog-filtre¹¹.

Pour des théoriciens comme Osvaldo Cleger (2010), le journal *web* met en exergue une caractéristique bien plus importante, qui est celle de l'emploi d'autres langages et médias. Il formule ce trait sous l'apanage du concept de « convergence » de Henry Jenkins (2013 [2006]), évoqué dans le chapitre précédent. Selon Cleger, le blog fait partie de cette culture numérique contemporaine qui se manifeste comme

un espacio de convergencia entre diferentes medios y tecnologías, tanto nuevos como tradicionales, que al interactuar entre sí dan lugar a producciones híbridas y a narraciones itinerantes, nómadas [...]. El blog, artefacto mediático a medio camino entre las convenciones de la página impresa y las del texto electrónico, ejemplifica el carácter convergente, mixto, que distingue a la cultura digital en su estado presente (Cleger, 2010: 37).

Le blog est, d'après Osvaldo Cleger, particulièrement illustratif de l'œuvre hybride comme création littéraire représentative de la culture de la convergence, puisqu'il incorpore aussi bien le texte écrit tel qu'il pourrait apparaître dans un livre papier, que les outils multimédias, entre autres la vidéo ou la photographie. Ainsi, la lecture d'un texte peut alterner avec la visualisation de vidéos ou d'images, ou avec

¹⁰ À cela il faut ajouter la brièveté (Walker, 2008 : 21), qui ne sera pas analysée ici, puisque, du point de vue de cette étude, ce n'est guère une caractéristique que partagent tous les carnets virtuels. Selon leur fonction, il est des blogs qui peuvent être constitués de billets plus longs ou plus courts. À cet égard, les *posts* de critique littéraire publiés par Vicente Luis Mora sur *Diario de lecturas* sont parfois très étendus, tandis que sur le blog hébergé par *Boomeran(g)* ils sont limités à 500 mots.

¹¹ Jill Walker (2008) décide, par exemple, d'analyser dans son ouvrage trois blocs-notes appartenant à des catégories distinctes : un blog qui imite le journal intime (dans la catégorie des *personal blogs*), un blog politique (la catégorie des *topic-driven blogs*) et un blog qui mélange l'expertise avec le ton personnel, appartenant à la catégorie des *filter blogs*.

l'audition de matériaux sonores, afin de tisser le contenu narratif avec des formes de discours nouvelles (Cleger, 2010 : 39).

À cette convergence d'ordre technologique, voire médiatique s'ajoute, d'après Cleger, un second niveau, celui des convergences sociales. Pour l'auteur, la blogosphère se présente comme un territoire que partagent aussi bien l'artiste consacré que l'écrivain débutant, aussi bien le professionnel que le dilettante. Il s'agit d'un espace hétérogène et non hiérarchisé, où confluent l'intime et le public, le virtuel et l'actuel, le réel et le fictionnel (Cleger, 2010 : 38-39). Ce grand réseau de la blogosphère est construit à partir de blocs-notes indépendants, écrits ou gérés par différentes personnes, de formations variées, ayant des intérêts divers et qui peuvent être mis en relation d'une manière plus ou moins directe, soit à travers des *links* qui relient un blog à l'autre, soit par la simple occupation d'un même espace. Dans ce cas, ce n'est pas l'auteur du carnet virtuel qui établit une certaine convergence, mais le lecteur qui, par son parcours plus ou moins irrégulier sur le *web*, fait converger cette société virtuelle hétérogène.

Force est de constater que la convergence sociale est présente dans la constitution du blog même. Le public et le privé, le réel et le fictionnel, le virtuel et l'actuel peuvent y coexister grâce aux efforts de l'auteur, qui établit, d'une manière ou d'une autre, son propre espace hétérogène, à travers le contenu qu'il décide de publier, ainsi qu'à travers les interactions avec les lecteurs qui laissent des commentaires. Agustín Fernández Mallo réunit, sur son blog, aussi bien des articles critiques parus dans la presse, que des textes littéraires, des vidéos ou des pièces musicales élaborés par l'auteur lui-même¹². Les comptes rendus de livres que Vicente Luis Mora écrit sur *Diario de lecturas* peuvent entraîner, dans la partie réservée aux commentaires, des conversations personnelles avec les internautes¹³. Jorge Carrión publie des chroniques de voyage sur son blog, ce qui permet aux lecteurs d'avoir accès, à la fois, à des textes

¹² En 2011, Agustín Fernández Mallo constitue le groupe musical *Frida Laponia*, avec Joan Feliu Sastre. En 2012, ils lancent le disque « Pacas Go Downtown ». L'album est disponible à <http://www.fridalaponia.com/>, consulté le 20 juillet 2016.

¹³ En lisant la section « Commentaires » des billets publiés par l'écrivain en novembre 2007, on apprend que Vicente Luis Mora déménage durant ce mois aux États-Unis, après sa nomination en tant que directeur de l'*Instituto Cervantes* à Albuquerque.

littéraires et à des informations plus personnelles concernant les déplacements pratiquement « en temps réel » de l'écrivain¹⁴.

Le carnet virtuel en tant que lieu de convergence technosociale est aussi l'espace d'une convergence poétique, qui s'établit en rapport avec l'ensemble de l'œuvre de l'auteur mutant. Pratique d'écriture en expansion ou en construction (*en marcha*)¹⁵ – par rapport aux ouvrages publiés sur support papier – et d'écriture hybride ou multimédia – du point de vue de sa conception et de sa structure interne –, le *weblog* est une pièce intégrante de la création littéraire de Jorge Carrión, Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora. Le journal *web* est certainement la trace des intérêts, des lectures et des projets des auteurs en tant que figures médiatiques, mais il enregistre aussi les étapes de la construction d'une poétique qui s'empare de ces outils ou supports afin de muter constamment en adoptant ou en intégrant d'autres formes, d'autres moyens d'expression et de communication. À cet égard, il faudra rappeler que le média analysé dans ce chapitre est progressivement remplacé par d'autres plateformes. Les propositions esthétiques qu'il a hébergées, voire développées jusqu'à présent sont en train de s'adapter à d'autres réseaux sociaux¹⁶. Le processus de convergence continue à redéfinir aussi bien la figure de l'auteur dans le contexte du *web* que sa poétique dans l'espace d'intersection entre l'analogique et le numérique.

¹⁴ Le billet du 10 juillet 2006 contient l'information suivante : « Dentro de unas horas me voy a Israel. La semana que viene comenzaré la serie “Los mares muertos”, sobre ese viaje. Espero que os interese ». Disponible à travers le moteur de recherche d'*Internet Archive*.

¹⁵ Le fait qu'un blog, pour rester actif, doit être actualisé régulièrement lui donne cet aspect d'œuvre inachevée, qui exige une reconfiguration permanente.

¹⁶ Malgré la relative désuétude du format blog, lorsque Vicente Luis Mora annonce dans un billet publié sur *Diario de lecturas* l'ouverture du carnet virtuel sur *Boomeran(g)*, il réaffirme sa conviction dans la nécessité de continuer à pratiquer ce type d'écriture : « Sigo pensando que el blog es uno de los instrumentos literarios más precisos, maleables y sugestivos de nuestro tiempo. De ahí que lejos de abandonar este, me dedique a la práctica por duplicado ». Billet du 19 avril 2013, disponible à <http://vicenteluis Mora.blogspot.fr/2013/04/el-blog-decreciente.html>, consulté le 31 juillet 2016.

8.1.2. Le blog : mode de diffusion et d'expression littéraire

L'essor du numérique remet en cause, ainsi qu'il a déjà été suggéré à plusieurs reprises, le rapport que le texte littéraire établit avec le média. Plus encore, lorsqu'on essaie d'attacher une définition à la notion de blog, un débat émerge autour de la question du « statut » de cette forme d'expression : s'agit-il d'un média ou d'un genre ? Dans son étude sur la pratique du *blogging*¹⁷, Jill Walker Rettberg (2008 : 20-21) met en exergue la difficulté à trancher entre les deux, puisqu'Internet a tendance à brouiller les frontières entre média et genre. Pour Marie-Laure Ryan (2004 : 19), qui évoque à son tour la complexité d'une telle différenciation entre média et genre à l'ère du numérique, deux aspects doivent être mentionnés lors de l'analyse d'un texte du point de vue du support ou du moyen de diffusion. D'une part, le média est censé avoir une incidence sur le message narratif, c'est-à-dire qu'un récit se modifie en fonction du mode de transmission choisi. D'autre part, chaque média doit présenter des propriétés spécifiques : certains médias visent à susciter des réponses sensorielles distinctes – l'ouïe, la vue –, tandis que d'autres mettent l'accent sur des qualités techniques ou matérielles, tel le média numérique. Cependant, l'auteur prend conscience des limites de sa taxonomie lorsqu'il faut appliquer ces critères à divers médias narratifs.

À partir de la définition plus spécifique que Marie-Laure Ryan fournit pour la *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (2005), selon laquelle Internet n'est pas un média unique, mais un ensemble de logiciels qui permettent le fonctionnement de différents médias¹⁸, Jill Walker fait remarquer que, de ce point de vue, le blog, en tant que plateforme disponible sur Internet est un média plutôt qu'un genre :

Just as an artist chooses to use oil paints rather than watercolour or a director chooses to work with cinema rather than television or theatre, a blogger has chosen to work within the set of constraints and affordances offered by blogging software (Walker, 2008: 20).

En d'autres termes, les contraintes que le format du blog en tant qu'outil numérique impose mettent en exergue plutôt son caractère médiatique que son potentiel

¹⁷ Pour Jill Walker (2008 : 1), l'activité de *blogging* suppose aussi bien d'écrire son propre carnet virtuel que de suivre les publications d'autres blogueurs.

¹⁸ À cet égard, il a déjà été indiqué que le blog est l'espace de rencontre de plusieurs médias, car il comprend souvent, en plus du texte en soi, des images, des vidéos et du son.

d'écriture créative. Ainsi que le souligne l'auteur, le carnet virtuel, en tant que média, suppose aussi bien des limites que des libertés. Les traits formels – le modèle, ainsi que la conception graphique que la plateforme met à disposition de l'utilisateur, la typographie, la possibilité d'établir des liens avec d'autres blocs-notes ou avec diverses pages *web*, etc. – sont déterminés par l'outil numérique. Ce n'est qu'à partir de ce choix restreint que le blogueur peut affirmer ses préférences, tout en essayant de fournir à son carnet virtuel une certaine note personnelle. Pour ce qui est des libertés du média, elles se manifestent par rapport au contenu plutôt que du point de vue de la forme : le rythme ou la fréquence des publications, la longueur des billets, le langage (texte écrit, vidéo, etc.), le sujet traité.

En définitive, comme le fait remarquer Jill Walker, considérer le blog en termes de média ou de genre est une question de perspective, dépendant de ce qu'on privilégie : le média ou le texte¹⁹. Même du point de vue généalogique, Jill Walker observe que, d'un côté, cette modalité d'expression s'inscrit dans l'histoire des moyens de communication et, de l'autre, elle fait partie de l'histoire de la littérature et de l'écriture (Walker, 2008 : 1), réflexion qu'elle étend à la littérature numérique en général, ainsi qu'il a été montré dans le chapitre précédent.

Outre la nécessité d'inclure le blog dans une catégorie ou l'autre, le débat sur le statut du blog comme genre et comme média souligne, comme le précise aussi Marie-Laure Ryan (2004 : 1), l'impact du média sur l'écriture à l'ère du numérique. Car l'aspect formel, dicté par le média, ne peut pas être ignoré.

À présent, il convient de se pencher, d'abord, sur le rôle du blog dans la construction de la figure de l'auteur dans le cadre de la blogosphère et, ensuite, sur cette plateforme en tant que partie constitutive de sa poétique hybride, d'expansion narrative à travers les médias. Dans un premier temps, il faudra prendre en compte la fonction médiatique du carnet virtuel²⁰, en tant que dispositif numérique à la charge de l'écrivain comme figure publique. Dans un second temps, il convient de se pencher sur le blog en

¹⁹ Cette double perspective désigne, d'ailleurs, la littérature numérique dans son ensemble : il y a ceux qui considèrent le média comme plus significatif dans une création littéraire numérique et ceux qui mettent l'accent sur le texte et sur son analyse avec les outils qui lui sont propres.

²⁰ Nous ne reprendrons pas les observations sur l'aspect social du blog, développées au début de ce travail, lors du débat de la question générationnelle.

tant que pièce intégrante de l'œuvre poétique des auteurs, c'est-à-dire comme mode d'expression et de création littéraire dans l'espace numérique.

Les blocs-notes qui font l'objet de cette étude se montreront, de ce point de vue, fortement variés. Jorge Carrión administre un blog d'auteur²¹, ainsi que ce qui pourrait être qualifié de « blog de papier », dans *Crónica de viaje* (2014a [2009]). Agustín Fernández Mallo opte pour une fonction mixte, entre blog d'auteur et blog d'expression artistique, à travers *El hombre que salió de la tarta*²². Vicente Luis Mora maintient depuis 2005 son blog de critique littéraire, *Diario de lecturas*²³. De plus, entre avril 2013 et mars 2016, il crée un second blog littéraire, hébergé par « Boomeran(g) »²⁴. À la différence de *Diario de lecturas*, ce *weblog* sans titre « [n]o es un blog de crítica literaria, sino un ensayo literario de 50.000 palabras, fragmentario y en marcha, escrito a través de un blog », comme l'affirme l'auteur lorsqu'il annonce sa création (Mora, *El Boomeran(g)*, 19/04/2013)²⁵. Dans le dernier billet, Vicente Luis Mora qualifie ce projet littéraire de livre numérique ou virtuel, constitué de cent pièces :

Durante 100 entregas hemos intentado en este blog crear una especie de libro virtual, un libro a la intemperie, compuesto de un centenar de piezas muy distintas entre sí, que tienen en común solamente su gusto por la escritura y la lectura (Mora, *El Boomeran(g)*, 3/03/2016).²⁶

²¹ Actuellement consultable à travers *Internet Archive*. Ce blog ne fera pas l'objet d'étude de ce chapitre, car, étant donné son orientation notamment vers le récit de voyage, cela supposerait de dépasser le cadre d'analyse de ce travail.

²² Titre inspiré par le recueil de poèmes d'Alberto Santamaría (DVD, 2004). Le blog est désormais disponible à <http://fernandezmallo.megustaleer.com/>, consulté le 31 juillet 2016.

²³ Son premier blog, créé sur la plateforme *Bitácoras* (<http://vicenteluis Mora.bitacoras.com>), est consultable uniquement à travers le moteur de recherche d'*Internet Archive*. Il migre en octobre 2006 sur la plateforme actuelle, www.vicenteluis Mora.blogspot.fr.

²⁴ Blog disponible à <http://www.elboomeran.com/blog/1506/blog-de-vicente-luis-mora/>.

²⁵ Billet disponible à <http://vicenteluis Mora.blogspot.fr/2013/04/el-blog-decreciente.html>, consulté le 31 juillet 2016.

²⁶ Billet disponible à <http://www.elboomeran.com/blog-post/1506/17206/vicente-luis-mora/1-y-ultimo-volverse/>, consulté le 8 mars 2016.

Hormis les blocs-notes de critique littéraire seront étudiés les blogs fictionnels *Alba Cromm y la Vida sin Hombres*²⁷ et *Las Crónicas de Ramírez*²⁸, créés par Vicente Luis Mora pour son projet narratif « Alba Cromm ». Étant donné son ampleur et sa complexité médiatique, il semble opportun de s'attarder davantage, dans une section à part, sur ce projet, afin d'observer les mécanismes de sa poétique hybride.

8.2. Le blogueur et le réseau littéraire

En mai 2005, Vicente Luis Mora publie son premier billet sur *Diario de lecturas*²⁹ sur le domaine *bitacoras.com*³⁰. Bien que, du point de vue strictement chronologique, le carnet virtuel de Jorge Carrión soit antérieur³¹, celui-ci devient pratiquement actif courant 2006. Quant à Agustín Fernández Mallo, son activité de *blogging* ne commencera qu'en 2008. Cependant, entre les trois blocs-notes, celui de Vicente Luis Mora acquiert davantage d'importance dans le paysage médiatique de la blogosphère. En 2010, la *Revista de Letras* le désigne en tant que « meilleur blog de critique littéraire ». Ainsi qu'il a été indiqué dans la première partie de ce travail, ont lieu, sur ce même blog, des débats importants autour des questions telles que la postmodernité, ou encore la vision générationnelle et la dénomination *Nocilla*, associées aux écrivains mutants³².

²⁷ Blog actuellement consultable à travers *Internet Archive*.

²⁸ Disponible à <https://reporteroramirez.wordpress.com/>.

²⁹ Plus précisément, le billet est publié le 9 mai 2005 ; cette date coïncide avec le début du blog *Alba Cromm y la Vida sin Hombres*.

³⁰ Le titre du blog, qui enregistre son activité entre mai 2005 et août 2006, est *Vicente Luis Mora. Diario de lecturas*, étant suivi de la mention « Este blog recoge las lecturas que voy haciendo como crítico literario y que no siempre encuentran un hueco en los medios publicados en prensa. Aquí están, completas y sin censuras editoriales o de espacio ».

³¹ Créé en 2000, le blog de Carrión enregistre, entre 2000 et 2002, un seul billet par an, et ne commence à être actualisé plus régulièrement qu'à partir d'avril 2006. L'activité cesse en mai 2014 et, en 2015, l'auteur annonce son passage à une page d'Internet personnelle, disponible à <http://jorgecarrion.me/>, consultée le 11 janvier 2016.

³² Aussi bien Jorge Carrión qu'Agustín Fernández Mallo avouent avoir fait la connaissance virtuelle de la plupart des mutants à travers les conversations déroulées dans la section « Commentaires » du blog de

8.2.1. La dualité du blogueur : entre le public et le privé

Diario de lecturas montre bien la manière dont un bloc-notes s'articule en tant qu'espace de convergence sociale, établissant un réseau, d'une part, dans le cadre plus large de la blogosphère et, de l'autre, à l'intérieur du blog, entre l'auteur et ses lecteurs, ou encore entre les internautes eux-mêmes. La connectivité est donc double, elle a une dynamique d'expansion à la fois externe, reliant le blog avec d'autres plateformes et pages *web*, et interne, à travers la relation développée avec les lecteurs. Pour ce qui est de la connexion dans la blogosphère, Osvaldo Cleger (2010) souligne le fait que le réseau externe – contrairement aux liens internes, développés à travers les commentaires – présente la particularité de ne pas se caractériser par le partage d'un espace commun³³ ; ainsi, la connectivité en soi prend davantage d'importance. La blogosphère se définit non pas par un territoire virtuel collectif, mais plutôt par le lien entre les blogs, que Cleger désigne en tant que « champ de connexions »³⁴. Étant donné que son fonctionnement repose sur les nœuds, sur les points d'intersection entre les différents blocs-notes, la blogosphère s'érige en réseau, dans le sens propre du terme. En citant la blogueuse Lilia Efimova, spécialiste en médias sociaux, Cleger y voit une métaphore de la ville moderne, dont le fonctionnement se bâtit sur l'arbitrage entre le privé et le public : l'espace de la vie privée est la maison, tandis que celui de la vie publique s'étend entre les immeubles. Dans la blogosphère, l'individualité trouve son refuge à l'intérieur du journal en ligne, mais le caractère social d'un blog est confirmé à travers les liens qu'il établit avec d'autres, voire à travers le degré d'extension de son champ de connexions (Cleger, 2010 : 76-77).

L'évocation de la question de la dualité public-privé se fait, chez Osvaldo Cleger, sous l'influence de Jürgen Habermas et de son principe de publicité³⁵. Bien que

Mora. Voir, par exemple, le commentaire de Fernández Mallo au billet du 11 octobre 2005 : « Soy coruñés, hace muchos años que vivo en Palma de Mallorca y jamás les he visto la cara a ninguno de mis compañeros blogueros ».

³³ Jill Walker (2008 : 50) note également que la blogosphère est une structure extrasquelettique, puisqu'elle ne partage pas de serveur commun, à la différence de Facebook ou de YouTube, qui réunissent toute l'information sur un seul site, fournissant ainsi un intrasquelette à leur réseau social.

³⁴ L'expression ne lui appartient pas, mais est empruntée à Adolfo Estalella (cité par Cleger, 2010 : 74).

³⁵ Il citera plus tard dans son étude le travail de Habermas, *L'Espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise* (1962). En tant que notion qui désigne les liens

ses observations puissent être pertinentes pour les blogs de journalisme amateur ou d'opinion, il nous semble toutefois que ce n'est pas le cas des blogueurs écrivains. La dichotomie public-privé y est effacée, afin de laisser place à la figure métamédiatique de l'auteur. Celui-ci emploie les moyens numériques pour montrer qu'entre son image publique – l'écrivain chroniqueur d'un journal de diffusion nationale, par exemple, ou l'auteur de livres – et la « privacité » de son carnet virtuel – avec des implications *glocales* –, entre l'auteur d'œuvres littéraires et le blogueur, il n'y a pas – voire il n'y a plus – de distinction nette. Les éléments unificateurs sont les réseaux et les plateformes comme le blog, des espaces qui permettent la construction de métadiscours, d'une critique de la critique, ou encore des lieux où la critique va de pair avec la création.

Revenant à la métaphore de la ville moderne évoquée par Osvaldo Cleger et au concept habermasien de la publicité, peut-être serait-il plus approprié de parler non pas en termes de complémentarité public-privé, mais de non-distinction entre les deux : la sphère privée s'ouvre pour accueillir le public, elle mute, elle n'est plus la demeure d'une individualité, mais une maison en expansion, dont l'espace intérieur s'avère plus large qu'il ne paraît être³⁶. La blogosphère dépasse le modèle d'organisation de l'espace urbain moderne, pour se concentrer non pas sur les lieux qui le constituent, ni sur l'alternance entre le public et le privé, mais sur la possibilité de bâtir une structure complexe, en mutation. Il ne faut pas chercher à établir à quelle catégorie appartient chaque lieu, mais à éliminer les catégories elles-mêmes.

sociaux et la dynamique de l'opinion publique, la publicité, explique Cleger à partir de l'étude de Habermas, est un concept en évolution. Si au XIX^e siècle s'articule une sphère publique libéralisée, formée d'un public essentiellement bourgeois qui se réunit dans les cafés et les salons littéraires afin de débattre des questions culturelles ou d'intérêt public, au XX^e siècle la société de masse met fin à ce modèle et fait émerger ce que Cleger appelle la « *publicidad masificada* ». Ce phénomène indique « el paso desde el público discutidor de la cultura al público consumidor de cultura, consolidado por el desarrollo de los *mass media* » (Cleger, 2010 : 119-120).

³⁶ Dans son œuvre *La Maison des feuilles*, Mark Z. Danielewski (2002 [2000]) illustre bien cette idée à travers l'image de la maison de la famille Navidson, dont les dimensions intérieures sont plus larges que son aspect extérieur.

8.2.2. Le blog comme mode d'expression polyphonique

Un an après la création du bloc-notes *Diario de lecturas*, en mai 2006, Mora explique son choix pour ce média, en évoquant la nécessité de trouver un mode d'expression qui privilégie le débat ouvert, un espace d'interaction entre le privé – les opinions personnelles du blogueur – et le public – les réactions des lecteurs :

Hace unos días se cumplió un año del nacimiento de este *Diario de lecturas*. El jueves pasado, el blog apareció en el *Ciberpaís* (edición especial Andalucía), con una foto del crítico, algo cegado por el sol. Este período transcurrido, este *Diario* se ha convertido en algo parecido a un foro sobre literatura, en el que hay muchas más visitas de lo que los comentarios parecen sugerir, y donde se puede hablar con libertad (siempre que no haya insultos) de todo. Nació como una experiencia piloto que venía a romper con dos ausencias de libertad, una mía y otra de los lectores.

Mi falta de libertad venía constituida por la imposibilidad de decidir, en el resto de revistas y medios donde colaboro con mis reseñas, algo tan esencial como: 1) qué libro criticar; 2) de qué modo hacerlo, 3) con qué extensión. Por no añadir que, a veces, se suele enviar los libros al crítico con la advertencia de que no estaría mal que la reseña anduviese por tal o cual camino o que no transite por él. Utilizando las posibilidades de Internet, quería además construir una crítica on line que, mediante notas al final del texto y links, se convirtiese también en crítica hipertextual, en hipercrítica.

La falta de libertad de los lectores ya la señaló Jordi Doce en uno de los artículos de su ensayo *Curvas de nivel*: los suplementos literarios y las revistas están hechas, en la casi totalidad de casos, de manera que los lectores no pueden “responder” al análisis del crítico. Ni el autor puede defenderse del diagnóstico del reseñista ni los lectores interesados someterlo a juicio, de modo que la crítica de libros se configura como una operación vertical y dogmática con escasa o nula corrección democrática. Aunque el texto de Doce apareció cuando esta bitácora llevaba unos meses caminando, me pareció que materializaba verbalmente a la perfección una de mis intenciones al abrir la página: la posibilidad de criticar al crítico, completando, desarrollando o refutando la reseña. E incluso (aunque creo recordar que no ha pasado hasta ahora), ofrecer a los autores reseñados un margen de respuesta, de modo que podrían, si quisieran, contestar a mi análisis en el mismo terreno, casi al mismo tiempo y con igual o mayor extensión, lo que no sucedería en ningún otro medio de comunicación. Es la ventaja de los blogs (Mora, *Diario de lecturas*, 28/05/2006).³⁷

Le billet publié par Vicente Luis Mora évoque le rapport que le blog entretient avec les moyens de communication traditionnels. Se conformant à des critères de connectivité, l'espace de la blogosphère offre la possibilité d'expansion du paysage médiatique vers un territoire qui échappe aux contraintes d'ordre hiérarchique. L'hypercritique dont parle Mora est un modèle de réseau qui se développe sur un plan horizontal plutôt que vertical et qui assure la liaison entre la sphère privée du carnet virtuel et l'espace public où agissent les médias. Mais, le mouvement se fait aussi en sens inverse, lorsque le blog transforme son espace personnel en forum ouvert aux autres, privilégiant la polyphonie.

Les possibilités de connexion du carnet virtuel sont multiples : avec les autres médias – analogiques ou numériques –, avec d'autres blogs, mais aussi, à l'intérieur du bloc-notes même, avec les lecteurs. En assurant ces interactions, le blog privilégie donc la création d'une certaine polyphonie. Par rapport au réseau plus étendu auquel il appartient, le blog est nécessairement l'expression d'un narrateur individuel³⁸ qui

³⁷ Billet consultable à travers le moteur de recherche d'*Internet Archive*.

³⁸ En ce qui concerne le blog d'Agustín Fernández Mallo par exemple, Alex Saum précise qu'il est possible de considérer la voix de son bloc-notes comme celle d'un personnage de fiction : « one would

produit son discours dans le monde virtuel de la blogosphère. À travers sa structure interne, capable d’agir en tant qu’outil qui met en relation différentes voix et plusieurs narrateurs.

S’avère illustratif, de ce point de vue, le dialogue qui se développe sur le premier blog de Vicente Luis Mora, autour de la question de la postmodernité³⁹ présentée dans le chapitre trois. Il convient de rappeler, au passage, que le sujet prend de l’ampleur dans la section « Commentaires », où interviennent également Agustín Fernández Mallo et Jorge Carrión. Il est à remarquer que, dans les conversations qui s’enchaînent, au-delà des positions divergentes au sujet de la postmodernité espagnole, et les interrogations qu’elles entraînent⁴⁰, la variété des points de vue – et donc des arguments –, due aux formations différentes des intervenants. Entre la vision, disons, scientifique d’Agustín Fernández Mallo et Javier Moreno, par exemple, et celle littéraire d’Eloy Fernández Porta et Vicente Luis Mora, entre autres, le débat autour du paradigme postmoderne prend une forme polyphonique. La structure de la plateforme permet de distinguer déjà chacune des voix qui se manifesteront, d’une manière indépendante, plus tard, dans des ouvrages théoriques où seront développées ces interrogations : Mora dans *La luz nueva* (2007b), Fernández Porta dans *Afterpop* (2010a [2007]) et Fernández Mallo dans *Postpoesía* (2009b).

Si au début de son activité de *blogging*, Vicente Luis Mora s’inscrit dans un processus continu de (re)définition de la modalité critique qu’il choisit, une fois qu’il acquiert plus d’expérience en tant que blogueur, il est capable de préciser avec clarté en quoi consiste sa démarche critique. Ainsi, lorsque *Diario de lecturas* reçoit le Prix « Revista de Letras » pour le meilleur blog espagnol de critique littéraire, il qualifie cet espace de *crítica-blog* :

want to think of the voice used in the blog as a fictional character in itself, going against the belief of testimonial autobiographical voices that the blog genre boasts » (Saum-Pascual, 2014a : 95).

³⁹ Billets du 19 août 2005 et du 24 août 2005, accessibles à travers le moteur de recherche d’*Internet Archive*.

⁴⁰ Ainsi que mentionné dans la première partie de cette étude, le point de départ – un commentaire préalable d’Eloy Fernández Porta – est la nécessité de publication d’une anthologie de la poésie postmoderne espagnole, selon le modèle de l’Anthologie américaine Norton, parue à la fin des années 1990. Le débat tourne autour de la question de savoir quels auteurs il faudrait inclure dans cette anthologie hypothétique (donc quels sont les poètes espagnols postmodernes), pour dévier vers l’interrogation de la postmodernité espagnole.

una forma rigurosa, *extendida* y compleja de entender la crítica literaria que aprovecha todas las fantásticas posibilidades de este medio: libre elección del texto criticado, libre extensión, libre formato, libre estilo, posibilidades de ampliar y completar indefinidamente la información sobre el libro analizado, posibilidad de ahondar en las referencias audiovisuales que el texto criticado pueda tener, posibilidad de réplica, posibilidad de criticar al crítico, posibilidad de contradicción inmediata, posibilidad de corrección de errores, posibilidad de diálogo, interactividad, posibilidad de cita o inserción de críticas complementarias u opuestas, posibilidades hipertextuales, posibilidades visuales y de sonido, posibilidad de inserción de imágenes y gráficos; libertad absoluta, en resumen, para construir una crítica literaria a la altura y la medida de nuestro tiempo (Mora, *Diario de lecturas*, 20/02/2010, c'est l'auteur qui souligne).

Vicente Luis Mora met en exergue le degré de liberté dont profite le blogueur aussi bien par rapport au contenu publié que du point de vue de la forme ou du langage médiatique choisi pour les différents billets. À ce titre, Jorge Carrión rebondit, dans la section « Commentaires » du post de Mora, sur l'importance des formats libres que la critique sur ce type de plateformes suppose. Il s'empresse d'ajouter que cette convergence technologique est aussi significative que la convergence sociale du média :

La combinación de imagen, video, links, en un marco sobre todo textual, es la gran aportación de las reseñas de blog a la conversación crítica, en lo que respecta a la forma. Del otro lado, la interacción multinacional, con lectores de cualquier lugar del mundo (Carrión *in* Mora, *Diario de lecturas*, 20/02/2010).

Dans le billet du 20 décembre 2005⁴¹, Jorge Carrión et Vicente Luis Mora commentent le statut du blog de critique littéraire. Ils mettent en exergue son potentiel en tant qu'espace alternatif qui permet de publier des articles se distinguant nettement de ceux des médias traditionnels. Cette transformation du paysage médiatique est associée à une différence générationnelle : la critique sur le support imprimé, souvent confiée à des écrivains confirmés, en désaccord avec certains choix esthétiques des jeunes auteurs, se dissocie de l'espace de critique littéraire en ligne, créé notamment par des écrivains qui ont décidé de migrer vers le numérique.

⁴¹ Plus précisément, la conversation part d'une critique négative publiée par José María Guelbenzu, dans *Babelia*, le supplément culturel du journal *El País*, sur l'écrivain américain David Foster Wallace (Mora, *Diario de lecturas*, 20/12/2005).

8.2.3. Le blog comme plateforme d'expression critique

Il ne faut pas perdre de vue le fait que le but de la création du carnet virtuel par Vicente Luis Mora est la critique littéraire. À cet égard, il convient d'évoquer encore une fois le billet du 28 mai 2006, publié dans *Diario de lecturas*, qui tourne précisément autour des particularités de l'écriture critique sur la blogosphère : la liberté dont l'auteur dispose pour choisir les œuvres qu'il souhaite recenser, la nécessité d'établir l'extension de son argumentaire et d'exprimer une opinion non biaisée, non influencée par d'intérêts susceptibles de dominer les médias.

En tant qu'espace d'échanges avec les lecteurs et avec d'autres écrivains⁴², le carnet virtuel a une incidence sur le monde littéraire même :

Los blogs han resucitado las antiguas tertulias de principios del XX [...] y están configurando microespacios culturales donde escritores, críticos y lectores charlan sobre sus gustos literarios, comentan novedades y, puntualmente, ponen a caldo a otros escritores (Mora, *Diario de lecturas*, 21/07/2007).

Ces espaces alternatifs de rencontres et d'échanges présentent l'avantage de dépasser les frontières géographiques et de permettre le contact entre les différents utilisateurs d'Internet – à savoir les « internautes » – sur une plateforme unique ou dans le réseau créé à travers la blogosphère :

las discusiones (a veces airadas) que se generan en mi blog de crítica literaria, *Diario de Lecturas*, van creando “tertulias” que han sublimado su condición local, de pequeño conciliábulo nocturno, para abrirse a un mundo donde no es extraño recibir de cuando en cuando la visita y las palabras de lectores argentinos, norteamericanos, peruanos o españoles “exiliados” en diversas universidades del mundo (Mora, *Diario de lecturas*, 21/07/2007).

La transition d'un modèle local de rencontre littéraire à un type d'interaction qui n'est plus contrainte par la géographie physique suppose une reconfiguration aussi bien

⁴² Au même titre du blog comme espace collaboratif, Vicente Luis Mora annonce, à partir de septembre 2006, d'une part, la participation d'écrivains invités (« Firma (digital) invitada ») et, de l'autre, une plus grande ouverture à la critique littéraire de la part de ses lecteurs-commentateurs. Son intention – qui ne se concrétisera pourtant pas – est de laisser aux lecteurs la possibilité de publier leurs propres opinions critiques dans son bloc-notes numérique (Mora, *Diario de lecturas*, 14/09/2006).

spatiale que temporelle. Le fil des discussions entre *los tertulianos*, sur un sujet donné, peut se prolonger sur plusieurs jours, les réponses se font souvent attendre ; d'autres fois, elles se voient interrompues ou déviées par d'autres commentaires. Pourtant, ce caractère morcelé du carnet virtuel, déjà mis en exergue, est contrebalancé par le fait que le dialogue laisse des traces qu'on peut suivre afin qu'on le reconstruise, qu'on lui donne une cohérence. À cet égard, José Luis Molinuevo fait remarquer que les blogs : « [s]on una memoria de lo efímero, que da constancia de que estás ahí, pero también de que están los otros en sus comentarios o respuestas. Es una suerte de memoria o historia para la vida, es decir, de historia contemporánea » (Molinuevo, 2006 : 35). Cet « être-là », dont on élude, dans ce travail, le sens heideggérien, se réfère, de notre point de vue, à l'espace-temps que partagent les utilisateurs de la blogosphère (auteurs et lecteurs) et il implique, plus que le témoignage, l'enregistrement de l'évolution que ce monde virtuel connaît. Il s'agit, bien entendu, d'une transformation du média même, mais il est tout aussi bien question d'une progression des débats qu'on peut facilement reconstruire. Le blog ne s'inscrit pas simplement dans l'histoire du développement technologique, il enregistre également les changements socioculturels qui définissent l'actualité.

Mora lui-même souligne la variété des thèmes d'intérêt, ainsi que le caractère unitaire que cet espace alternatif octroie aux discussions :

[L]os lectores del blog han creado varias monografías interactivas, discutidas y revisadas al minuto; ensayos colectivos en marcha sobre posmodernismo, crítica literaria, literatura del suicidio, poesía y narrativa actuales, líneas y tendencias de adscripción literaria, influencias de los *mass media* y del pop en el arte [...]. Quizá el éxito del blog ha sido ese, permitir [...] el *debate*, la discusión de altura (hablo de la altura de los comentaristas, no de la mía) con todo tipo de referencias filosóficas, científicas, filológicas y literarias (Mora, 2006c: 82-83, c'est l'auteur qui souligne).

Effectivement, en lisant ces textes mis en ligne par Vicente Luis Mora, il est possible de suivre sans difficulté les débats rigoureusement argumentés sur des questions telles que la postmodernité, les implications des technologies nouvelles sur l'écriture ou les caractéristiques de la critique littéraire diffusée à travers les outils numériques. Le blog facilite la *crítica en marcha*, car le billet publié par le blogueur

n'est que le point de départ qui incite les internautes à un débat souvent articulé depuis des positions divergentes.

Un exemple de critique polyphonique en construction serait le billet du 16 octobre 2005, qui est une présentation en termes négatifs du *Doctor Pasavento* d'Enrique Vila-Matas (2005). Les réactions à ce *post*, réunies dans la section « Commentaires », sont, dans certains cas, en accord avec les opinions de Vicente Luis Mora, et, dans d'autres, en faveur du texte de Vila-Matas. Les visions divergentes appuient le désir exprimé par l'auteur dans un autre billet, intitulé « Una posibilidad de crítica al crítico », où il défend la nécessité de permettre au lecteur de réagir à son article : « un blog es una de las formas más adecuadas para la crítica literaria, porque permite la disensión general e instantánea » (Mora, *Diario de lecturas*, 16/12/2005)⁴³. La blogosphère est l'espace de la métacritique, dans un double sens : en plus d'être une alternative à la critique dans les médias traditionnels, elle est réaction à l'écriture critique même. En d'autres termes, ce contexte de liberté d'expression et de dialogue permet de démonter les opérations médiatiques et de révéler les structures du système traditionnel. Dans ce sens, la métacritique pratiquée par Mora dans son carnet virtuel est une critique de la critique, indépendamment du support de publication : une critique libérée, bien sûr, de toute contrainte, mais capable de dévoiler les failles aussi bien des médias traditionnels que ceux de son fonctionnement interne. En tant que discours qui remet en cause la critique elle-même, Vicente Luis Mora fait remarquer que le blog est le moyen adéquat de « responsabiliser » l'auteur :

mi blog [...] ha difundido la idea de que el crítico debe ser *responsable*, de que también está y debe estar, como el escritor al que reseña o estudia, sometido a crítica. [...] la interactividad del blog permite y aun favorece la *respuesta inmediata* del lector o del autor (Mora, 2007b: 82, c'est l'auteur qui souligne).

Le billet sur l'ouvrage de Vila-Matas qui vient d'être évoqué est une bonne illustration de ce que Mora entend par la responsabilité du critique par rapport à ses lecteurs. La section « Commentaires » de ce *post* réunit des réactions variées, de l'éloge du blogueur, qui a pu exprimer une opinion sincère sur un écrivain consacré, à la défense de l'œuvre d'Enrique Vila-Matas de la part de certains internautes.

⁴³ Billet accessible à travers le moteur de recherche d'*Internet Archive*.

8.2.4. La structure du blog entre fragmentation et échantillonnage

L'on pourrait pourtant reprocher au discours polyphonique sur la blogosphère son caractère fragmentaire et facilement « déviationniste ». Dans une présentation sur la relation entre blogs et littérature, lors d'un colloque sur l'analyse des blocs-notes, Vicente Luis Mora fait remarquer que « [l]a experiencia literaria [...] de los blogs es fragmentaria, porque todo lo es »⁴⁴. Le blog en tant que structure morcelée – mais convergente, réticulaire – s'accorde à la réalité contemporaine dont il surgit. Il ne cherche pas tout simplement à imiter la réalité, bien qu'il soit évidemment façonné, dès sa création, par les conditions socioculturelles de son époque. Comme toute forme narrative, sa conception est déterminée aussi par la perception que ses auteurs et lecteurs ont de la réalité, puisque

[l]a narrativa de una época viene atravesada por los condicionantes socioeconómicos de su tiempo pero, aún en mayor medida, también por las formas de percepción de sus autores y lectores. Por el modo en que éstos reciben y generan la información (Mora, *Diario de lecturas*, 12/06/2009).

Le blog se construit à partir d'une structure réticulaire, qui connecte les pièces entre elles, puisque c'est le modèle d'organisation de l'information – et d'expression artistique, ainsi qu'il a été question de le montrer dans la deuxième partie de cette étude – dans l'actualité⁴⁵.

Dans un commentaire à un autre billet de Vicente Luis Mora, Jorge Carrión établit un lien entre le blog et la technique du collage, lorsqu'il fait remarquer la manière fragmentaire dont se construit le débat dans ce type de paysage médiatique :

⁴⁴ Le texte de cette présentation est transcrit dans le billet du 12 juin 2009, disponible à <http://vicenteluis Mora.blogspot.fr/2009/06/conferencia-sobre-blogs-y-literatura.html>, consulté le 31 juillet 2016.

⁴⁵ Cette tendance à privilégier la fragmentation – et la concision – semble confirmée par les nouveaux réseaux sociaux, comme Twitter et Facebook.

...la tradición del collage (que es la de *Rayuela*), su reinención, es una veta muy fructífera [...]; pero el reto es poder leer, saber leer no desde el fragmento, sino desde la continuidad, para que la fragmentación llegue después, sea creativa, y no una condición de una lectura incompleta, falseadora, etc. La metáfora podría ser todo blog: se intenta debatir, seguir unas líneas, no perderse, pero aparecen topos, virus, anónimos, y te bombardean con fragmentos de otros discursos, de otros blogs, que no vienen a cuento... Metáfora del peligro de internet... (Carrión *in* Mora, *Diario de lecturas*, 3/02/2006).

Comme le souligne Jorge Carrión, le grand inconvénient du blog en tant que plateforme de débat est de ne pas pouvoir assurer la cohérence, voire la rigueur que requiert tout discours critique. La question qui émerge de la lecture des conversations sur la postmodernité, par exemple, est de savoir à quel point il faut considérer les propositions et les commentaires des intervenants comme des observations critiques avisées. Leurs remarques surgissent sans doute dans un espace de dialogue. Cependant, il s'agit d'un cadre qui permet la réflexion préalable à toute écriture, ce qui signifie que les commentaires ne sont pas toujours le produit d'une réaction spontanée. Les études critiques publiées par la suite – mentionnées ci-dessus – approfondissent les questions évoquées sur les plateformes numériques.

Dans un autre commentaire, Jorge Carrión associe cette technique du collage à celle du *sampling*, lorsqu'il compare la tâche de l'administrateur du *weblog* avec le travail d'échantillonnage de l'artiste : « El Autor como sampleador; el autor como colaborador; la autoría ampliada, no vertical, sino horizontal »⁴⁶. Malgré le caractère fragmentaire du format, le carnet virtuel peut acquérir une certaine unité, grâce à l'effort – poétique – de son auteur. Ainsi, il semble y avoir une incitation à considérer de manière unitaire aussi bien le blog, dans son ensemble, proposant différents sujets de débat et divers formats, que chaque *post* – constitué du billet en soi et des commentaires qu'il suscite. Au-delà de sa structure morcelée, incluant des pauses ou des digressions, la critique sur le blog présente une dynamique propre, où le fil conducteur des débats risque à tout moment d'être coupé, mais où l'administrateur assume le rôle de médiateur – pour employer un autre terme du domaine des arts visuels – et en assure une certaine continuité et cohérence. Il est donc possible de regarder les changements de

⁴⁶ Commentaire au billet du 13 mai 2009, disponible à <http://vicenteluismora.blogspot.fr/2009/05/y-si-j-j-abrams-fuera-el-mejor-narrador.html>, consulté le 31 juillet 2016.

rythme et de tonalité comme nécessaires dans le processus de *sampling* régi par l'auteur du carnet virtuel.

8.2.5. La diversité des formats : du compte rendu écrit au billet vidéo

La variété n'est pas assurée uniquement par les contributions des internautes, elle est une préoccupation constante de Vicente Luis Mora dans l'évolution de son blog. Périodiquement, l'auteur cherche à innover le format de ses billets : écrivains invités, critiques en construction (*en marcha*), interviews, etc. En janvier 2009, il publie notamment deux « critiques visuelles », qui consistent en des enregistrements où l'auteur prend la parole devant la caméra afin de présenter un livre. Le *videopost*⁴⁷ ne contient que le produit audiovisuel en soi. Une explication de ce choix formel sera donnée dans la section « Commentaires », où l'on souligne le caractère spontané de cette expérience audiovisuelle : « Está todo improvisado: improvisé sobre la marcha lo que decía, se hizo con cámara sin trípode, sin micrófono, con ruidos de fondo y pasando gente por los alrededores » (Mora, *Diario de lecturas*, 20/01/2009). Si pour Vicente Luis Mora la qualité technique de l'enregistrement est critiquable, Agustín Fernández Mallo ne le voit pas comme un défaut : « Los bajos medios técnicos es lo que para mí le da más interés, como un glamour de la precariedad, en el fondo muy punk, el “hágaselo usted mismo” » (Fernández Mallo in Mora, *Diario de lecturas*, 20/01/2009). Le même esprit punk *Do It Yourself* sera appliqué par l'auteur de la trilogie *Nocilla* dans les vidéos que lui-même crée tant pour son propre blog, *El hombre que salió de la tarta*, que pour l'œuvre *El hacedor (de Borges). Remake* (2011a).

Le billet vidéo introduit un élément d'originalité par rapport aux autres articles de critique littéraire : le choix du livre se fait principalement en fonction du paysage où Vicente Luis Mora décide de filmer. Comme le commente l'auteur lui-même dans un

⁴⁷ C'est la dénomination employée par le critique Pablo Muñoz, auteur du blog *El rincón de Alvy Singer* (disponible à <http://elrinconalvysinger.blogspot.fr/>, consulté le 31 juillet 2016), dans l'un des commentaires au premier billet vidéo de Mora, sur *Diario de lecturas*, 20/01/2009, disponible à <http://vicenteluis Mora.blogspot.fr/2009/01/blumenberg-y-la-legitimacin-de-la-edad.html>, consulté le 31 juillet 2016. Il faut toutefois mentionner le fait qu'il existe aussi ce qu'on appelle des *videoblogs*, constitués exclusivement de *videoposts*. Ce n'est pas, bien évidemment, le cas du carnet virtuel de Mora, qui est un blog mixte, réunissant différents langages médiatiques sur une même plateforme.

autre billet, il s'agit de donner à ces vidéo-critiques « el valor añadido del lugar » (*Diario de lecturas*, 20/02/2010). La présentation d'un ouvrage philosophique tel que *La Légitimité des temps modernes* de Hans Blumenberg (1966), se fait avec l'image de la région de Monument Valley à l'arrière-plan : une œuvre monumentale dans un espace monumental, tient à préciser l'écrivain. Un autre billet vidéo, consacré au volume de poèmes *Acontecimientos* de Cocha García (2008), est filmé dans le désert de Glen Canyon. La relation entre le texte poétique présenté et le paysage du sud de l'Utah est explicitement développée par Mora dans la vidéo, en tant que conjugaison entre le cadre désertique, inhabitable et la présence de l'eau offrant l'espoir de la vie.

La forme visuelle pour laquelle opte l'auteur opère deux changements sur le discours critique : l'oralité et la recontextualisation. Employant l'outil *low tech* à sa disposition, Vicente Luis Mora migre du format standard de l'article écrit, réfléchi, vers une présentation orale, improvisée. Ses expérimentations s'avèrent encore plus radicales lorsqu'il les adapte à un nouveau langage médiatique⁴⁸. En ce qui concerne le travail de recontextualisation, la réalisation de la vidéo suppose, du point de vue spatial, une certaine mise en scène. L'écrivain choisit le décor naturel où il souhaite apparaître, qui, comme il vient d'être évoqué, n'est jamais anodin. Le cadre où se fait la présentation du livre attire l'attention sur le contexte même, tel qu'il est déterminé par le voyage et le changement de paysage naturel qu'il entraîne. La dynamique de la critique, jusqu'alors discursive (la polyphonie du *post*) et médiatique (l'emploi du langage multimédia) devient mouvement au sens propre du terme, un parcours du texte, ainsi que de l'espace. Mora ajoute, donc, la dimension purement spatiale à sa proposition de *crítica en marcha*.

8.2.6. La technologie du blog au service de la création littéraire : recherche d'une nouvelle poétique

Ainsi qu'il ressort des sujets débattus sur le blog, il faut observer que la plupart des conversations suscitées par les billets publiés sur *Diario de lecturas* tournent autour

⁴⁸ À cet égard, l'emploi du *low tech* est particulièrement significatif afin de pouvoir différencier entre les médias audiovisuels traditionnels et le produit punk de Vicente Luis Mora. Voir aussi les réflexions d'Eloy Fernández Porta (2008 : 121) sur le recours à l'outil *low tech* comme marque de crédibilité.

de la question de la postmodernité, de la nécessité d'une nouvelle écriture et, implicitement, d'un renouvellement critique de la littérature, prêt à rendre compte des prépositions novatrices des écrivains mutants. Peut-être serait-il utile de rappeler le contexte dans lequel se déroulent les dialogues virtuels autour de ces questions. Ainsi qu'il a déjà été précisé, Vicente Luis Mora maintient actif son premier blog de critique littéraire de mai 2005 à octobre 2006. La migration vers la seconde plateforme coïncide avec une attention accrue des médias analogiques pour les œuvres de ces jeunes écrivains. L'année 2006 est d'ailleurs fortement significative aussi bien pour Mora que pour Fernández Mallo. Le premier publie un recueil de récits (Mora, 2006a), ainsi que deux études théoriques, l'une sur les nouvelles technologies (Mora, 2006b), l'autre sur la poésie espagnole contemporaine (Mora, 2006c). Pourtant, ce n'est qu'à la parution de *Nocilla Dream* (Fernández Mallo, 2008a [2006]) que la critique dirige son attention vers ces écrivains et qu'on élargit l'espace de débat autour de la question d'un possible renouvellement de la poétique contemporaine. En 2007, avec la rencontre de Séville, ce débat dévient vers la problématique de la « Génération *Nocilla* » et il se poursuivra dans la presse⁴⁹, ainsi que sur le blog de Mora⁵⁰, comme il a été montré dans la première partie de ce travail.

Le contexte dans lequel se déroulent les conversations sur le premier blog de Vicente Luis Mora semble significatif, puisqu'il correspond à une étape préalable à leur succès sur la scène littéraire espagnole, lorsque ces écrivains montrent une vraie préoccupation pour un renouveau esthétique. Et le contact qu'ils établissent entre eux à travers cette plateforme numérique leur permet d'apprendre qu'ils ne sont pas seuls dans leur quête.

Sont illustratives, de ce point de vue, les interrogations que ces auteurs formulent dans la section « Commentaires » sur la relation entre l'écriture et les modifications d'ordre technologique qui ont lieu dans nos sociétés. Peut-être convient-il de s'arrêter, en guise d'exemple, sur un dialogue initié par Jorge Carrión, qui se demande

⁴⁹ Voir, en plus de l'article « déclencheur » du débat de Nuria Azancot (2007), l'article critique de Javier Calvo (2007), ainsi que la réponse de Fernández Mallo (2007).

⁵⁰ Pour rappel, il s'agit du billet du 19 juillet 2007, disponible à <http://vicenteluis Mora.blogspot.com.es/2007/07/generacin-nocilla.html#links>, consulté le 27 juillet 2016.

hasta qué punto se puede considerar que internet y sus procedimientos (windows, corta y pega, acceso inmediato a la información, alteraciones tiempo-espaciales) está cambiando la práctica del relato y de la novela (Carrión *in* Mora, *Diario de lecturas*, 3/02/2006).

Les réponses qu'apportent Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora montrent que la question est à l'arrière-plan leurs propres recherches poétiques. Ces échanges annoncent, d'ailleurs, des idées qui seront présentées de manière plus rigoureuse dans leurs travaux théoriques, *Pangea* (Mora, 2006b) et *Postpoesía* (Fernández Mallo, 2009b).

À la question posée par Jorge Carrión, Agustín Fernández Mallo répond que :

el corta y pega, la immediatez de internet, puede que esté cambiando la articulación del relato y la novela, y su propia constitución. Pero no porque en las novelas se hable del entorno digital, no, es algo mucho más profundo, es el "cómo" estamos acostumbrándonos a leer, de una manera fragmentada y uniendo nosotros mismos en el acto de la lectura secciones o partes yuxtapuestas que en principio no tendrían conexión alguna [...].

Por otra parte, pienso que [...] ahora se vive una explosión de cambios de paradigmas similar a la que a principios del siglo 20 se dio en las artes y las ciencias: arte conceptual (Duchamp) y cubismo; y teoría de la relatividad y teoría cuántica. Hoy sería el entorno digital en las artes y las teorías de sistemas complejos en las ciencias. No es sólo una nueva manera de hacer las cosas, sino una auténtica forma de pensar.

[E]se cambio es el que yo intento dar a la poesía con mi rollo de Poesía Postpoética. Pero también en novela [el Proyecto Nocilla] (Fernández Mallo *in* Mora, *Diario de lecturas*, 3/02/2006).

Il est à remarquer que, pour Agustín Fernández Mallo, la relation entre la technologie et la littérature ne se résume pas aux cas où les outils du temps présent seraient évoqués dans un texte pour un simple « effet de réel », mais elle s'avère bien plus complexe. Il s'agit d'un changement de paradigme qui a un impact, plus que sur l'imprimé, sur le processus d'écriture même. L'auteur crée une œuvre morcelée – mais convergente, selon la définition de Henry Jenkins – non pas parce qu'il veut imiter le

fonctionnement d'Internet, par exemple, mais parce que c'est la manière dont lui-même construit sa pensée, aspect qui a déjà été évoqué dans cette thèse.

Vicente Luis Mora souscrit, à son tour, à cette idée de l'incidence de la technologie sur le texte littéraire ; cependant, à la différence de l'auteur du projet *Nocilla*, il ne considère pas qu'il s'agisse d'un changement de paradigme. Il adopte plutôt une perspective historique et inscrit ce phénomène dans la série des progrès techniques qui ont eu une incidence sur l'écriture, telle l'apparition de l'imprimerie. Similairement, l'introduction de l'ordinateur comme outil de traitement de texte a fait que « se liberó la estructura de los libros » :

Hoy la técnica es estructural en cierto tipo de nueva narrativa, en concreto, la que venimos comentando desde hace tiempo en este blog. La narrativa nueva, o mutante (usando una terminología propia de Fresán), o como la llamemos, ha roto los esquemas de la textualidad [...] y parte de ese cambio textual se debe a las nuevas posibilidades, precisa y concretamente, del procesador de textos [...].

En *Subterráneos*, mi próximo libro de cuentos, que aparece dentro de un mes, hay dos relatos que no hubieran sido posibles (al menos con mi torpeza manual) sin las posibilidades del procesador: uno hecho a base de post-it, y el cuento final, "Psiquia" [...]. Aunque creo que *Circular* ya era buena muestra de las posibilidades de la técnica digital al servicio de la escritura (Mora, *Diario de lecturas*, 3/02/2006).

L'auteur de *Circular* regarde la technologie comme un instrument dont l'écrivain se sert pour « manipuler » son texte notamment du point de vue formel. Pourtant, avec d'autres projets littéraires, tels que le recueil de poèmes *Construcción* (2005)⁵¹, ou *Alba Cromm* (2005-2009, 2010a)⁵², l'utilisation qu'il en fait dépasse le cadre purement formel dans le but de créer des œuvres qui débordent la page imprimée.

⁵¹ En plus du livre imprimé, l'auteur crée pour cet ouvrage une page *web* constituée de matériau complémentaire et de musique, désormais consultable à travers le moteur de recherche *d'Internet Archive*, disponible à <https://web.archive.org/web/20141223232452/http://www.vicenteluis Mora.com/>, consulté le 31 juillet 2016.

⁵² Peut-être faut-il rappeler que la référence à *Alba Cromm* en termes de projet littéraire signifie l'inclusion aussi bien du roman que des deux blogs créés par Mora pour ses personnages.

Aussi faut-il noter que les réflexions sur la correspondance entre la technologie et la littérature sont accompagnées, chez Agustín Fernández Mallo et chez Vicente Luis Mora, d'exemples de leurs propres œuvres. Et même la question posée par Jorge Carrión, qui déclenche le débat, n'est pas « innocente », si l'on considère l'ouvrage *Crónica de viaje*, probablement déjà en phase de création à ce moment-là. L'échange entre les écrivains se construit en fonction leurs démarches littéraires et des réflexions qu'eux-mêmes cherchent à intégrer dans leurs poétiques.

Pour Jorge Carrión, la critique dans l'espace de la blogosphère doit se faire à partir d'une « poétique personnelle », c'est-à-dire qu'elle témoigne de la cohérence d'une trajectoire, d'une série de lectures, d'une méthode et de certains référents. Les opinions d'Agustín Fernández Mallo, présentées dans les commentaires à ce *post* vont plus ou moins dans le même sens. Pour l'auteur du projet *Nocilla*, le critique se définit par sa capacité à mettre en relation des référents non seulement littéraires, mais encore culturels : la musique, les arts, la culture populaire, etc. Employant encore une fois le concept de Henry Jenkins (2013 [2006]), il serait possible d'affirmer que l'écriture critique est l'espace des convergences. Ainsi, note Fernández Mallo, lorsqu'il établit toutes ces connexions, le critique met en œuvre un travail de création. Du point de vue des mutants, la critique est donc un acte de création⁵³.

Cette perspective sur la critique est la raison pour laquelle il a semblé opportun d'intégrer dans cette recherche l'analyse de tels outils numériques, ayant la conviction qu'ils sont partie intégrante de la poétique mutante des auteurs qui font l'objet de cette thèse.

8.3. Le blog comme technique d'expansion de l'univers narratif mutant : les blogueurs rêvent-ils d'œuvres numériques ?

Dans la section précédente, il a été question de montrer que le blog, en tant que *tertulia* du XXI^e siècle, reconfigure le monde littéraire, à travers son ouverture

⁵³ Commentaires au billet du 16 octobre 2005 accessible à travers le moteur de recherche d'*Internet Archive*.

spatiotemporelle, ou encore socioculturelle : toute personne, à tout moment, et de n'importe où, peut énoncer son opinion critique sur l'œuvre ou sur la question débattues. Toutefois, il ne faut pas perdre de vue que le bloc-notes est principalement l'espace – virtuel – d'expression d'un écrivain et qu'en tant que tel il doit être considéré en relation avec le reste de sa création littéraire.

Lorsqu'il parle de blogs comme de *nuevas tertulias*, Vicente Luis Mora fait remarquer que :

[L]os blogs son vida literaria, sí; pero también son literatura, porque la literatura se nutre del comentario y la glosa, y la teoría sobre literatura –digan algunos lo que quieran– es literatura en estado puro. Y también se incorpora en los blogs a veces creación original, ya sea propia (como en el caso del blog de Jorge Carrión, donde narra los “viajes literarios” que luego recoge en sus libros) o ajena [...]. Esto genera, como decía Ángel Petisme, otro poeta con blog, de los más veteranos, una concepción del trabajo literario como obra en marcha, ya que una vez colgada la obra, ésta recibe los comentarios (publicados o no, dejados en el blog o hechos de palabra) de amigos y enemigos, y el autor puede pulirla o completarla de cara a su ulterior publicación. Porque no nos engañemos: [...] todo bloguero literario quiere publicar en libro. El fetichismo del objeto libro es aún demasiado tentador, se tiene la sensación de que si no se le publica a uno en rústica, no existe (Mora, *Diario de lecturas*, 21/06/2007).

Pour l'écrivain, le carnet virtuel fait partie de l'œuvre littéraire dans son ensemble. Il sert, ainsi qu'il a déjà été mentionné, comme toile de fond du parcours de l'auteur, de ses lectures, du développement de sa pensée ; mais il est également création artistique. Certains blogueurs peuvent l'explorer explicitement comme étape, dans le processus d'écriture, préalable à la publication d'un livre sur un support analogique. C'est notamment le cas de la littérature de voyage de Jorge Carrión. D'autres fois, la possibilité que le *weblog* devienne livre (du moins partiellement) ne se manifeste que tardivement, comme c'est le cas des essais que Vicente Luis Mora développe à partir de ses billets-critiques.

Pour rebondir sur ce dernier exemple, en 2007, en donnant suite à une suggestion de la part de l'éditeur et écrivain Javier Fernández, Vicente Luis Mora publie *La luz nueva*, un livre qui réunit – comme il a été précisé dans le chapitre trois – une partie des billets de son blog, en les développant en fonction des débats qu'ils ont suscités au moment de leur publication en ligne. Ce travail d'actualisation, voire de

recontextualisation, suppose la mise en relation du livre imprimé avec l'espace virtuel duquel il surgit. Le lecteur doit parcourir un ouvrage théorique hybride, qui incorpore deux médias distincts, puisque, comme le fait remarquer l'écrivain lui-même, « el texto se enriquecerá con el hipertexto digital » (Mora, 2007b : 83). Étant donné que Vicente Luis Mora décide – pour des raisons de droit d'auteur – de ne pas publier les commentaires des internautes, si l'on veut avoir accès à une version plus étendue ou si l'on souhaite connaître le contexte d'origine des débats et suivre leur progression, il suffit de consulter le blog *Diario de lecturas*. De toute évidence, la lecture du blog n'est pas une condition *sine qua non* pour la compréhension du livre imprimé, mais elle est indéniablement plus riche et, de plus, sa structure sous forme de dialogue la rend plus dynamique.

Lorsqu'on étudie l'usage qu'on peut faire d'Internet dans la création des œuvres littéraires telles que celles de Vicente Luis Mora, d'Agustín Fernández Mallo ou de Jorge Carrión, il est possible de distinguer deux niveaux d'analyse : celui du texte, c'est-à-dire de sa conception, et celui de sa réception. Dans une optique purement textuelle, les écrivains peuvent octroyer différentes fonctions aux pages *web* qu'ils créent, notamment lorsqu'il s'agit de sites élaborés pour un ouvrage en particulier. Ainsi qu'il a été mentionné, il faut relever l'emploi intertextuel de *Alba Cromm y la Vida sin Hombres*, dont la création précède la parution du roman de Mora, ou l'usage paratextuel de *Las Crónicas de Ramírez*, pour le même roman, où l'on trouve des informations complémentaires concernant l'œuvre imprimée⁵⁴. Quant au cas de Jorge Carrión, celui-ci propose, dans *Crónica de viaje*, une situation inédite : un blog fictif, qui, en réalité, n'existe pas en ligne, mais uniquement sur papier⁵⁵.

Du côté de la réception, le carnet virtuel pose la question de son statut sur la blogosphère, notamment à travers sa décontextualisation et son éventuelle autonomie par rapport au texte imprimé. De ce point de vue est illustratif le blog *Alba Cromm y la Vida sin Hombres* – qui sera analysé dans la dernière sous-section –, puisqu'il est dépourvu de référent littéraire avant la parution du roman.

⁵⁴ Le blog fournit, par exemple, une photographie censée représenter visuellement la structure et l'organisation du récit.

⁵⁵ Peut-être serait-il pertinent d'évoquer ici l'emploi métatextuel que Robert Juan-Cantavella donne à la page « Punk Journalism » pour son roman *El Dorado* (2008), qui se présente comme une proposition esthétique d'une nouvelle pratique journalistique (et narrative).

Outre ces traits fonctionnels, la conception du blog repose sur plusieurs stratégies : le recours à l'image – aussi bien la photographie que le design global de la page *web* –, les divers moyens d'organisation du texte – en tant qu'information – et l'intervention du lecteur – qui assure la dimension interactive de l'œuvre. Ce sont des éléments qui attestent la complexité de l'écriture à travers son débordement, son expansion afin d'englober l'espace numérique et qui affirment le besoin d'une recherche poétique du côté de l'hybridité médiatique.

Le *weblog* est une forme d'expression, une expérience littéraire, ainsi que la qualifie Mora⁵⁶, qui reflète les changements dans le mode de narrer au XXI^e siècle : la non-linéarité, la fragmentation ou encore la concision. Pour Vicente Luis Mora, l'écriture sur le blog permet d'explorer des possibilités créatives nouvelles : « La página no es ya algo donde se puede escribir, sino un espacio que se puede reordenar, donde se puede leer e inscribir textos, pero también enlaces, imágenes, sonido, dibujos, movimiento » (Mora, *Diario de lecturas*, 12/06/2009). La page du blog est, bien évidemment, l'écran, à savoir une page qui est à la fois un écran et que Mora (2012) désignera comme *pantpágina*. En tant que page-écran – ou écran-page –, le carnet virtuel n'est pas constitué que de texte :

el blog ya no es una página en blanco; es una página con colores, con posibilidad de gráficos, con movimiento, con vídeo, con imagen, donde el texto, como en algunas experiencias de Derrida, es sólo una de las partes del encuadre material, existiendo otros discursos en los laterales. La atención del lector es continuamente distraída por referencias a otros posts, a comentarios, a enlaces a otras páginas, a imágenes, a canales de YouTube, y un imaginable etcétera. Es un espacio que llama constantemente a otros, un lugar compuesto de lugares (Mora, *Diario de lecturas*, 12/06/2009).

Pour le philosophe Jacques Derrida, le terme *parergon*⁵⁷ désigne la frontière entre l'œuvre (*ergon*) et le hors-œuvre : « Un *parergon* vient contre, à côté et en plus de

⁵⁶ Vicente Luis Mora, *Diario de lecturas*, 12/06/2009, disponible à <http://vicenteluis Mora.blogspot.fr/2009/06/conferencia-sobre-blogs-y-literatura.html>, consulté le 31 juillet 2016.

⁵⁷ Dans une conférence sur la littérature numérique, dans le cadre du festival Kosmópolis organisé par le CCCB en mars 2015, Laura Borràs appelle *parergon* le support informatique à travers lequel une œuvre numérique devient accessible.

l'ergon [...], il touche et coopère, depuis un certain dehors, au-dedans de l'opération. Ni simplement dehors ni simplement dedans » (Derrida, 1978 : 63). Cette relation d'interaction de l'œuvre avec son contexte – notamment technologique, comme le blog – intéresse particulièrement les écrivains mutants. À cet égard, la plateforme numérique comme *parergon* – c'est-à-dire l'outil informatique qui héberge le contenu critique publié par Vicente Luis Mora – souligne les limites du texte sur support analogique, son immobilisme par rapport au dispositif technologique, plus dynamique et interactif. Cependant, plus qu'une frontière entre le numérique et l'analogique, le *parergon* est une zone de contact, de frottement entre les deux. Ayant aussi recours à la narratologie, le support numérique comme cadre ou comme seuil de la pratique d'écriture – qu'elle soit littéraire ou critique – remplit donc la fonction de paratexte telle que le théorise Gérard Genette (1987 : 8). Cet aspect a été développé dans le chapitre quatre, lors de l'analyse du rôle du moteur de recherche Google dans *Crónica de viaje* (2014a [2009]).

8.3.1. Le blog d'auteur : l'expansion (post)poétique chez Agustín Fernández Mallo

Agustín Fernández Mallo crée son bloc-notes *El hombre que salió de la tarta*⁵⁸ en février 2008. Au premier abord, il semble patent que l'outil est principalement employé en tant que plateforme de promotion de l'auteur. Ainsi que le fait remarquer Manuel Vilas,

El blog es como una sala de estar en donde el escritor recibe a los lectores y también es publicidad legítima: el escritor anuncia sus publicaciones, sus conferencias, sus actos públicos, retoma los artículos que ha publicado en los medios, cuelga reseñas, fotos, etc. (Vilas, 2011).

Toutefois, en y jetant un œil plus attentif, il est possible de noter que le blog de Fernández Mallo contient plusieurs billets de caractère littéraire plutôt que promotionnel. Il y a des *posts* qui permettent de suivre, au-delà de l'activité de promotion de l'écrivain, plusieurs projets artistiques, comme « Filmar América » ou

⁵⁸ Disponible à <http://fernandezmallo.megustaleer.com/>, consulté le 30 mai 2016.

« USA Travel », une série de textes, de vidéos et de photographies qui renseignent sur divers voyages de l'auteur à travers le continent américain. Certains matériaux seront employés par la suite dans d'autres projets littéraires, comme *El hacedor (de Borges). Remake*, ou encore le livre d'essais, *Blog Up* ; mais la plupart demeurent dans leur contexte d'origine, celui de la blogosphère.

Ces billets sont une transposition de la vision postpoétique de l'auteur aux dispositifs numériques, étant donné qu'ils appliquent le principe des associations inespérées d'idées, d'objets et de disciplines différentes, qui régit également l'œuvre narrative et lyrique de Fernández Mallo. Deux billets intitulés « La oreja »⁵⁹ mettent ensemble des références cinématographiques, picturales, ainsi que gastronomiques. Dans le premier *post*, à partir du film tchèque *L'oreille* (Kachyna, 1970), Agustín Fernández Mallo entame une réflexion sur l'importance de cet organe dans une autre production cinématographique, le film *Blue Velvet* de David Lynch (1986) et il achève son observation en évoquant le restaurant *La orella* de Saint-Jacques-de-Compostelle, dont la spécialité est la préparation d'oreilles de porc. Dans le deuxième billet, l'écrivain établit un parallélisme concernant l'art de l'autoportrait chez Van Gogh et chez Warhol, en passant par *l'Odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick (1968). Il conclut que cet enchaînement représente :

Una demostración más de que el residuo, el Spam, las orejas amputadas, toda esa basura, puede ser redefinida en nuestro beneficio. Podríamos pensar seriamente si todo lo importante ha salido de espacios u objetos aparentemente basura (Fernández Mallo, *El hombre que salió de la tarta*, 2/02/2009).

Les deux billets rendent compte du processus de création chez l'auteur du projet *Nocilla*, un processus fondé sur des principes tels que la contingence, les relations conceptuelles, la décontextualisation, ou encore le recyclage du résiduel. À ce titre, l'image même de l'oreille amputée est très suggestive de la notion de spam, voire de fragment ou déchet recyclé.

⁵⁹ Billets publiés le 29 décembre 2008 et le 2 janvier 2009, consultés le 13 mars 2015.

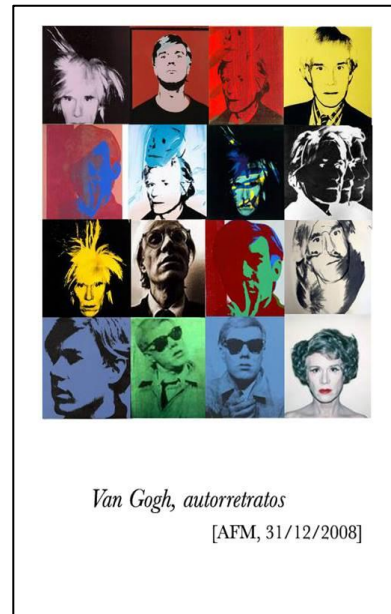
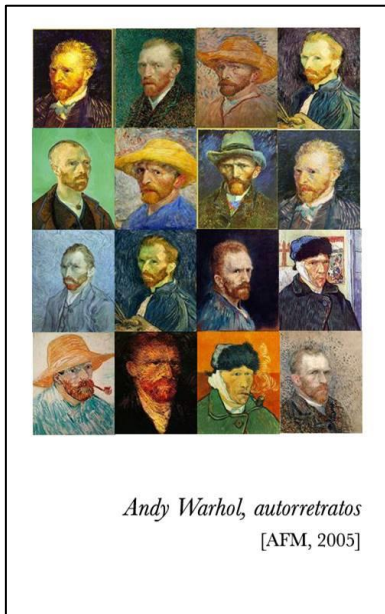
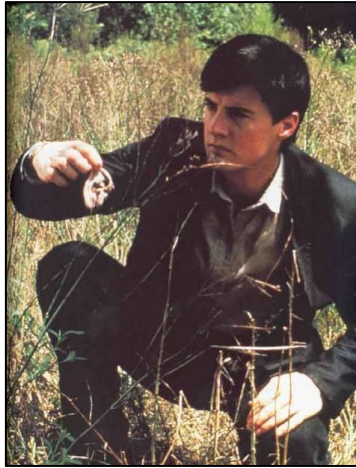


Image 16. Agustín Fernández Mallo, *El hombre que salió de la tarta* (2008-2016)

Dans l'élaboration de sa (post)poétique, l'écrivain a recours au blog pour transférer sa conception esthétique au contexte numérique. D'ailleurs, le carnet virtuel est une plateforme qui s'accorde de manière idoine à son projet artistique, puisqu'il peut y incorporer des vidéos, des images photographiques, des hyperliens vers d'autres pages d'Internet, avec davantage de facilité que dans le milieu analogique.

Si le projet *Nocilla* est, pour Fernández Mallo, la transposition de la théorie postpoétique du domaine de la poésie à l'écriture narrative, alors *El hombre que salió de la tarta* est la traduction de cette même poétique en langage de blog. Le bloc-notes est donc partie constitutive de l'œuvre de Fernández Mallo dans son ensemble, avec les volumes de poèmes, les textes narratifs, ou encore les expressions artistiques de type

performance, telles que les séances de *spoken word* – ou *videojockey*, l'équivalent multimédia du DJ – élaborées avec Eloy Fernández Porta.

En d'autres termes, le blog, dans ce cas, est représentatif de toute une série de plateformes, supports et médias organisés en réseau, qu'il faut peut-être prendre en compte lors de l'analyse de la création littéraire d'un écrivain. Le média numérique offre un certain degré de complexité à l'œuvre, dans son acception de totalité de la production littéraire, en montrant que les limites de la littérature sont repoussées afin de pouvoir intégrer les nouveaux médias.

8.3.2. Le blog fictif dans *Crónica de viaje de Jorge Carrión*

Si Agustín Fernández Mallo adapte sa postpoétique – développée à travers diverses œuvres imprimées, ou encore moyennant plusieurs formes artistiques – au langage du blog, Jorge Carrión transpose ce modèle de plateforme numérique en format analogique. En tant que voyage technologique en sens inverse, *Crónica de viaje* (Carrión, 2014a [2009]) rend compte de l'imitation de l'écran de l'ordinateur à laquelle aspire la page imprimée. Il s'agit donc d'un exemple concret, matériel, de ce que Vicente Luis Mora qualifie de *pantpágina*.

Du point de vue formel, Jorge Carrión soumet le texte imprimé, élaboré comme un objet-livre qui imite l'ordinateur portable, à un travail de conception graphique, grâce auquel la page se transforme en écran. Pour ce qui est du contenu, le narrateur Jorge Carrión rend compte de ses recherches sur l'histoire de sa famille, et notamment celle de son grand-père, une histoire de l'après-guerre, de l'émigration – d'Andalousie en Catalogne –, de mutation, de bilinguisme. Sa quête sera transposée sous forme d'une recherche sur Google, qui lui donne accès à des vidéos et des photos de sa famille, ainsi qu'au blog à travers lequel il peut raconter son voyage en Andalousie, sur les traces de son grand-père dans ses terres d'origine.

Ce blog que le narrateur évoque dans sa chronique de voyage n'existe que sur papier ; c'est-à-dire qu'à la différence du blog d'Alba Cromm, il ne reproduit ou ne cite aucune page réellement créée sur la blogosphère. Carrión l'imagine dans le cadre du moteur de recherche Google, comme un onglet ou un dispositif numérique, aux côtés

d'autres instruments également fictifs, tels que « Google Destiny » ou encore « Google Mapas »⁶⁰.

Lorsqu'il est transposé à l'espace analogique du livre, le blog fictif de Carrión subit, à la fois, plusieurs mutations. Il est question, d'une part, des transformations intrinsèques à tout transfert d'un média à l'autre et, d'autre part, des modifications imposées par l'auteur lui-même, après le processus de fictionnalisation du média numérique. Le Google-blog imaginé par Carrión n'a rien à voir avec *Blogger*, la plateforme créée par l'entreprise Google pour héberger des *weblogs*, mais figure comme marque enregistrée « Jorge Carrión » : Google^{JC}.

En imaginant un blog fictionnel, l'écrivain cherche une manière d'actualiser les techniques narratives du voyage moyennant les nouveaux instruments technologiques. En concevant son propre Google-blog, Jorge Carrión est contraint d'apporter certaines modifications formelles : l'abandon de la publication de type « billet » ou *post*, qui entraîne la disparition de la fragmentation et de l'inversion chronologique, ainsi que l'élimination de la section « Commentaires » et des hyperliens. Demeurent, toutefois, le texte et les images.

À première vue, le blog semble être soumis à une opération de dépuración, à travers laquelle l'on supprime plusieurs de ses traits distinctifs, afin de mettre en avant l'importance de l'écriture. Si l'on considère que, lorsqu'il est transféré sur papier, il se simplifie du point de vue formel, sa recontextualisation dans ce même cadre attire pourtant l'attention sur le caractère complexe que la littérature acquiert grâce à l'emploi de la technologie comme outil narratif. La transposition du format de type blog à la page imprimée rend compte de la tension qui s'installe entre le texte et les instruments techniques qui, dans leur milieu d'origine, celui de l'espace numérique, se définissent par une forte flexibilité, interactivité et actualité. Lorsque le *weblog* est inséré dans un livre imprimé, il perd précisément le caractère dynamique dont il bénéficiait en ligne. Néanmoins, sa capacité de transformation se manifeste désormais à travers l'impact sur le texte littéraire analogique, qui devient plus malléable du point de vue aussi bien de la forme que du contenu.

Étant donné que la publication insérée dans le texte de Jorge Carrión porte sur un voyage, il faut mettre en avant l'apport du blog comme nouveau support de

⁶⁰ La désignation de l'outil à travers le mot espagnol *mapa* est volontaire, afin de pouvoir le distinguer du « Google Maps » employé dans le monde réel.

prédilection du récit de voyage, au genre classique de la chronique de voyage. En tant que version actualisée de la chronique de voyage, le *weblog* de voyage atteste les transformations technico-littéraires d'un genre.

En ce qui concerne la forme du blog, dans sa variante numérique ou analogique, il convient de souligner la présence de l'image. L'emploi de la photographie est quasiment indispensable aussi bien dans un récit de voyage – puisqu'il s'agit d'une manière de rendre compte du parcours – que dans un billet. Pourtant, dans *Crónica de viaje*, le texte dans son ensemble devient image, lorsque l'auteur a recours à la conception graphique pour représenter l'œuvre comme une recherche à travers un navigateur en ligne.

Du point de vue du contenu, le blog a une incidence sur l'écriture même : la dynamique de la narration correspond à celle du voyageur, qui ne s'attarde pas sur son chemin. La syntaxe est constituée de phrases et de paragraphes courts, afin d'illustrer le rythme du bloc-notes, qui privilégie l'expression plutôt concise et les billets succincts.

Au-delà de ces aspects, la technologie modifie le concept de voyage même, à travers des outils variés, tels que le « Google Mapas » qui permet la reconstitution de l'itinéraire du narrateur, ou « Google Earth », qui fournit la possibilité de visualiser, à vue d'oiseau, l'emplacement de la ferme familiale, aujourd'hui disparue. La technologie permet donc l'extension du voyage au-delà des limites géographiques ou physiques.

Plus encore, ce blog fictif met en exergue la nécessité d'établir des liens entre la création et les nouveaux outils médiatiques. À l'époque actuelle, il faut chercher la modalité d'intégrer la technique au processus d'écriture et à la littérature. Jorge Carrión narre l'histoire de son aïeul paternel avec les instruments de la technologie contemporaine, à savoir, avec les outils disponibles à l'époque de l'auteur, du petit-fils, et non pas du grand-père.

8.3.3. Le blog fictionnel : l'expansion narrative dans *Alba Cromm* de Vicente Luis Mora

L'expansion de l'univers narratif dans l'œuvre *Alba Cromm* de Vicente Luis Mora se manifeste par l'emploi de deux blocs-notes, *Alba Cromm y la Vida sin Hombres* (2005-2009) et *Las Crónicas de Ramírez* (2008-2009), créés par l'auteur lui-

même en relation directe avec le roman paru en 2010. Étant donné que l'activité sur les deux plateformes numériques précède la publication du livre, il est possible de distinguer deux phases de la création littéraire, déterminées par un « avant » et un « après » de cette parution. Dans une première étape, il s'agit de s'interroger sur le statut du blog lorsqu'il est dépourvu d'un lien direct avec le projet littéraire, en tant qu'écriture autonome par rapport au texte imprimé. Dans la phase suivante, les deux plateformes acquièrent un sens nouveau à travers leur relation avec le roman, dès qu'on révèle leur fonction de blogs de personnages.

Bien que cette distinction des étapes de création soit significative, l'analyse menée dans cette sous-section ne se veut pas nécessairement diachronique. Il sera plutôt question d'adopter une vision synchronique marquée par le degré de complexité de l'interaction entre le format de la blogosphère et celui du roman de Mora. Cette perspective s'avère pertinente si l'on considère que les observations formulées dépendent, d'une certaine manière, d'une perspective sur « Alba Cromm » en tant que projet qui comprend aussi bien le support imprimé que le matériau en ligne. Selon cette optique, il faut prendre en compte l'évolution des relations entre les différents médias, de l'intertextualité à l'hybridité médiatique, en tant que mode littéraire d'expansion de l'œuvre.

L'analyse du bloc-notes dans cette sous-section se concentre sur la relation entre le blog et le livre comme modes d'expression distincts qui, ensemble, construisent l'œuvre hybride *Alba Cromm*. Dans cette perspective, il faut rendre compte du processus de création et, à la fois, de celui de lecture. De toute évidence, le lectospectateur participe à l'expansion de l'univers narratif, à travers des commentaires, ainsi qu'à travers sa reconstitution de l'œuvre dans son ensemble, en reliant les pièces dispersées sur plusieurs supports. Ces aspects montrent la complexité du texte dans le processus de débordement de l'écriture vers le support numérique. Ils témoignent donc des recherches menées par les auteurs mutants pour une esthétique de l'hybridité, ainsi qu'il a été question de le montrer également dans le chapitre précédent.

L'interaction de deux médias dans l'internexte

L'activité sur *Alba Cromm y la Vida sin Hombres* commence le 9 mai 2005, date qui coïncide avec la création du blog de critique littéraire *Diario de lecturas* de Vicente Luis Mora. À cette étape du projet, l'écrivain décide de ne pas révéler qu'il est aussi

l'auteur derrière la figure de la blogueuse Alba Cromm. Pourtant, il convient de souligner que la simultanéité temporelle des carnets virtuels pointe l'origine commune de deux projets distincts – l'un critique, l'autre narratif – qui repose sur l'emploi de la blogosphère comme instrument d'expression et d'expansion de l'activité littéraire de l'auteur mutant.

Le blog *Alba Cromm y la Vida sin Hombres*, en tant que pré-texte, c'est-à-dire en tant que processus d'écriture qui précède la publication du roman, est en même temps un prétexte qui motive ou plutôt incite l'auteur à incorporer les techniques numériques dans la création littéraire. Ce choix permet de construire une œuvre qui remette en cause les limites – aussi bien physiques que poétiques ou créatives – du texte au XXI^e siècle. Dans une conférence présentée au colloque « Hybrid Storyspaces » organisé par l'Université Cornell aux États-Unis, Vicente Luis Mora précise que désormais les lecteurs, ou lectospectateurs, du texte littéraire sont censés se poser des questions telles que : « ¿Cuándo termina una novela del siglo XXI? ¿Termina en sus últimas palabras? ¿Muere con la conclusión de la historia? ¿Acaba en los paratextos? ¿Termina en la red? » (Mora, 2010c : 11). Dans le roman *Alba Cromm*, la réponse est à retrouver dans la dernière de ces interrogations : l'œuvre narrative mutante est plus que l'objet-livre, qu'elle déborde lorsqu'elle s'étend vers d'autres médias.

Afin de décrire ce phénomène d'extension, Vicente Luis Mora propose le concept d'internexte (*internexto*). La juxtaposition des deux mots qui forment cette notion illustre, plus qu'une simple interaction entre deux supports – le numérique et l'analogique – une expérience littéraire en construction (*en marcha*). Comme l'indique l'auteur, l'internexte

entiende al texto como un concepto estructuralmente *deslizante*, capaz de diversas idas y vueltas entre los medios virtuales y los físicos, y considera a la Red no como un cauce o un canal, sino como material en bruto que puede atravesarse o *utilizarse* (Mora, 2012 : 104, c'est l'auteur qui souligne).

En tant que dispositif en ligne, le blog devient une pièce constitutive de l'œuvre littéraire, à partir du moment où il est « employé », ainsi que le précise Mora lui-même, dans le processus de création, comme outil narratif dans la construction de l'internexte. Son intégration au texte n'est pourtant pas simplement une forme d'assimilation, mais, bien au contraire, une occasion de permettre à l'écriture de se laisser modeler par les supports ou par les médias qu'il doit parcourir.

Image de la navigation, le concept d'intertexte, en tant que « texto que no se lee, sino por el cual se navega » (Mora, 2012 : 104), établit un lien étymologique avec le terme « blog »⁶¹. Considéré attentivement, le *weblog* se présente comme un intertexte organisé en réseau, puisqu'il permet la circulation d'un site à l'autre, ainsi que du texte à l'image ou, comme dans le projet « Alba Cromm », du format numérique au livre imprimé et du roman au blog.

En tant qu'écriture fluide – il ne faut pas perdre de vue le concept de flux, tel que le développe Manuel Castells –, l'intertexte est la technique qui permet à l'auteur de transformer le blog de pré-texte en intertexte. En effet, dans son roman, Vicente Luis Mora insère des fragments publiés préalablement dans *La Vida sin Hombres* au long de cinq années d'activité de *blogging*, menée par son personnage, Alba Cromm. Ainsi, le texte imprimé développe une relation référentielle avec le carnet virtuel. Les billets incorporés au tissu littéraire d'accueil sont, pourtant, dans le contexte d'origine, partie constitutive de l'ensemble « textovisuel » (*textovisual*) d'un blog disponible en ligne.

Une fois insérés dans le livre, les billets passent par un processus de recontextualisation. En alternant avec d'autres formes narratives, qui varient, comme déjà mentionné dans la deuxième partie de cette thèse, du journal personnel à l'article de presse, l'intertexte d'origine numérique attire l'attention sur le rôle du blog comme élément de médiation et de médiatisation. D'une part, l'écriture – qu'elle soit sur un carnet virtuel ou sur un autre support – fait la médiation entre l'auteur et ses lecteurs ; d'autre part, le blog, en tant que moyen de diffusion, médiatise le récit littéraire dans le monde virtuel de la blogosphère.

Le bloc-notes d'Alba, en tant qu'élément intertextuel à l'intérieur du roman souligne l'emploi littéraire qu'on peut faire de ce type de pratique d'écriture. Si, dans son cadre d'origine, le *weblog* est entendu plutôt comme un moyen de communication et d'expression, sa recontextualisation dans l'œuvre de Mora le transforme en outil narratif. Ainsi que l'avait évoqué Katherine Hayles à l'égard de la littérature numérique, Jill Walker (2008 : 1) fait remarquer, dans son ouvrage théorique sur le carnet virtuel, qu'à l'instar de la littérature numérique, le *blogging* n'est pas une pratique d'écriture sans héritage. Il s'inscrit dans un contexte plus large, dans une double histoire : d'un

⁶¹ Il convient peut-être de rappeler que le mot « blog », dérivé de l'anglais *weblog*, s'inspire du langage maritime : le journal de bord (en anglais, *logbook*) est un carnet contenant le compte rendu de ce qui se passe à bord d'un navire durant son périple.

côté, celle des médias et, de l'autre, celle de la littérature même. Lorsqu'il transfère les billets rédigés par son personnage de l'écran à la page imprimée, Mora met en valeur les deux traditions. Plus encore, l'auteur de *Alba Cromm* montre qu'aujourd'hui, grâce à l'interaction des médias, elles sont indissociables.

Recontextualisation du média numérique dans le texte imprimé

En considérant les deux blogs créés par Mora pour le roman *Alba Cromm*, il faut noter, du point de vue formel, le recours à deux plateformes distinctes : « Bitácoras » pour *Alba Cromm y la Vida sin Hombres* et « Wordpress » pour *Las Crónicas de Ramírez*. Au-delà des différences déterminées par la configuration de chaque plateforme, ce sont les éléments dépendant de la volonté de l'écrivain qui présentent le plus d'intérêt.

L'un des premiers aspects susceptibles d'attirer l'attention du lectospectateur est la couleur de fond de chacun des deux carnets virtuels – le bleu pour *La Vida sin Hombres* et le noir pour *Las Crónicas* – qui renvoient à la manière dont se présente l'écran de l'ordinateur dans ses deux états : allumé et éteint. D'ailleurs, l'écran est aussi le sujet du dernier billet publié par Alba :

Cuando llego a casa el ordenador está encendido. Cuando llego a la oficina, por la mañana, la pantalla también está encendida. En ambas hay lo mismo, puesto que las tengo sincronizadas. Tengo la sensación de que mi vida transcurre ahí, y que en vez de cambiar las imágenes, como les ocurre a los ordenadores del resto de personas, lo que cambia es el decorado en derredor de la pantalla. Eso debe significar que lo que importa es en realidad lo que sucede en la virtualidad del ciberespacio, no lo que me ocurre a mí.

Sí, es un poco triste. Pero al menos es un diseño bonito, y los colores son alegres, aunque el contenido no lo sea.

¿Qué hago?

(Mora, *Alba Cromm y la Vida sin Hombres*, 2005-2009)



Image 17. Vicente Luis Mora, *Alba Cromm y la Vida sin Hombres* (2005-2009)



Image 18. Vicente Luis Mora, *Las Crónicas de Ramírez* (2008-2009)

Le billet de la protagoniste pointe, d'un côté, la signification de la présentation formelle de l'outil informatique, la conception graphique, les couleurs choisies et, de l'autre, la relation entre le réel et le virtuel, qui est à la base de la figure d'Alba Cromm en tant que blogueuse. L'écran est, dans cette étape de la création de Vicente Luis Mora – à savoir, avant la parution du roman –, la seule réalité de son personnage, puisqu'il existe uniquement dans le monde virtuel de la blogosphère. L'idée est évoquée dans le dernier *post* de Ramírez :

He estado buscando una de las citas que incorpora Elena, porque creí que podía haber detrás un párrafo de interés. Así era, desde luego:

“El hecho mismo de percibir mi propia imagen como un mero juego me permite suspender las inhibiciones usuales que me impiden dar salida a mi ‘lado oscuro’ en la vida real, y exteriorizar libremente todos mis potenciales libidinales. Cuando una persona que es tranquila y tímida en sus contactos sociales de la vida real adopta una personalidad malcarada y agresiva en la realidad virtual, podemos decir que expresa con ello la parte reprimida de sí mismo, un aspecto públicamente no reconocido de su ‘verdadera personalidad’ (...) también podemos decir que es en realidad un sujeto débil que fantasea con un comportamiento más agresivo para evitar enfrentarse con su debilidad y su cobardía en la vida real. Escenificar una fantasía en la realidad virtual nos permite desactivar la dialéctica irresoluble del deseo y el rechazo inherente a él”; Slavoj Žižek, *Lacrimae rerum*; Debate, 2006, p. 227-28.

(Mora, *Las Crónicas de Ramírez*, 12/11/2009)

Lorsqu'il cite Slavoj Žižek, le personnage Luis Ramírez invite à réfléchir sur l'image comme jeu entre la vie réelle et l'existence virtuelle. Au-delà de son contenu psychanalytique, l'extrait, recontextualisé dans le roman *Alba Cromm*, acquiert un sens nouveau. En permettant à un personnage de fiction de devenir réel – notamment pour les lecteurs de *La Vida sin Hombres* qui ne sont pas au courant du fait que le blog fait partie du projet littéraire d'un écrivain –, le cyberspace brouille les frontières entre le réel et le virtuel. La rédaction d'un carnet virtuel n'est pas, pour Alba, l'expression d'une dialectique, comme le dirait Žižek, entre son intériorité (« le désir ») et sa vraie

vie. Elle est plutôt signe d'une abolition de la dualité entre ce qui se passe dans l'univers virtuel et le monde tel qu'il se présente en dehors de l'écran.

L'univers en expansion entre le réel, le virtuel et le fictionnel

Lorsqu'il s'avère que l'existence du personnage Alba Cromm déborde les pages du livre imprimé (paru en 2010), le lecteur est confronté à une situation dans laquelle l'existence virtuelle d'Alba Cromm – qui, de plus, précède celle du personnage fictionnel – complexifie le statut du personnage dans l'œuvre hybride.

La manifestation virtuelle de la protagoniste, précédant son attestation fictionnelle, pose le problème du rapport au réel, car, dans la blogosphère, les internautes ont tendance à associer la figure du blogueur à une personne réelle. Pourtant, le virtuel ne doit être ni associé au réel ni opposé à celui-ci. En d'autres termes, il n'est ni l'équivalent ni l'antonyme du réel.

Pour Pierre Lévy, le virtuel s'oppose à l'actuel et non pas au réel. À partir de l'étymologie du mot – *virtus*, puis, en latin médiéval *virtualis*, signifie force, puissance – et sous l'influence de la philosophie – selon laquelle « est virtuel ce qui existe en puissance et non en acte » –, Lévy constate que le virtuel « *tend* à s'actualiser, sans être passé cependant à la concrétisation effective ou formelle » (Lévy, 1995 : 13)⁶². Le virtuel se présente en tant que partie d'un complexe problématique, à savoir tout ce qui entoure une situation, un événement ou un objet, qui nécessite une résolution. L'issue trouvée se manifeste comme une actualisation. Une fois résolu, c'est-à-dire actualisé, le problème cesse d'être virtuel. Pierre Lévy fournit l'exemple de la graine, qui contient virtuellement l'arbre, et son « problème » est précisément de faire pousser cet arbre. Mais la graine ne sait pas quelle forme prendra l'arbre, car dans le passage de la graine à l'arbre (qui s'achève avec l'actualisation de la graine en arbre) interviennent

⁶² Georges Didi-Huberman fait, à son tour, remarquer que le virtuel « est le phénomène de quelque chose qui n'apparaît pas clairement et distinctement » ; il désigne « la puissance souveraine de ce qui n'apparaît pas visiblement. L'événement de la *virtus*, ce qui est en puissance, ce qui est puissance, ne donne jamais une direction à suivre par l'œil, ni un sens univoque de la lecture » (Didi-Huberman, 1990 : 27). Il faut préciser que, pour l'auteur, le visible – ce qu'on aperçoit ou l'on observe avec les yeux – s'oppose au visuel – ce qui échappe à première vue, ce qui reste caché à l'œil et qui nécessite d'être interprété. Dans cette perspective, le virtuel « se situe au croisement d'une prolifération de sens possible » (Didi-Huberman, 1990 : 28), c'est-à-dire là où l'interprétation (multiple) est possible.

d'autres éléments ou circonstances. Puisqu'on ne peut pas anticiper comment sera actualisé l'arbre que la graine contient virtuellement, l'actualisation se présente comme un processus de création : « L'actualisation est création, invention d'une forme à partir d'une configuration dynamique de forces et de finalités » (Lévy, 1995 : 15). À la notion de réel s'oppose, par contre, celle de possibilité. Le réel est lié à la question de la réalisation d'une possibilité : « la réalisation est l'occurrence d'un possible prédéfini » (Lévy, 1995 : 15). Le possible étant déjà tout constitué, il ne lui manque que l'existence ; c'est un réel latent. Dans le passage du possible au réel, il n'y a pas de place pour l'invention.

À partir de cette distinction entre virtuel (opposé à l'actuel) et réel (opposé au possible) opérée par Pierre Lévy, Jean-Marie Schaeffer réfléchit sur la notion de « réalité virtuelle », afin d'éclairer le rapport du virtuel au fictionnel. Pour l'auteur, « toute représentation mentale est une réalité virtuelle », vision qui renforce le lien entre le virtuel et la fiction : « étant une modalité particulière de la représentation, [la fiction] est du même coup une forme spécifique du virtuel. Mais en tant que forme spécifique, elle est précisément irréductible à la définition générale du virtuel » (Schaeffer, 1999 : 10). Il convient donc de conclure, avec Schaeffer, que la distinction entre le virtuel et le fictionnel est une question de support – Schaeffer parle de types de « modélisation » de ce qu'il appelle l'« immersion mimétique » – et non pas de statut. Schaeffer prend Lara Croft comme exemple, un personnage de jeu vidéo (*Tomb Raider*, 1996) :

Le fait qu'il s'agisse d'un personnage de fiction incarné dans une simulation numérique de séquences filmiques n'influe pas sur son statut – ce qui montre bien que la fiction numérique ne bouleverse pas le statut logique de la fiction (par rapport à la « réalité »), mais se borne à mettre à notre disposition de nouvelles façons de fabriquer et de consommer des fictions (Schaeffer, 1999 : 10-11).

Si l'on applique ces réflexions au personnage Alba Cromm⁶³, on peut avancer que son existence virtuelle – en tant que blogueuse – et son existence romanesque –

⁶³ À cet égard, il convient de préciser qu'Alice Pantel fait remarquer qu'aussi bien la couverture du roman *Alba Cromm* que le nom de la protagoniste de Mora pourraient être interprétés comme des références fort explicites à Lara Croft : « 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

comme protagoniste du livre de Vicente Luis Mora – ne représentent que deux facettes de son existence *fictionnelle*. Pourtant, du point de vue de la réception – il s’agit, d’un côté, du lecteur de blogs et, de l’autre, du lecteur de romans –, la construction de la figure d’Alba Cromm est bien plus complexe.

Peut-être convient-il de considérer, à cet égard, l’« affaire Alba Cromm » et son statut virtuel de blogueuse, qui précède son statut fictionnel de protagoniste d’un récit narratif, tenant compte des clarifications terminologiques de Pierre Lévy. Selon la distinction faite par Lévy, le personnage du roman serait une actualisation de l’entité virtuelle Alba Cromm. C’est-à-dire que, si l’analogie n’est pas trop forcée, l’Alba du blog de 2005 est la graine qui, soumise à un processus de création, sera actualisée sous la forme du personnage de roman Alba Cromm.

Pourtant, cette distinction est brouillée lorsque le lecteur transpose l’ordre virtuel-actuel en ordre possible-réel. Il est *possible* qu’une personne réelle – un lecteur de blog, ou un internaute – attribue une existence réelle à Alba Cromm. Ainsi, il pourrait considérer qu’il y a, dans la vie réelle, une personne – qui peut s’appeler Alba Cromm ou non, peu importe – qui a créé ce blog et écrit ces billets. Cette possibilité se *concrétise* ou elle devient réelle une fois que les lecteurs – certains d’entre eux étant des habitués de la blogosphère – laissent des commentaires sur le carnet virtuel. En d’autres termes, il s’agit de *réaliser* l’existence d’Alba Cromm et la véridicité de ses opinions – d’après Schaeffer, ce serait convertir ce qui était « pour de faux » en « pour de vrai »⁶⁴. Dans ce cas – et c’est ce que Lévy ne prend pas en compte – le virtuel s’actualise dans *du réel*.

Cette situation narrative ouvre la possibilité à deux types différents d’actualisation d’une même situation virtuelle, l’une créée par l’écrivain, l’autre par le lecteur (du blog). Grâce à cet outil technologique, le réel fait irruption dans le virtuel et, plus encore, il établit une relation complexe, mais très riche du point de vue littéraire, avec la fiction : surgie de la même graine virtuelle, *Alba Cromm* se convertit, s’actualise en « fiction réelle ».

puisqu’elle représente en image de synthèse une femme aux formes généreuses et au regard déterminé » (Pantel, 2012b : 445).

⁶⁴ Ce sont des expressions employées par Schaeffer en relation avec la notion d’imitation (*mimèsis*) (Schaeffer, 1999 : 35).

Approchant le problème de la réception, Jean-Marie Schaeffer analyse le brouillage des frontières entre fiction et réalité à travers le roman *Marbot. Une biographie*, de l'écrivain allemand Wolfgang Hildesheimer, publié en 1981. Ici, la biographie d'un esthéticien et critique d'art anglais du début du XIX^e siècle, Sir Andrew Marbot (personnage inventé par Hildesheimer), est considérée par les lecteurs comme une écriture factuelle. Les indices qui pointent le contenu fictionnel du texte sont trop faibles, trop discrets pour être facilement repérés ; cela fait que le récit devient leurre, à cause de son mimétisme excessif par rapport au genre biographique. En tant qu'« incursion de l'irréalité (c'est-à-dire de l'invention) dans la réalité » (Schaeffer, 1999 :143), Marbot « tisse » dans le paysage artistique réel du début du XIX^e siècle des éléments de fiction (personnages et actions).

À ce titre, l'emploi que fait Vicente Luis Mora de la blogosphère est une forme d'actualisation technologique de ce jeu narratif. En règle générale, le format du blog n'est pas – sauf indication contraire explicite – associé à la fiction. On suppose que derrière un *weblog* il y a une personne réelle qui décrit ou exprime par écrit, sous forme de billets plus ou moins réguliers, ses activités, ses opinions ou ses pensées. Ce qu'on ne peut pas déduire – encore une fois, s'il n'y a pas d'indices dans ce sens –, c'est qu'en réalité, Alba Cromm est un personnage fictionnel créé par l'auteur Vicente Luis Mora. Cette aura de mystère qui entoure l'identité du blogueur est fondée, du point de vue linguistique, sur l'emploi de l'embrayeur *je*, amenant ainsi à des variations en fonction de la situation de communication. Sur la blogosphère, en règle générale, le lecteur d'un bloc-notes intitulé *Alba Cromm* associera naturellement ce même nom au *je* énonciateur des billets publiés. Pourtant, il ne peut pas savoir que ce *je* ne correspond pas à une personne réelle, donc que la situation de communication est celle de la fiction et non pas de la réalité.

Ainsi, pour les lecteurs du blog – représentés notamment par ceux qui laissent des traces à travers des commentaires –, le jeu fictionnel de Vicente Luis Mora se transforme, à travers l'embrayeur *je*, en leurre. Depuis la création du carnet virtuel (en 2005) jusqu'à la publication du roman (en 2010), rien ne permet de déchiffrer le mystère de la vraie identité qui se cache derrière le nom Alba Cromm. Dans cette optique, l'énigme « Qui est Nemo ? » apparaît comme un miroitement, une mise-en-abyme de l'énigme « Qui est Alba Cromm ? » formulée sur le blog. Pour connaître l'identité de la blogueuse Alba Cromm, une enquête comme celle menée par la protagoniste elle-même dans le roman (afin d'identifier le pirate informatique Nemo)

serait nécessaire, enquête impossible pour le lecteur du carnet virtuel. L'enquête échoue, dans cette première étape, et il faudra la réactiver par la suite, à travers la fiction. Dans cette relation dialogique avec l'œuvre *Alba Cromm*, le blog *La Vida sin Hombres* gagne de l'intérêt notamment par son potentiel d'intégrer la diégèse du roman. Isolé de l'univers fictionnel, le bloc-notes risquerait d'adopter un statut – d'ailleurs faux, donc de *hoax*, tout comme dans *Quimera 322* – d'écriture factuelle⁶⁵, s'avérant un leurre pour le lecteur. Un leurre, qui, du point de vue de Schaeffer, empêche le texte d'accomplir sa fonction expérimentale – une possible forme nouvelle d'écriture fictionnelle. Ce n'est qu'à travers l'existence ou la publication du roman qu'il acquiert un autre statut, en tant que dispositif narratif du texte en expansion.

Dans sa taxonomie des journaux *web*, Osvaldo Cleger explique ce que suppose la conception d'un blog de personnage :

En el blog de personaje el autor no es una persona real con existencia fuera del ciberespacio, sino un personaje, un ente de ficción. La relación de este ente de ficción con sus lectores puede ofrecer diferentes grados de complejidad. En los casos más simples, el lector debe ser capaz de reconocer inmediatamente que la voz autoral del blog es una ficción y que, por lo tanto, existe otra entidad (generalmente anónima) responsable de crear el contenido que está leyendo (Cleger, 2010: 60-61).

Afin de « camoufler » le caractère fictionnel de ses blogs, Mora insère, dans *La Vida sin Hombres*, des éléments de l'actualité politique, comme les références à Kosovo. Plusieurs billets publiés tout au long de l'année 2008 contiennent des extraits de la presse sur les conflits dans cette région des Balkans. Évidemment, les informations ne sont pas sélectionnées au hasard, mais en fonction de l'histoire que l'écrivain crée pour la protagoniste : dès ses premiers billets, Alba fait allusion à sa participation à la guerre du Kosovo⁶⁶.

⁶⁵ Qui décrit des faits interprétés comme réels et vrais.

⁶⁶ À cet égard, il convient de souligner la complexité créée par les deux axes temporels développés par le blog et par le roman d'anticipation. La temporalité est d'ailleurs un aspect significatif du projet, qui, étant donné son ampleur, pourrait être traité dans une section à part. Pourtant, il faut se contenter de faire remarquer que le projet hybride « Alba Cromm » se développe sur deux lignes temporelles distinctes : celle du blog, qui se déroule sur cinq ans (entre 2005 et 2009), et celle du roman, dont la diégèse est située dans un futur proche, assez indéfini, vers la fin de la deuxième décennie du XXI^e siècle. La

Lors de l'élaboration du bloc-notes de Luis Ramírez, Vicente Luis Mora ne cherche plus à dissimuler le caractère fictionnel. D'ailleurs, le profil même du personnage suscite bien de soupçons concernant une existence envisageable dans la vie réelle :

Mi nombre es Luis Ramírez. Soy un periodista español y vivo en Atlanta, Estados Unidos. Me gusta más el fútbol español que el norteamericano. Tengo una gata muy celosa. Gané el premio Pulitzer por mi investigación sobre los nanorobots espías que una extraña corporación quería introducir en la carne de las hamburguesas de McDonald's (Mora, *Las Crónicas de Ramírez*, 5/10/2008).

L'invraisemblance de l'investigation qui lui a valu le prix Pulitzer, ainsi que la possibilité d'invalider facilement l'information sur l'existence d'un journaliste appelé Luis Ramírez ayant gagné ce prix, invitent le lecteur internaute à interroger le statut de ce carnet virtuel, penchant pour le considérer comme un exercice littéraire plutôt que journalistique.

Au début du XXI^e siècle, le blog a été l'un des outils à même de privilégier l'expansion des pratiques d'écriture. Cependant, son incorporation aux projets hybrides a permis d'explorer davantage les tensions et les possibilités d'interaction entre l'analogique et le numérique, entre le fictionnel et le réel, entre le virtuel et l'actuel. S'interrogeant sur la notion de texte, Vicente Luis Mora penche pour l'internexte et pour sa capacité de circulation entre les supports ou entre les médias. Lorsqu'il conçoit une œuvre hybride, l'auteur cherche à explorer les possibilités créatives du numérique et à les intégrer dans son écriture.

*

À travers la manière dont chacun des trois auteurs qui font l'objet de cette étude utilise le blog en tant que mode d'écriture, il importe de souligner les perspectives distinctes sur la relation, souvent tendue, que la littérature établit avec les nouvelles technologies.

dimension temporelle dans l'œuvre requiert donc l'agrégation de plusieurs temporalités (Mora, 2014b : 31-32).

En ce qui concerne la capacité d'interaction entre le texte et la technique, entre l'écriture et le carnet virtuel, il convient de dégager trois solutions possibles à cette tension. Dans *Crónica de viaje*, l'on assiste à l'intégration de la technologie – représentée, entre autres, par le bloc-notes numérique – à l'objet-livre, qui mène à certaines mutations dans le texte imprimé. Pour Agustín Fernández Mallo, le blog – et, par extension, les médias récents – finit par être intégré à la création littéraire de l'auteur, dans son ensemble, puisqu'il devient l'un des moyens d'expression de sa postpoétique, avec l'écriture lyrique, narrative, théorique et performative ou artistique. Vicente Luis Mora propose une troisième voie de l'expansion médiatique, selon laquelle le blog contribue à la construction d'une œuvre en particulier.

Le but de ces remarques n'est pas de décider si l'une des trois options l'emporte sur les autres ou de voir laquelle serait la plus à même de résoudre la tension entre l'analogique et le numérique, ni même de postuler le besoin d'une résolution. Bien au contraire, le caractère tendu de cette relation semble être l'occasion d'un renouveau de la création littéraire et il fait que le texte dépasse ses limites, à la recherche d'une poétique de l'hybridité.

Durant la première décennie du XXI^e siècle, les écrivains mutants, au lieu de rejeter la technologie, privilégient la quête de solutions esthétiques, à travers la fictionnalisation de l'outil technique, incorporé au texte, à travers sa (post)poétisation et son intégration dans l'ensemble littéraire, ou encore moyennant l'expansion de l'œuvre afin d'incorporer d'autres médias. Ces auteurs remettent en cause les modalités d'expression et de création contemporaine et ils montrent que la littérature a perdu son aura à l'époque des mutations technologiques.

Décidément, les écrivains qui explorent le potentiel créatif de l'outil technologique rêvent d'œuvres, si non radicalement numériques, du moins hybrides ou en expansion. Car ils ne se résument pas à expérimenter, mais cherchent à dépasser cette phase de « nouveauté » de l'outil technologique et à proposer des poétiques où l'analogique et le numérique, le texte littéraire et les médias arrivent à un équilibre créatif. L'œuvre mutante fait que désormais les deux modes d'expression deviennent indissociables, voire inséparables, comme si l'œuvre n'était pas complète si elle ne présentait pas les deux. Elle annonce, en d'autres termes, l'ère du postnumérique, qui sera l'objet de notre attention dans le dernier chapitre de cette étude.

Chapitre 9.

Mutations de l'ère postmoderne à l'ère postnumérique

L'hybridation ou la rencontre de deux média est un moment de vérité et de découverte qui engendre des formes nouvelles. Le parallèle entre deux média, en effet, nous retient à une frontière de formes et nous arrache à la narcose narcissique. L'instant de leur rencontre nous libère et nous délivre de la torpeur et de la transe dans lesquelles ils tiennent habituellement nos sens prolongés.

Marshall McLuhan, *Pour comprendre les média*

Le futur du texte littéraire n'est pas numérique, mais hybride, c'est-à-dire postnumérique ou post-*web*. Les réflexions menées dans cette étude semblent indiquer que, si l'on considère l'époque postmoderne comme achevée, l'expansion des technologies numériques au XXI^e siècle annonce le passage à une étape nouvelle qu'il serait plus pertinent d'appeler non plus l'ère du numérique, mais l'ère du postnumérique. Au lieu de se généraliser et de prendre le dessus des diverses formes d'expression artistique, les structures narratives reposant sur l'hybridité médiatique facilitent le passage à une phase nouvelle. Pour Núria Vouillamoz, « [l]a incorporación de la hipermedia a la literatura debe ser pues entendida como la evolución necesaria de la posmodernidad literaria » (Vouillamoz, 2000 : 32). Étant donné qu'il est possible de considérer la construction hypermédia comme représentative de la création numérique

en général¹, les remarques de la théoricienne pourraient être transposées à toute création hybride. En ce qui concerne l'objet d'étude du présent travail, il semble pertinent de postuler que l'écriture mutante est une étape importante dans le passage de l'époque postmoderne à ce qu'on envisage de nommer l'ère postnumérique. Il faut préciser que les œuvres mutantes, créées en plein essor des nouvelles technologies, ne sont pas postnumériques. Toutefois, en adoptant un regard critique sur l'outil informatique, elles annoncent l'avènement de ce moment où le dispositif n'est plus aperçu comme un objet novateur, mais devient un instrument de création usuel.

Pratiquant l'hybridité, ayant recours, à la fois, au format dématérialisé et au support analogique, l'esthétique postnumérique vient s'opposer à une certaine mythologie créée autour du langage binaire, selon laquelle on avait tendance à se diriger inéluctablement vers la numérisation du monde. Manifestement, le monde, avec ses moyens d'expression, d'information et de communication, ne se transforme pas en *bits*, il ne devient pas virtuel, mais se disperse à travers différents médias, qui dialoguent, s'entrecroisent, s'hybrident et circulent entre les supports. En employant cette notion, l'accent est mis, plus que sur le dépassement, sur l'intégration des plateformes et des formats numériques dans la création artistique.

Dans ce chapitre seront étudiées les différentes stratégies ou modalités auxquelles a recours le texte littéraire – analogique – dans le but d'insérer le numérique, tout en adoptant ce regard critique aussi bien sur le dispositif technologique, que sur l'écriture ou sur le support papier. Il s'agira d'observer notamment l'emploi que font les auteurs mutants de l'image dans le processus de création. Agustín Fernández Mallo s'empare de l'outil télévisuel et détourne son sens médiatique dans *Nocilla Lab*. De plus, à travers un travail de collaboration avec Pere Joan, Fernández Mallo a recours à l'illustration, afin de transposer son œuvre narrative dans un autre langage. Est né ainsi

¹ L'auteur elle-même établit une correspondance entre la littérature numérique et ce qu'elle désigne en tant que modèles hypermédias, lesquels « se definen en base de tres componentes vertebrales: funcionan sobre hipertexto (lectura no lineal del discurso); integran multimedia (utilizan las diferentes morfologías de la comunicación combinadas); y requieren una interactividad (entendiendo como tal la capacidad del usuario para ejecutar el sistema a través de sus acciones). Cuando esos modos de construcción se trasladan a la literatura, ofrecen un nuevo contexto para la producción, recepción y divulgación del discurso literario: hablamos así de la literatura electrónica, como corpus que engloba la producción literaria reescrita y traducida a un soporte digital o compuesta según los modelos facilitados por las tecnologías informáticas actuales » (Vouillamoz, 2000 : 20).

le roman graphique *Nocilla Experience*, qui enrichit le texte d'origine avec une vision nouvelle et qui, à la fois, remet en cause le statut de l'auteur – non plus solitaire, mais collectif – à l'époque du postnumérique. La même réflexion est menée par Jorge Carrión dans *Los difuntos*, grâce à sa collaboration avec l'illustrateur Celsius Pictor. L'auteur du projet *Las huellas* intègre, de plus, dans ses observations sur l'image au XXI^e siècle, la création cinématographique et donc, implicitement, le développement technique qui rend possible la prise d'images.

Les considérations sur la relation entre la création artistique et la machine auront une portée sur la conception de l'écriture même, vue comme un processus qui non seulement convertit l'outil technologique en outil narratif – notamment dans le récit « Mutaciones » d'Agustín Fernández Mallo –, mais transforme le texte en objet d'art – c'est le cas de *Crónica de viaje*. Ce détournement de la technique dans l'œuvre mutante signale le passage vers une littérature postnumérique.

Portant, avant de s'engager dans cette analyse, il convient d'exposer le concept central de ce dernier chapitre.

9.1. Qu'est-ce que le postnumérique ?

La notion de « postnumérique », avec ses variantes « post-Internet », « post-média »², « post-web »³ – selon le domaine d'étude : les arts visuels, les sciences de l'information et de la communication, la littérature⁴ –, émerge au début des années 2000. Pourtant, s'empresse de préciser l'artiste Artie Vierkant, dans sa propre analyse du concept, il ne faut pas chercher à établir un moment ou une date à laquelle la période post-Internet commence :

² Pour Lev Manovich (2001), l'esthétique du post-média emploie aussi bien les médias traditionnels que les médias nouveaux comme matériau de représentation du monde.

³ C'est le terme qu'emploie, par exemple, Alexandra Saum-Pascual dans son analyse de *Crónica de viaje* (Carrión, 2014a [2009]), ainsi qu'il a été précisé dans le chapitre quatre. L'approche post-web consiste à façonner le récit de telle manière qu'il puisse se déployer spatialement et temporellement.

⁴ Alice Pantel propose, à son tour, le concept de postfiction pour désigner « 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 » (Pantel, 2012b : 212).

it would be antithetical to attempt to pinpoint any discrete moment at which the Post-Internet period begins. Any cultural production which has been influenced by a network ideology falls under the rubric of Post-Internet. The term is therefore not discretely tied to a certain event, though it could be argued that the bulk of the cultural shifts [...] come with the introduction of privately-run commercial Internet service providers and the availability of personal computers (Vierkant, 2010: 1).

L'artiste ajoute, par la suite, que, dans le contexte post-Internet, l'on suppose que l'œuvre d'art consiste aussi bien dans l'objet qu'on pourrait trouver dans un musée que dans les images ou autres représentations dispersées sur Internet ou à travers les publications sur un support analogique, dans les images piratées, ou encore dans les variantes créées par d'autres auteurs qui s'approprient l'œuvre en question (Vierkant, 2010 : 5). Il est donc possible d'en inférer que l'œuvre post-Internet est une construction réticulaire qui met en relation les différentes pièces, variantes ou formats dans lesquels celle-ci se décline. À travers sa circulation d'une plateforme à l'autre, la création postnumérique intègre les supports mêmes qui participent à sa dissémination.

Comme le fait remarquer également Florian Cramer, le phénomène postnumérique se manifeste une fois que les nouvelles technologies ou les médias « nouveaux » cessent d'être une nouveauté, c'est-à-dire *après* que les dispositifs numériques se convertissent en des objets d'usage quotidien :

“post-digital” phenomena [...] exemplify a new functional differentiation of publication forms *after* networked electronic devices have become objects of everyday use. Although the term “post-digital” is prone to misunderstanding and lacks terminological precision, it still usefully describes a contemporary critical revision of “new media” (Cramer, 2016: 23).

En d'autres termes, le postnumérique émerge comme possibilité de dépassement d'un certain « effet de mode » du numérique, qui a dominé le paysage artistique ces dernières années. Plus précisément, le concept vise à abandonner l'opposition analogique-numérique, voire la dichotomie ancien-nouveau concernant les technologies et les médias contemporains. Il suggère plutôt de se concentrer sur les relations complexes, souvent de dépendance, qui s'établissent entre le numérique et l'analogique dans les arts aujourd'hui (Cramer, 2016 : 23). Plus encore, le postnumérique impose une

certaine distance, non seulement temporelle, mais encore critique, à l'égard des médias plus ou moins récents.

Ainsi, au-delà de la « normalisation » de la relation entre les deux, le postnumérique envisager également l'élaboration d'une esthétique qui transcende l'air du temps, à travers le recours aux techniques computationnelles, considérées désormais du point de vue critique. Dans le contexte espagnol, l'écrivain Germán Sierra évoque, à son tour, le concept de postnumérique (*postdigital*) en rapport avec la littérature contemporaine mutante, en mettant en exergue le besoin de mener une réflexion critique sur les failles de la technologie :

cuando empleo el término *postdigitalidad* no me refiero en absoluto a que el arte digital esté siendo –o vaya a ser– relegado por novedades analógicas o, menos todavía, como algunos pensadores han pretendido, un regreso a la seguridad de “lo real” tras una pasajera fascinación por “lo virtual”. Cultura postdigital es, en mi opinión, aquella que produce una sociedad que ha asimilado lo digital como parte del mundo “natural” [...], de tal modo que lo digital deja de ser el medio supremo de las artes o un objetivo artístico en sí mismo, se hibrida espontáneamente con lo analógico y, a partir de ese momento, hace volar por los aires la dualidad “analógico/digital” (Sierra, 2010: 11).

À la différence de Cramer, qui étudie les arts visuels, Sierra prend appui dans son article sur la conception de l'esthétique postnumérique en musique, telle que développée au début du millénaire par l'artiste et théoricien Kim Cascone⁵. La musique postnumérique ne se contente plus d'avoir tout simplement recours à la technologie dans le processus de création, mais elle adopte un regard critique, à travers l'incorporation des défaillances techniques. L'esthétique de l'échec, ainsi désignée par Cascone, est censée rappeler que les outils techniques sont imparfaits, imprécis, inefficaces (Cascone cité par Sierra, 2010 : 11).

Dans un autre article sur la littérature postnumérique espagnole, Sierra (2012 : 24-25) associe ce concept d'échec ou de défaillance (en anglais, *failure*) proposé par Cascone à l'emploi du spam dans la postpoétique d'Agustín Fernández

⁵ Il convient peut-être de rappeler le fait que, durant la même période, dans le domaine des sciences de l'information et de la communication, Lev Manovich (2001) étudie l'esthétique post-média ou informationnelle.

Mallo. Ainsi qu'il a été montré dans le chapitre huit, lors de l'analyse des billets « La oreja » publiés sur *El hombre que salió de la tarta*, le matériau résiduel ou le déchet sont recyclés par l'auteur et acquièrent une fonction esthétique, une fois qu'ils sont intégrés dans le tissu narratif de l'œuvre postpoétique. Le recours à l'objet imparfait ou défectueux est également observable lors de l'emploi du *low tech* pour réaliser des vidéos et des images que Fernández Mallo incorpore par la suite dans ses créations littéraires. Les photographies et les prises de vue sont souvent floues ou pixélisées. Le rejet de la haute résolution ou de la technologie de pointe pour obtenir des images nettes est patent. À une époque où l'on cherche le perfectionnement des dispositifs, la prédilection pour les techniques obsolètes indique que la création hybride, voire postnumérique n'est pas une question de mise à jour constante, mais de prise en main et d'adaptation de l'outil aux besoins esthétiques de l'auteur lui-même.

9.2. Vers une image postnumérique : la pixélisation du texte littéraire

Bien qu'il ne s'agisse pas d'une technique novatrice, la présence de l'image dans l'œuvre mutante est soumise à des conditions d'actualité. On explique cette prolifération du contenu visuel dans l'écriture littéraire par le fait que la culture même, de nos jours, est essentiellement visuelle (Mora, 2012 : 17). Comme il a déjà été indiqué dans le chapitre deux, au XXI^e siècle, à l'époque postnumérique, le texte ne peut pas se dispenser de l'image, s'il veut rendre compte de la réalité dont il émerge. Pourtant, son emploi est plus qu'une simple stratégie de renforcement ou de traduction du texte en un autre langage. Le visuel crée plutôt une certaine tension avec l'écriture, faisant écho à la réalité médiatique dans laquelle se situe le lecteur.

Ainsi que le fait remarquer Serge Bouchardon, le numérique même explore ce type de relation entre les divers médias, grâce à ce qu'il désigne en tant qu'intersémiotisation, à savoir « la façon dont ces médias font signe et sens entre eux » (Bouchardon, 2014 : 52). Pour l'auteur, il s'agit d'un processus d'écriture⁶ qui entame

⁶ Dans ce cas particulier, la notion d'écriture acquiert, pour Bouchardon, un sens technique. Il est donc question de « fichiers écrits dans des langages différents » par les informaticiens (Bouchardon, 2014 : 53).

la transformation – ou la mutation, pour employer un terme central dans cette thèse – des médias traditionnels et notamment de leurs « caractéristiques sémiotiques culturellement héritées » (Bouchardon, 2014 : 53).

L'image convertie ou traduite en un langage distinct acquiert des sens nouveaux, comme il sera montré dans ce chapitre. Car, si pour Serge Bouchardon l'intersémiotisation est un trait caractéristique de la littérature numérique, il convient de souligner qu'à l'ère du postnumérique, ce processus ne se limite plus à des créations numériques, mais s'étend aux œuvres imprimées, lesquelles remettent en cause « la frontière entre le visible et le lisible » (Bouchardon, 2014 : 53). De l'image photographique ou cathodique à l'image numérique et, ensuite, en sens inverse, du numérique à l'analogique – à savoir, au texte imprimé –, l'élément visuel se laisse imprégner par les différents médias qui l'accueillent.

Dans la trilogie *Nocilla* d'Agustín Fernández Mallo, l'image prenant des formes variées – du croquis à la reproduction ou à la manipulation numérique de photographies ou de photogrammes télévisuels, ou encore à la bande dessinée – est employée de manière fort diversifiée. Si *Nocilla Dream* (2008a [2006]) s'achève par une représentation cartographique de son univers narratif⁷, les dernières pages de *Nocilla Lab* (2009a) sont transposées en bande dessinée. De plus, le troisième volet de la trilogie contient plusieurs images telles qu'une série de photogrammes d'origine télévisuelle, ainsi que l'indique le narrateur du roman (Fernández Mallo, 2009a : 129). *Nocilla Experience* (2008b) adopte une autre technique : bien que le livre en soi ne contienne aucune représentation graphique, il devient image grâce au projet d'adaptation du dessinateur Pere Joan qui signe *Nocilla Experience. La novela gráfica* (2011). Ce travail de collaboration entre artistes, afin d'élaborer une œuvre à quatre mains – il faut rappeler que Pere Joan est aussi l'auteur de la bande dessinée à la fin de *Nocilla Lab* – sera mis en relation avec les projets *Crónica de viaje* (2014a [2009]) et *Los difuntos* (2015c), résultats de la collaboration entre Jorge Carrión et la maison d'édition Aristas Martínez, et plus précisément, dans le dernier volume de *Las huellas*, avec l'illustrateur Celsius Pictor⁸. Un travail de conception

⁷ Comme l'indique la note en bas de la carte, il s'agit d'une adaptation du système de représentation « cosmos:n » effectuée par Javier Cañada. Pour plus de détails, voir sa page *web*, www.terremoto.net.

⁸ À ce titre, il convient d'évoquer *Barcelona. Los vagabundos de la chatarra* (Carrión, 2015b) élaboré avec le dessinateur Sagar Fornies. Ainsi qu'il a déjà été mentionné dans l'introduction au présent travail,

graphique comparable caractérise aussi *Alba Cromm* (2010a), qui combine le maquetage de la revue avec l'écriture romanesque.

Il importe de souligner que, dans l'ensemble de ces ouvrages, le format livre s'impose, bien qu'avec des modifications, voire des mutations souvent importantes. Il s'agit de textes qui, sans cesser de privilégier le support papier, intègrent des traits du média numérique, en adoptant ainsi une esthétique postnumérique.

9.2.1. Télé-vision : mutations de l'image cathodique dans l'œuvre postnumérique

Dans « Motor automático », la deuxième partie de *Nocilla Lab*, le narrateur enfermé dans l'ancien pénitencier qui sert désormais de gîte se livre à une expérience artistique qui consiste à prendre des photos d'images qui passent à la télévision :

Se me ocurrió retomar una práctica que años atrás me había entretenido: hacerle fotos a la tele. En otra época lo hacía con intereses exclusivamente artísticos, pero ahora mis intenciones eran otras: fijar en papel todo lo que pudiera parecerse a esa cárcel, a esa ignominiosa situación, dar fe de mi historia allí a base de fotografías extraídas del único lugar en el que en aquellos días existía vida, la pantalla de la tele, con la intención de que si algo me pasase alguien pudiera encontrarlo (Fernández Mallo, 2009a: 129).

Les photos de l'écran du téléviseur qui suivent sont accompagnées de commentaires ou de précisions du narrateur. La médiatisation de la technologie cathodique est évidente, l'image est souvent brouillée ou floue. Cette appropriation repose, comme le narrateur lui-même l'indique, sur une double motivation : d'une part, il s'agit, du moins à l'origine, d'une expérience artistique et, de l'autre, il est question de transposer l'histoire du personnage dans une représentation visuelle. Le protagoniste lui-même avoue qu'une certaine analogie entre sa propre situation et les photographies présentées est facilement observable, lorsque des aspects particuliers, comme sa

cet ouvrage hybride présente le travail d'investigation journalistique de l'auteur dans le langage de la bande dessinée.

condition de prisonnier ou la séparation du couple, sont illustrés à travers les images télévisuelles sélectionnées⁹.

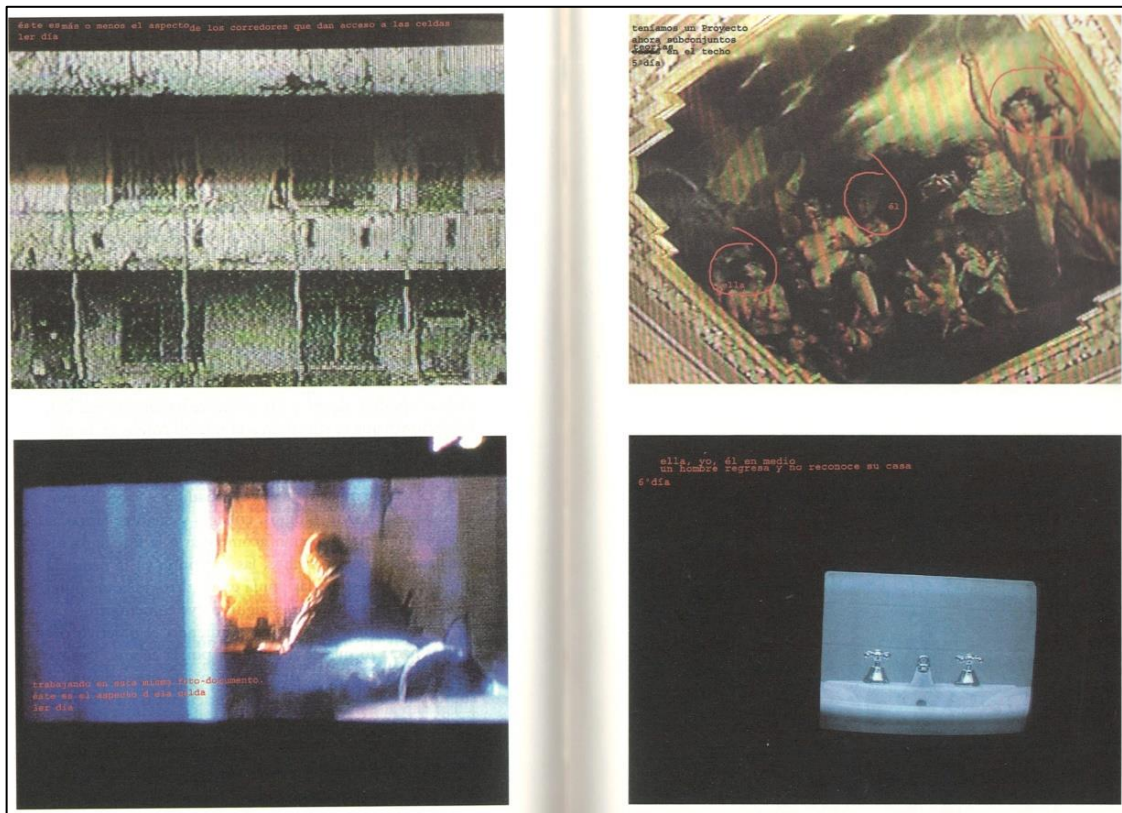


Image 19. Agustín Fernández Mallo, *Nocilla Lab* (2009a : 130-131)

Plus encore, cette traduction d'un langage en un autre l'amène à prendre conscience qu'il n'est pas uniquement (télé)spectateur, mais qu'il est l'objet d'observation d'autrui, comme s'il s'était soudainement rendu compte de sa condition de personnage de fiction, soumis au regard scrutateur du lectospectateur :

⁹ Il faut préciser que l'une des photographies employées dans cette séquence visuelle sera reproduite également dans *Limbo* : « Se trata de una fotografía proveniente de un spot publicitario, que alguien había hecho a su pantalla de televisor » (Fernández Mallo, 2014 : 83). L'intertextualité est explicite : la personne ayant pris la photo est le protagoniste de *Nocilla Lab*. Bien que *Limbo* ne fasse pas partie du corpus de cette étude, il semble approprié de souligner l'interprétation qu'on peut donner à cette image dans deux contextes différents. Si dans *Nocilla Lab*, la photo rend compte de l'isolement du prisonnier, dans *Limbo*, elle est introduite dans une séquence photographique où le numéro d'êtres humains augmente d'une image à l'autre, illustrant ainsi l'évolution d'un état de solitude à l'intégration dans une communauté (Fernández Mallo, 2014 : 85).

Me di cuenta de que en esa última foto yo ya estaba adherido, colado, en ese otro mundo inverso. Y es que, claramente, mi vida estaba siendo televisada. Me pregunté cuántos televidentes me estarían viendo (Fernández Mallo, 2009a: 134).

L'œuvre postnumérique s'empare de l'image afin de dénoncer la possibilité de devenir des simples spectateurs des matériaux visuels qui nous assaillent, en proposant au lectospectateur un texte hybride qui ni ne rejette cette réalité ni ne se laisse accabler par elle. Dans son contexte d'origine, le média se manifeste souvent comme une succession de transmissions sur lesquelles le téléspectateur n'arrive pas toujours à poser un regard critique. Pourtant, lorsqu'il est transposé en un autre média, sur le support « figé » de l'imprimé, il passe par le processus d'intersémiotisation dont parle Serge Bouchardon. La page fonctionne comme un dispositif d'arrêt sur image qui permet au lectospectateur d'observer posément et de donner, ainsi, un sens nouveau au contenu aussi bien visuel que textuel de l'œuvre.

Serge Bouchardon considère que c'est nécessairement grâce à l'étape numérique – phase préalable au postnumérique, il faut le préciser – que la tension entre texte et image se trouve renforcée. Cela s'explique par la possibilité technique du format numérique « de coder tous les médias de la même façon », tout en conservant « les propriétés sémiotiques de ces différents médias » (Bouchardon, 2014 : 227). Lorsque le composant technique et les caractéristiques du média se conjuguent dans l'œuvre (post)numérique, « [l]'image se parcourt parfois comme un texte qui articule un système d'indices et le texte se pare des attributs de l'image en mettant en avant une dimension iconique » (Bouchardon, 2014 : 227-228).

Dans l'œuvre d'Agustín Fernández Mallo, cette dimension iconique, qui suppose une certaine spatialisation du texte écrit, se traduit aussi à travers la fragmentation. « Le récit fragmentaire est une écriture de l'espace », observe Serge Bouchardon (2014 : 130). Ainsi qu'il a été montré dans la deuxième partie de cette étude, le récit fragmentaire s'articule par la poétique du lien¹⁰, laquelle est centrale dans la littérature numérique. Annonçant l'ère du postnumérique, le récit fragmentaire se transforme dans un récit réticulaire, qui a recours à l'espace entre les fragments –

¹⁰ Il faut rappeler que Geneviève Champeau (2011), qui propose cette notion de « poétique du lien », développe ses réflexions précisément à partir d'un article signé par Serge Bouchardon (2008).

désignés en tant que microchapitres dans le projet *Nocilla* – comme à des liens, afin d’attirer l’attention sur le caractère visuel, iconique du texte imprimé.

9.2.2. Pluri-vision : mutations de la bande dessinée et de l’illustration graphique. L’œuvre postnumérique collaborative

Dans la deuxième partie de ce travail de recherche, il a été question d’observer comment l’œuvre mutante remet en cause l’autorité du texte littéraire à travers des techniques comme l’appropriation ou l’échantillonnage. À présent, il semble pertinent d’aborder cet aspect d’un autre point de vue, celui de la collaboration entre les artistes, afin de créer des projets hybrides. Il convient de se pencher, dans ce qui suit, sur *Nocilla Experience* et sur *Los difuntos*, pour pouvoir analyser le rôle de l’illustration graphique à l’âge du (post)numérique.

En ce qui concerne le deuxième volet de la trilogie *Nocilla*, il ne s’agira pas de mener une étude exhaustive sur les deux versions, car l’analyse du roman graphique dépasserait le cadre imposé par ce travail, mais d’observer, à partir d’un des chapitres de l’œuvre de Fernández Mallo, quel est le rapport qu’établit le texte narratif avec son adaptation graphique. Ce sera aussi le cas de *Los difuntos*, où les illustrations insérées seront évoquées uniquement en relation avec le récit qu’elles accompagnent.

Peut-être suffirait-il de prendre en guise d’exemple le troisième microchapitre du roman *Nocilla Experience* :

Sandra hace el vuelo Londres-Palma de Mallorca. Apenas 1 hora en la que el giro de la Tierra se congela. Hojea la revista *British Airways News*. Reportajes de vinos Ribeiro, Rioja, las últimas arquitecturas *high-tech* en Berlín, ventas por correo de perlas Majorica. Sobre una foto de una playa del Caribe le cae una lágrima, pero no por culpa de la playa, ni del Caribe, ni de la gravitación que les es propia a las lágrimas. Mira por la ventanilla, lleva los ojos al frente. Ni nubes ni tierra. Constata lo que ya sabía: en los aviones no existe horizonte (Fernández Mallo, 2008b: 11).

Dans l’adaptation graphique de cet extrait, Pere Joan (2011 : 8-9) enchaîne une série de dessins : d’abord le vol d’un avion, après, à l’intérieur de cet avion, Sandra

feuilleter une revue. Suivent des dessins sans paroles, montrant le vin Ribeiro, une construction *high-tech*, des bijoux Majorica, une plage et, enfin, l'image de cette même plage dans son contexte, celui de la revue, sur laquelle tombe une goutte d'eau, qui s'avère être une larme lorsque le dessin suivant montre le visage de Sandra.



Image 20. Pere Joan, *Nocilla Experience*. *La novela gráfica* (2011 : 8-9)

Dans cette séquence, les mots que Pere Joan décide de citer du texte de Fernández Mallo sont « No por culpa de la playa, ni del Caribe, ni de la gravitación que les es propia a las lágrimas », avant de montrer Sandra regarder par le hublot et avant de terminer par sa remarque sur l'horizon. Ainsi, il importe de souligner que la version graphique du chapitre est plus elliptique, mais il n'est pas pourtant plus difficile à reconstituer le fil narratif du texte d'origine. Les phrases citées sont plus percutantes lorsqu'elles alternent avec des dessins sans paroles.

Cependant, au-delà du travail d'adaptation en soi, il faut notamment attirer l'attention sur la lecture que l'illustrateur fait du roman d'Agustín Fernández Mallo.

Lorsque l’auteur de la trilogie évoque, dans un microchapitre subséquent – consacré à la famille Smith en Irak –, la même idée sur l’horizon, Pere Joan (2011 : 20) reproduit le dessin de la jeune qui regarde par le hublot de l’avion, sauf que cette fois il ne s’agit plus de Sandra, mais d’une femme arabe portant le voile. L’illustrateur rend ainsi la relation entre les deux séquences, voire entre les deux femmes, plus explicite, vu que l’auteur de *Nocilla Experience* ne donne pas de prénom à la mère de Mohamed Smith. Ce détail, noté par Pere Joan, lui permet d’établir un certain parallélisme entre les histoires de ces deux personnages.

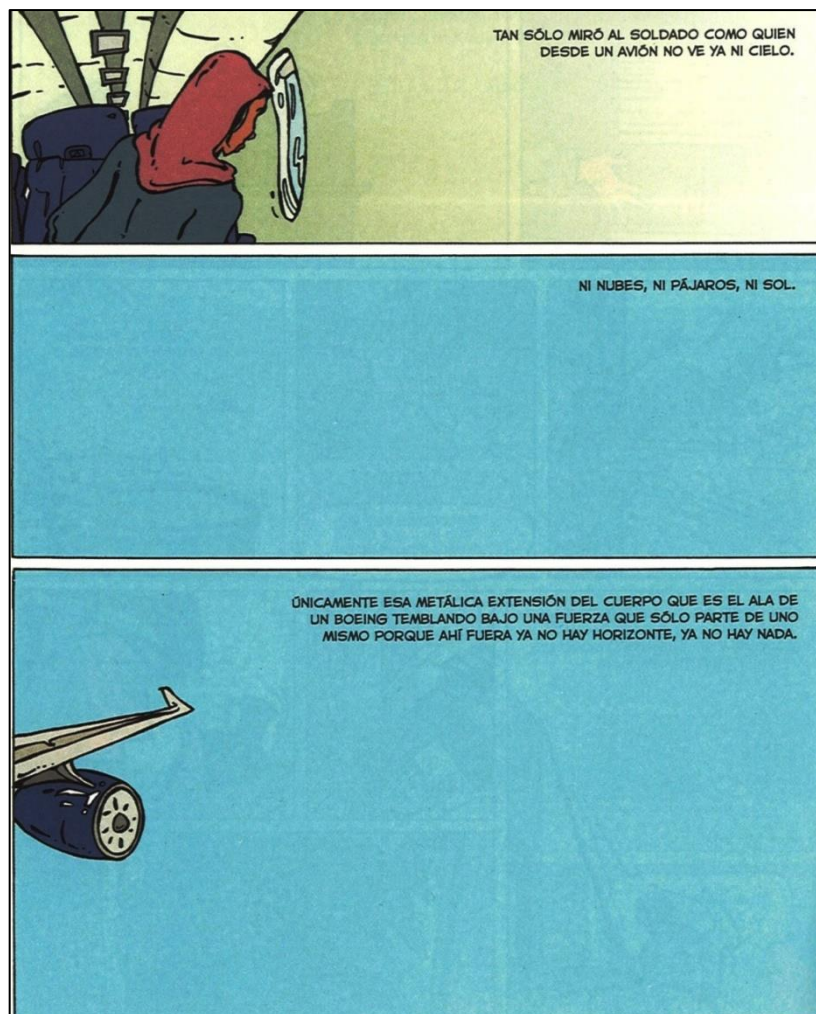


Image 21. Pere Joan, *Nocilla Experience. La novela gráfica* (2011 : 20)

Il apparaît que le roman *Nocilla Experience* et sa version graphique illustrent, ensemble, le concept-clé de Vicente Luis Mora, en réunissant la double vision que doit adopter le lectospectateur : une lecture aussi bien textuelle que visuelle – donc textovisuelle – de l’œuvre postnumérique. Les deux modes rendent l’expérience de la

lecture plus complète, car, à l'ère du postnumérique, le lecteur circule toujours entre la page et l'écran, entre le texte écrit et la représentation visuelle.

La même relation de complémentarité de la lecture émerge dans *Los difuntos*. Les illustrations insérées par Celsius Pictor dans le récit de Jorge Carrión peuvent sembler, au premier abord, reproduire visuellement certains aspects textuels. Toutefois, il est à remarquer que les figures qui accompagnent le texte rendent le processus de lecture textovisuelle plus complexe. Si certaines images se concentrent sur le rapport entre l'homme et la machine, telle la reproduction de l'hôtel sous forme d'éléphant – en anglais, le *Elephantine Colossus* –, le laboratoire du docteur Dédalo ou encore la Machine de la mémoire, d'autres illustrations font référence aux différents genres littéraires et cinématographiques explorés par l'auteur dans le récit qui clôt son projet narratif. Le lectospectateur passe de l'histoire de braquage (Figure 4 ; Carrión, 2015c : 53), au *western* (Figure 5 ; p. 65) ou encore au théâtre de marionnette (Figure 8 ; p. 101), technique de mise en abyme qui permet au lecteur d'apprendre la fin de l'histoire de la révolution de Dioniso. D'ailleurs, Jorge Carrión lui-même évoque l'importance de l'intergénéricité dans cet ouvrage : « Escribí *Los difuntos* porque necesitamos historias, historias de ciencia-ficción, historias de revueltas populares, historias de naufragios y de atracos a bancos y de títeres y de electricidad en el Lejano Oeste » (Carrión, 2015d). Ainsi, les images proposent certains indices au lectospectateur.

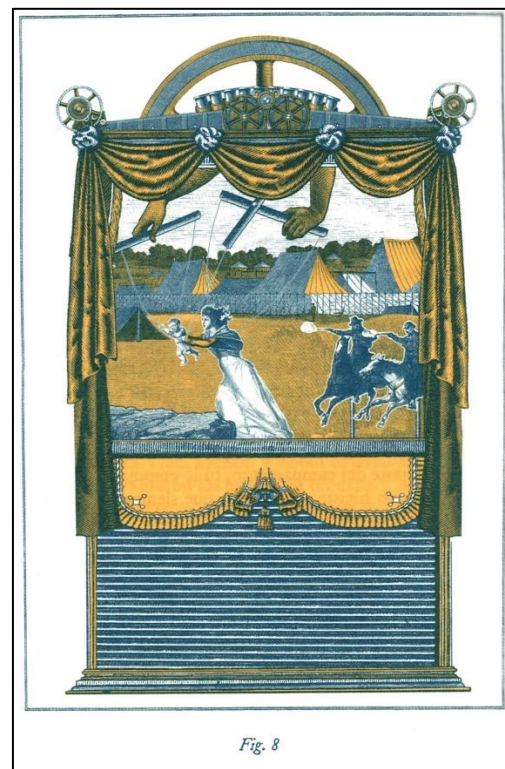
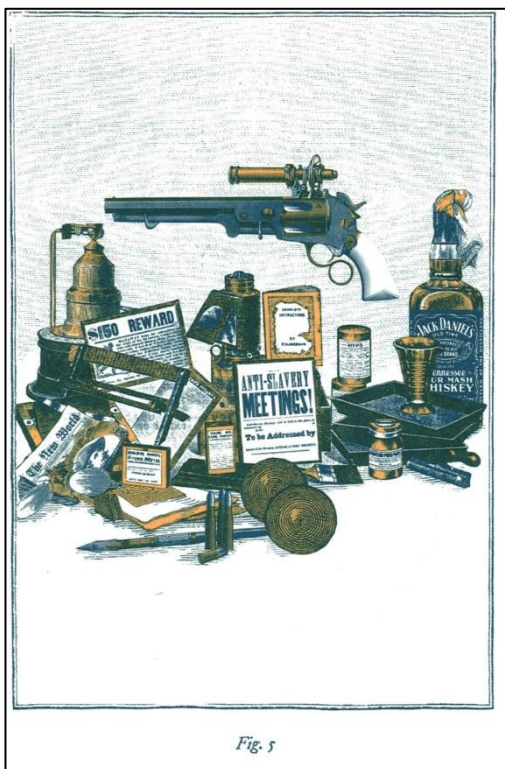
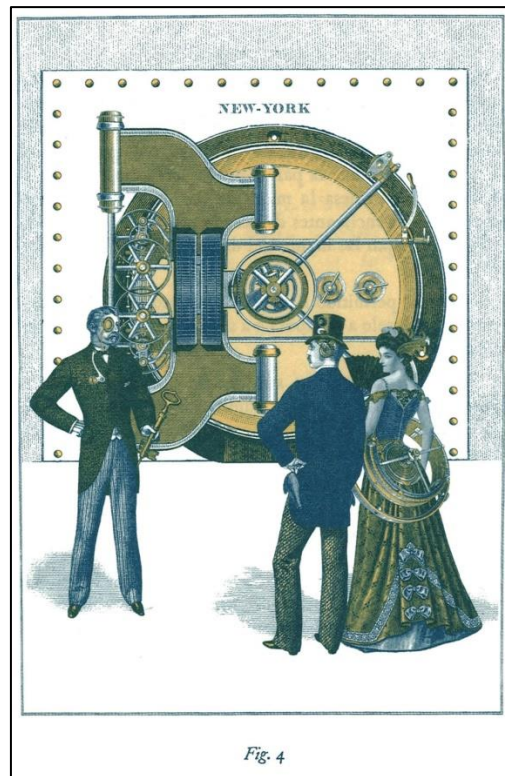
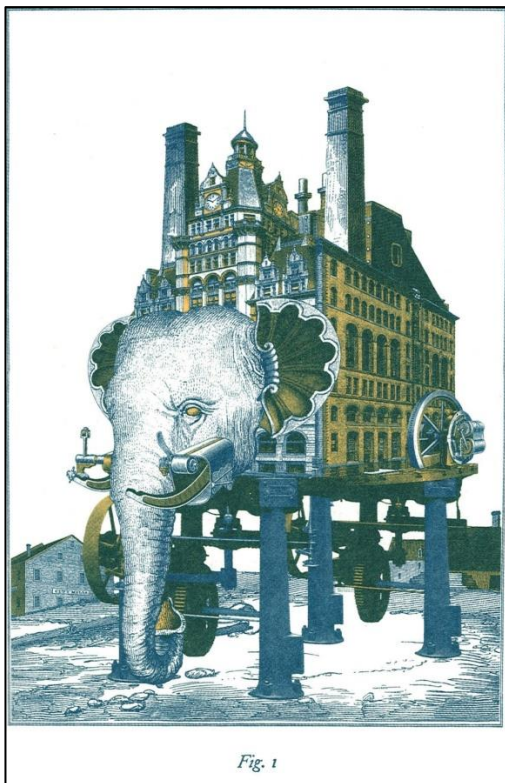


Image 22. Celsius Pictor in Jorge Carrión, *Los difuntos* (2015c : 25, 53, 65, 101)

Dans *Los difuntos*, la machine et la littérature sont indissociables, car la machine est le média de la littérature (Krzywkowski, 2010) et la littérature est une machine qui produit des fictions, telle la machine à narrer de Ricardo Piglia (1992). Dans ce qui suit,

il s'agira de s'intéresser à cette relation entre le texte littéraire et le dispositif mécanique notamment dans la nouvelle de Jorge Carrión (2015c).

9.2.3. *Techno-vision : le texte et la machine. Une révolution technologique ou esthétique ?*

La dernière pièce du projet *Las huellas* de Jorge Carrión, la nouvelle *Los difuntos*, parue en 2015, s'ouvre avec l'image du conflit ou de la tension entre l'homme et la machine :

En posición fetal, el Recién Llegado abre los ojos un segundo antes de ser pisoteado por esa yegua de ancas de acero inoxidable, que no esquivaba el obstáculo porque es obligada a seguir en línea recta por su jinete. Sale vapor a presión de sus orificios nasales. Se vuelven rojas las bombillas incandescentes de sus ojos [...]. El dolor detiene el movimiento de las retinas y hace que alargue instintivamente las extremidades, que se hunden en el lodo que lo circunda. Desaparece la yegua de metal y su joven jinete como un tren por el horizonte del progreso, dejando tras ellos el cuerpo triturado de alguien que todavía no es capaz de saber que existe de nuevo (Carrión, 2015c: 15).

Cet *incipit* met en scène la figure du protagoniste – qui vient de se matérialiser, voire de renaître, dans le monde des morts de la fiction –, piétiné par une jument en acier¹¹, servant de moyen de transport dans le New York fictionnel de *Los difuntos*, à la fin du XIX^e siècle – c'est le cadre spatiotemporel choisi pour conclure le projet. La fragilité du corps nu contraste avec la force de la croupe en métal de l'animal, les yeux clos de l'homme avec l'incandescence des ampoules rouges de la machine, la boue sur laquelle est tendu le corps sans défense du Dernier arrivé avec le progrès technique qui semble dominer la métropole américaine.

Dans ces lignes d'ouverture, l'être humain apparaît écrasé par l'automate. Pourtant, au fur et à mesure que le récit avance, il est possible d'observer la complexité

¹¹ Jorge Carrión précise que la présence de la bête sous forme de machine s'explique par le fait que le monde des morts de la fiction est dépourvu d'animaux vivants, ainsi qu'il est mentionné dans *Los muertos* (Entretien avec l'auteur, le 7 mai 2016).

des relations entre homme et machine. Les derniers arrivés sont exploités comme des esclaves pour alimenter la chaudière à vapeur de l'hôtel sous forme d'éléphant de Coney Island. En même temps, c'est toujours un dispositif mécanique qui aide le protagoniste à récupérer ses souvenirs ; il s'agit de la « Machine de la mémoire » qui réactive le passé ou l'histoire des personnages tels que vécus dans le monde de la fiction d'où ils viennent.

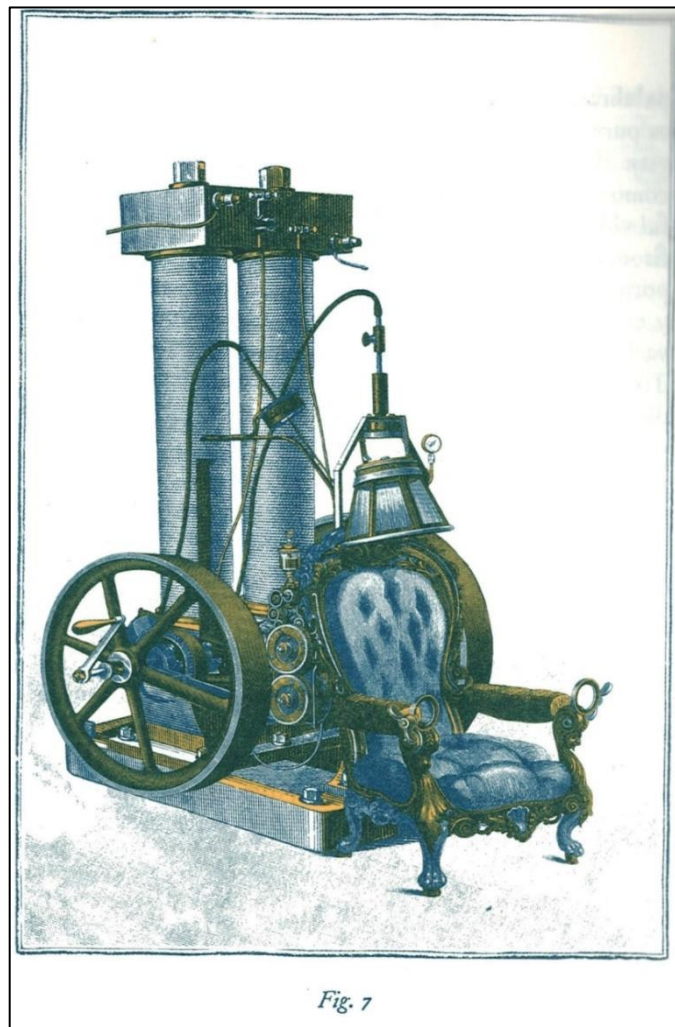


Image 23. Celsius Pictor in Jorge Carrión, *Los difuntos* (2015c : 93)

Poursuivant l'axe sur la relation entre le récit et la technologie, un sens nouveau émerge de *Los difuntos*, reliant la technique à l'histoire du cinéma. Il convient de préciser que, selon le prologue, le texte est une réécriture de la série de télévision *City of Machines and Shadows*, « el spin-off de *The Dead* » (Carrión, 2015c : 9). Cependant, du point de vue temporel, la diégèse se développe durant la dernière décennie du XIX^e siècle, et s'étend, dans la troisième partie, intitulée « Final », jusqu'à la Première Guerre

mondiale. En d'autres termes, dans une perspective diégétique, le temps du monde fictionnel présenté dans la série coïncide avec les débuts du cinéma, bien que cet aspect technologique ne soit pas explicitement mentionné dans le récit. En faisant ce choix, l'auteur cherche à retracer non seulement les origines des « Nouveaux », mais encore les origines mêmes du cinéma.

Afin d'étayer cette vision, il convient de se pencher sur le lien qui semble se tisser entre la « Machine de la mémoire », dont l'invention est attribuée, dans *Los difuntos*, à Thomas Edison (Carrión, 2015c : 86), et le Kinétoscope d'Edison, le premier dispositif qui permet la projection d'images cinématographiques. Cette machine capable de réactiver la mémoire des personnages de fiction qui peuplent l'univers de *Los difuntos* pourrait être considérée comme le mécanisme cinématographique – et, à la fois, littéraire – qui a enregistré, sur pellicule – ou sur papier –, leurs récits. À cet égard, les mots prononcés par le protagoniste Dioniso – appelé aussi Apolo et *Nadie* (« Personne ») – lorsqu'il est connecté à la machine, peuvent être compris dans cette optique nouvelle, donnée par la perspective historique :

La mía no fue una muerte física, porque no existía como cuerpo. La mía fue la muerte de un concepto. No fui vida, descubro ahora, fui texto. No tuve rostro, rasgos, fisonomía, sexo, años, huellas dactilares. No tuve límites, porque me tradujeron, de modo que vivo en aquel mundo y en este, en aquel como sucesión de lecturas, como invasión constante en millones de cerebros, en millones de Troyas engañadas por millones de caballos centauros, medio cuerpo de verdad, medio cuerpo de mentira, y en este como errante cuerpo mío que intenta borrar de su mente lo que hizo, caminando y caminando, moviéndose, como si el viaje constante fuera una forma del olvido, como si cada paso sobre el polvo destrozara un recuerdo (Carrión, 2015c: 94).

La littérature en tant que machine qui crée (de) la fiction acquiert une forme dans ce texte, dans n'importe quel texte, dans toute œuvre, voire dans chaque lecture qu'on en fait.

À l'époque postnumérique, la littérature et sa matérialisation, le texte et l'objet, le support qui l'héberge sont indissociablement liés. Katherine Hayles parle – dans le cadre de la littérature numérique – de technotexte, un concept qui relie la technologie qui produit le texte et la construction du texte même, puisque la forme physique ou les

propriétés matérielles de l'artéfact littéraire affectent son sens¹² (Hayles, 2002 : 25-26). L'œuvre postnumérique s'empare des techniques comme celle du technotexte – ou encore de l'internexte, pour employer la terminologie proposée par Vicente Luis Mora – afin d'interroger la technologie qui la produit ou qui lui sert de support, voire de média. Il est des technotextes comme *Crónica de viaje* ou *Alba Cromm* qui changent de format, mais il est aussi des technotextes comme la trilogie *Nocilla* qui explorent la structure réticulaire de l'hypertexte¹³ tout en adoptant le mode linéaire du livre imprimé.

9.3. L'écriture comme art à l'aube du postnumérique

À présent, il convient de se pencher sur certaines techniques artistiques qui détournent les fonctions des dispositifs informatiques, dans le but de créer des œuvres en tant qu'objets d'art. L'outil Google Maps est employé dans le processus d'appropriation du Land Art, opéré par Agustín Fernández Mallo dans le récit « Mutaciones ». Similairement, le moteur de recherche Google sert de cadre pour modifier la mise en pages dans *Crónica de viaje*, dans un travail complexe de conception graphique. Le recours à ces instruments technologiques rend compte d'un

¹² « Not all literary works make this move, of course, but even for those that do not, my claim is that the physical form of the literary artefact always affects what the words (and other semiotic components) mean. Literary works that strengthen, foreground, and thematize the connections between themselves as material artifacts and the imaginative realm of verbal/semiotic signifiers they instantiate open a window on the larger connections that unite literature as a verbal art to its material forms. To name such works, I propose “technotexts,” a term that connects the technology that produces texts to the texts’ verbal constructions. Technotexts play a special role in transforming literary criticism into a material practice, for they make vividly clear that the issue at stake is nothing less than a full-bodied understanding of literature. »

¹³ Le terme « hypertexte » est employé ici dans le sens qu'on lui a donné dans la littérature numérique. Parmi les nombreuses définitions possibles, il convient de retenir notamment celle de Laura Borràs, qui établit une synthèse des définitions proposées tant dans le champ littéraire que dans celui des *Media Studies* : « medio informático que relaciona tanto información verbal como no verbal y que permite a los lectores escoger sus propios recorridos a través de un conjunto de posibilidades » (Borràs, 2005 : 33-34). Voir aussi le Lexique.

changement d'optique sur la création littéraire, qui explore les possibilités artistiques de l'écriture textovisuelle.

9.3.1. Google-vision postnumérique : mutations des outils technologiques

Le *remake* de Fernández Mallo (2011a) n'est pas uniquement une réécriture de mots, ainsi qu'il a été analysé dans le chapitre six, il est également une recreation au sens plus large du terme, adoptant divers moyens d'expression artistique et plusieurs langages médiatiques. À travers des outils aussi bien intratextuels, notamment sous forme d'images, qu'extratextuels – le matériau audiovisuel accessible en ligne – l'écriture opère à l'aube du postnumérique des transformations sur le support même.

Dans la première séquence de « Mutaciones » – l'un des récits du recueil *El hacedor* (Fernández Mallo, 2011a : 58-99), déjà évoqué dans la deuxième partie –, plusieurs mutations sont à l'œuvre : littéraire – inspirée par le texte borgésien –, artistique – axée sur les expériences de type Land Art – et technologique – emploi de l'outil Google Maps pour créer une expérience poétique nouvelle. Le narrateur se sert de la cartographie en ligne afin de mettre en relation l'œuvre de l'artiste Robert Smithson, « Les Monuments de Passaic » et son propre parcours – virtuel – de cette ville du New Jersey. Rendue à travers des prises photographiques de l'écran de l'ordinateur du narrateur, l'optique sur ce trajet change d'une image à l'autre, soit en fonction du degré d'éloignement ou de rapprochement du plan de la ville – emploi donc du zoom –, soit moyennant le type de vue sélectionné – carte, image satellite ou vue au niveau de la rue.

La présence de ces images dans le récit, témoignant du recours à Google Maps, ainsi que du changement constant de point de vue, atteste que le parcours effectué par le narrateur de Fernández Mallo est une expérience qui ne souhaite pas tout simplement se dresser en reproduction ou en copie des propositions artistiques de Robert Smithson. L'écrivain argentin Sergio Chejfec (2014) qualifie cette reconstruction du parcours smithsonien par l'intermédiaire de Google Maps de travail de simulation¹⁴ et il attire

¹⁴ Il faut prendre ce terme dans son acception « technique », puisque l'application Google Maps permet de simuler un trajet réel.

l'attention sur le fait que la simulation ne cherche pas la reproduction ou l'imitation, mais l'émulation. À partir de cette remarque, force est de constater que, chez Agustín Fernández Mallo, cette émulation créative émerge de la rivalité qui s'installe entre l'écrit et l'image. Les photographies ne facilitent pas tout simplement l'écriture ou sa compréhension : elles sont complémentaires de celle-ci, engendrant une expérience poétique par rapport au tissu littéraire qui incite à chercher une nouvelle cadence de la lecture, entre paroles et images, entre une image et l'autre.

Cette lecture poétique de l'image dans le texte littéraire contemporain peut être complétée par une perspective critique telle qu'elle est suggérée par James Bridle à travers ses observations sur ce qu'il désigne en tant que « Nouvelle Esthétique » (Bridle, 2013). Dans ses efforts pour développer une conscience critique à l'égard de l'usage qu'on peut faire de la technologie (perçue par la plupart des utilisateurs uniquement à la surface, à travers leur interface), l'auteur attire l'attention sur le fait qu'une carte numérique comme Google Maps n'est qu'une animation en mode « pause », voire une série d'images congelées. Cette prise de conscience du fonctionnement de l'application Google est épaulée par une lecture politique : toute carte, construite par l'image satellite, invite à une réflexion sur la question du point de vue et des relations de pouvoir, étant donné qu'elle privilégie la perspective panoramique, depuis le haut et le monopole de l'agence technologique qui la produit (Bridle, 2013).

À partir des réflexions de James Bridle, les photographies d'Agustín Fernández Mallo acquièrent une signification nouvelle. D'une part, Fernández Mallo propose un changement de point de vue, lorsqu'il remplace la perspective photographique de Smithson, qui se positionnait sur un plan horizontal par rapport aux monuments de Passaic, par le point de vue vertical des images satellites fournies par Google Maps. D'autre part, les prises d'écran créent un effet de mise en abyme de la technologie même : depuis l'extérieur de l'outil informatique – et à l'aide d'un autre dispositif technique – le narrateur congèle des images qui à leur tour ont été congelées afin de pouvoir intégrer le média numérique. Moyennant le miroitement de la pause sur un élément visuel déjà en mode pause, le texte imprimé expose la Nouvelle Esthétique de la technologie, voire ce qui se cache derrière l'interface de l'outil informatique.

L'actualisation à travers ce type d'outils informatiques, auxquels le lecteur contemporain est tellement habitué, sera complétée, dans d'autres récits, par le matériau audiovisuel extratextuel – un exemple a déjà été fourni lors de l'analyse de « El

simulacro », dans le chapitre trois. Il s'agit d'une série de vidéos créées par l'auteur lui-même, disponibles en ligne – notamment sur YouTube –, prolongeant le texte borgésien au-delà des pages du livre. La notion même de *remake* rejoint, à travers ces vidéos, son acception dominante, cinématographique : la réécriture de Fernández Mallo n'est pas uniquement textuelle, elle est médiatique, dans la mesure où elle s'appuie, en plus du support papier, sur d'autres langages, outils et plateformes non analogiques et requiert une lecture « migratoire » et interactive, entre l'objet-livre comme support de base et le matériau complémentaire du format numérique. Le lectospectateur est le nouveau récepteur de cette forme artistique qui est constituée de texte et d'image, qu'elle soit photographique ou audiovisuelle. Ainsi, le lectospectateur du *remake* d'Agustín Fernández Mallo doit parcourir un texte hybride soumis à une double mutation : de l'écriture et du média.

Dans *Crónica de viaje*, Jorge Carrión (2014a [2009]) interroge la relation entre l'œuvre d'art et le contexte contemporain. Il faut rappeler la citation de Carson McCullers qui sert d'épigraphe, fragment dans lequel l'écrivaine américaine explique sa conception de l'art comme un processus de mutation, de transgression, de remise en cause des conventions, qui caractérise toute chose vivante. La manière dont Jorge Carrión décide, dans cet ouvrage, de rendre compte de sa poétique mutante est l'interaction entre le texte littéraire et la technologie numérique. Le récit, activé à travers le moteur de recherche informatique, remet en cause, grâce au format imposé par Google, les rapports que l'art – notamment la littérature – doit entretenir avec l'écran.

Toute migration entraîne des mutations : du voyageur, du lieu d'origine, du territoire d'accueil. Mais l'œuvre elle-même doit muter et passer, à son tour, par une émigration, un trajet réalisé entre les supports ou entre les médias, duquel puisse émerger l'œuvre hybride. Dans cette perspective, le but de l'œuvre d'art est, pour Jorge Carrión (2011 : 16), d'interroger, d'une part, les différents langages et, de l'autre, le contexte contemporain duquel elle surgit.

À l'instar d'Agustín Fernández Mallo, l'auteur de *Crónica de viaje* a recours à la technique de l'appropriation afin d'adapter l'outil technologique au texte littéraire :

En cuanto a lo que tiene que ver con el collage, la forma, el marco, hay una apropiación [...]. [C]omo hace el arte apropiacionista, me apropio de Google y como que lo transformo y lo violento para hacerle decir lo que yo quiero que diga.¹⁵

Les échanges entre l'écriture et la technologie peuvent se faire dans un double sens. La stratégie devenue de plus en plus courante au XXI^e siècle consiste en la dématérialisation de l'objet d'art ou du texte littéraire, lorsqu'il est transféré sur un support numérique et converti en image affichée, après la traduction d'un code binaire, sur un écran. Pourtant, à l'aube du postnumérique, le défi lancé à l'art est celui de pouvoir remettre en cause le rôle du numérique dans le processus de création, voire dans la construction d'un art qui penche pour l'hybridité et non pas pour la nécessité d'un choix entre un format et l'autre.

Il est peut-être déjà évident que, dans cette analyse, il est question de mobiliser une conception de l'art dans une acception plus étendue, comprenant aussi la littérature. La relation la plus patente de la littérature aux arts est celle où l'on considère que « la littérature aussi est (aussi) un art » (Genette, 1994 : 7). Bien entendu, il faut distinguer les arts autographiques et les arts allographiques, tout comme le fait Gérard Genette lorsqu'il adopte la division de Nelson Goodman (Genette, 1994 : 19-23). Si la première catégorie comprend les œuvres matérielles à objet unique, telles la peinture ou la sculpture, font partie de la seconde les œuvres que l'auteur dénomme idéales, dont l'objet est multiple. L'œuvre littéraire appartient à ce deuxième groupe, car elle ne se présente pas en tant qu'objet unique, mais existe en plusieurs exemplaires. Cela ne signifie guère que les traits physiques d'un texte, comme la typographie ou le choix du papier, entre autres, n'aient aucun poids dans la constitution d'une œuvre imprimée. Il y a ce que Genette nomme des cas mixtes, où certains aspects formels ou matériels que prend l'écriture, comme la police de caractères ou la mise en pages, acquièrent une importance accrue (Genette, 1994 : 32), comme il a été montré aussi dans le chapitre quatre, lors de l'analyse de la spatialité de la page.

Avec l'œuvre mutante, pourtant, la littérature même élargit sa compréhension et sa pratique de l'écriture afin d'intégrer, entre autres, les arts. Étayent cette observation

¹⁵ Entretien avec Jorge Carrión, le 28 juin 2014. Voir Annexes.

des aspects tels que la première édition de *Crónica de viaje*¹⁶, qui confère un régime autographique au livre en tant qu'objet d'art, la conception formelle qui lui octroie un caractère graphique, ou l'assemblage de divers langages, comme le récit photographique ou le blog.

L'œuvre littéraire n'est plus constituée uniquement de mots, elle est textovisuelle. À ce titre, il convient d'évoquer le terme page-écran (*pantpágina*), proposé par Vicente Luis Mora (2012) afin de désigner ce processus artistique de mutation de la page du livre en écran, c'est-à-dire de conception à la fois textuelle et visuelle de l'œuvre. Il s'agit d'une phase de mutation des deux supports, dans laquelle il y a une interaction entre l'écriture et les diverses formes iconiques, comme la photographie ou l'art graphique. À la différence des textes qui, avant le XXI^e siècle, expérimentaient avec l'image plastique, la page-écran élabore sa structure visuelle à partir du modèle des nouveaux médias, qui se manifestent aujourd'hui quasi exclusivement à travers l'écran (Mora, 2012 : 105-114).

Pour Isabelle Krzywkowski, il est possible d'établir un rapport entre la conception visuelle du texte et les changements de la perception spatiotemporelle, dus au progrès technologique. Les nouvelles modalités de parcours de l'espace – y compris la navigation numérique – remettent en cause la linéarité de l'écriture (Krzywkowski, 2011 : 180-181). En ce qui concerne *Crónica de viaje*, le moteur de recherche Google permet de développer la relation entre la dimension spatiale de l'émigration et le caractère visuel de l'e-migration – ainsi qu'il a été montré dans le chapitre quatre –, à savoir de la page convertie en écran. Cette esthétique spatiovisuelle de la page-écran semble appropriée pour décrire l'ouvrage hybride de Jorge Carrión, qui essaie de soumettre la technologie à un processus de détournement, en le transformant en mode d'expression artistique.

Le voyage spatiotemporel du narrateur est complété par le parcours textovisuel du lecteur afin de pouvoir attirer l'attention sur les particularités de la navigation dans le cadre du réseau informatique. Dépourvu de cartes et d'une géographie fixe, le *web* est un espace fluctuant où le lecteur ou l'utilisateur construisent leur propre parcours, à

¹⁶ Si l'on considère, à partir de la distinction de Genette, les deux éditions de *Crónica de viaje*, il est possible d'étiqueter la version de 2009 comme une œuvre autographique à objets multiples. Cependant, cette étude se focalise uniquement sur la deuxième édition, puisque c'est plutôt le caractère allographique du texte littéraire en interaction avec l'outil technologique qui présente de l'intérêt pour cette analyse.

chaque fois unique et non reproductible. Dans ce contexte, la recherche figée¹⁷ sur la page, qu'entreprend Jorge Carrión, semble mettre en exergue l'importance du rôle que doit exercer l'écriture confrontée à la vitesse des mutations sociotechnologiques. À l'instar des images télévisuelles chez Agustín Fernández Mallo, le texte littéraire de Carrión permet d'effectuer une sorte de capture d'écran afin d'observer, d'abord, ces changements et, ensuite, les analyser, en y jetant un regard critique.

9.3.2. L'art en crise ou l'art de la crise ? Le remake polémique et les failles de la technologie

L'avènement du postnumérique a une incidence sur le statut de l'outil technologique, désormais partie constitutive de la création. Ainsi qu'il a déjà été évoqué dans cette étude, le dispositif finit par avoir une incidence sur le statut de l'œuvre elle-même. Cette mutation peut être illustrée par le cas controversé du *remake* créé par Agustín Fernández Mallo à partir du texte borgésien *El hacedor*. Elle devient plus explicite encore dans *Crónica de viaje*, lorsque l'œuvre s'empare non plus du texte d'autrui, mais d'un instrument informatique pour se convertir en œuvre d'art capable de dénoncer les failles de la technologie.

Dans *El hacedor* d'Agustín Fernández Mallo, le statut du *remake* littéraire au XXI^e siècle est remis en cause lorsque, peu de temps après la parution du livre, les héritiers de Jorge Luis Borges demandent aux éditions Alfaguara de retirer l'ouvrage des librairies pour des raisons de non-respect du droit d'auteur. La sollicitation suscite des réactions véhémentes de la part de nombre d'écrivains et de critiques espagnols. Le débat s'avère d'autant plus acharné que la réécriture des textes d'autrui est une pratique courante chez Borges lui-même. Ainsi que le fait remarquer Antoine Compagnon, « [l]'œuvre de Borges représente sans doute l'exploration la plus poussée du champ de la réécriture, son exténuation », à travers l'exploration de différentes techniques, telles la traduction ou la citation (Compagnon, 1979 : 35). D'après Annick Louis (1997), le narrateur de Borges, dans la plupart des cas, est quelqu'un qui copie, qui traduit et qui

¹⁷ L'immutabilité de la recherche réside principalement dans le fait que les résultats que fournit Google, dans la version de Jorge Carrión, demeurent invariablement les mêmes une fois imprimés sur la page, contrairement à ce qui se passe sur Internet, où les réponses peuvent se modifier d'une recherche à l'autre.

cite des sources, remettant constamment en cause le concept traditionnel d'auteur. Celui-ci s'approprie une histoire dont il n'est pas l'auteur en la soumettant à des transformations afin de fournir au lecteur un « équivalent culturel » d'un récit « étranger ». En ce sens, les textes de Borges contiennent une invitation au « braconnage » : ils « incitent à l'appropriation, au plagiat, à l'utilisation de tout ce qui est susceptible de déclencher la narration » (Louis, 1997 : 161-162).

Étant donné les circonstances juridiques qui ont conduit au retrait du livre d'Agustín Fernández Mallo du marché, peut-être est-il approprié de s'interroger sur les changements dans la perception de l'œuvre littéraire ou artistique à l'ère du postnumérique. Une explication envisageable émerge lors du survol de l'évolution historique de l'objet-livre, évolution qui culminerait avec la dématérialisation du texte numérique. Une seconde réponse, qui, de fait, dérive de la première, met l'accent sur l'évolution esthétique qui a déterminé certaines mutations au XXI^e siècle, notamment grâce à la technique de l'appropriation, qui a déjà été évoquée dans cette étude.

Pour ce qui est de l'évolution historique de la problématique du droit d'auteur, dans son ouvrage sur le procédé de la citation, Antoine Compagnon (1979 : 328) dessine le contexte dans lequel s'est développée l'idée de l'autorité de l'écrivain sur son texte. Selon l'auteur, l'exigence pour une reconnaissance – et pour une défense – de la paternité du texte a comme point de départ le XVII^e siècle et l'apparition de ce qu'il appelle la « périgraphie » (et que Gérard Genette désignera en tant que « péritexte »), cette « zone intermédiaire entre le hors-texte et le texte ». Compagnon fait remarquer que la périgraphie détermine une transformation dans la conception du processus d'écriture lui-même : « l'écriture n'est plus réputée procéder d'une lignée ou d'une tradition, mais d'un sujet singulier »¹⁸. Petit à petit, on commence à donner plus d'importance au rapport entre l'auteur et le livre, ce qui conduit, d'après Compagnon, à la réification de l'œuvre en tant que marchandise.

Au XXI^e siècle, l'avènement de l'âge numérique et d'Internet – en tant que moyen de diffusion du nouveau format numérique – provoque un autre bouleversement dans les rapports entre l'auteur et l'objet-livre. Le phénomène de la numérisation de

¹⁸ Développant son raisonnement, Compagnon montre que « dans la périgraphie, c'est de l'édification de la propriété intellectuelle, littéraire, artistique, esthétique, qu'il s'agit. La périgraphie fait du paysage textuel une culture bocagère ; elle met un terme au débat, au délire quant à l'utilisation du déjà dit, elle résout une fois pour toutes les litiges usufruitiers car elle régularise, dans le double sens de mettre en règle et de rendre régulier, le fonctionnement de la machine à écrire ou à discourir » (Compagnon, 1979 : 349).

l'information rend les cloisons autour d'une œuvre plus faciles à franchir. Comme l'indique Vicente Luis Mora (2011 : 263), le numérique privilégie le déplacement, la transmission, la reconfiguration du texte. Il importe de souligner ce double aspect du texte numérique : il ne s'agit pas uniquement d'une facilité de diffusion des informations, mais encore de leur manipulation¹⁹. À travers les techniques numériques, les possibilités de modification ou de permutation du texte sont quasiment illimitées.

Pourtant, au lieu de regarder le phénomène comme une menace qui plane sur le statut de l'œuvre, l'on entrevoit plutôt la possibilité de considérer la composante technologique comme une occasion de renouvellement poétique du texte. L'écriture commence à faire écho aux changements qui l'affectent, aux nouveaux supports et moyens de diffusion. Dématérialisée par des logiciels comme le traitement de texte, elle se « réincarne » en tant que texte postnumérique.

Avec le numérique, ce n'est pas que l'acte d'écrire, mais l'objet-livre en tant que marchandise, dont parlait Antoine Compagnon, qui perd de sa matérialité et échappe au contrôle de son auteur. L'écrivain, comme échantillonneur, conscient de ces dangers, ne cherche pas à les combattre, mais il les exploite en tant que techniques créatives. L'auteur du texte postnumérique reconnaît donc leur potentiel poétique, quitte à fragiliser sa propre autorité sur l'œuvre littéraire.

Agustín Fernández Mallo est l'un des écrivains qui assument ces risques en tant que choix poétique. Lorsqu'il motive son recours à l'appropriation du texte d'autrui, l'auteur explique que cela est dû à l'ampleur qu'ont prise les technologies ces dernières années, ce qui a entraîné un foisonnement des données dans nos sociétés (Fernández Mallo, 2012c : 152). Ainsi qu'il a déjà été mentionné dans ce travail, la surproduction d'information peut être contrebalancée précisément à travers l'appropriation : c'est-à-dire, au lieu de contribuer à cette profusion de l'écrit, faire plutôt usage de ce qui a déjà été créé. Comme le note Gérard Genette (1982 : 453), « l'humanité, qui découvre sans cesse du sens, ne peut toujours inventer de nouvelles formes, et il lui faut bien parfois investir de sens nouveaux des formes anciennes ». Pour Fernández Mallo (2012c : 155-156), l'écrivain se doit de recycler, d'intégrer les textes d'autrui à son œuvre. Dans ce processus d'appropriation, l'identité de l'œuvre ne se définit plus en relation avec son auteur, ni avec les textes dont l'écrivain s'empare, mais en rapport à l'époque à laquelle

¹⁹ Il faut rappeler que la manipulation est l'une des caractéristiques fondamentales du numérique (Bouchardon, 2014).

elle appartient. Ou, pour paraphraser Eloy Fernández Porta, l'œuvre s'apprête à franchir ce seuil vers le postnumérique, en abolissant le concept d'autorité littéraire, en tant que « production » du marché, et en acquérant une identité nouvelle une fois inscrite dans le « Temps Réel ». Intégré dans la synchronie du « Temps Réel », le texte mutant postnumérique se définit comme distorsion, comme actualisation de l'écriture à l'époque actuelle. En d'autres termes, l'œuvre cherche à explorer les possibilités de déviation du texte d'autrui. Et n'est-ce pas aussi le projet littéraire de Pierre Ménard (Borges, 2002 [1944]), qui, malgré l'identification parfaite des mots, récrit le *Quichotte* grâce à la mutation temporelle, à la recontextualisation du texte dans sa propre époque ? Avec *El hacedor (de Borges). Remake*, la proposition esthétique de Fernández Mallo se dessine comme un processus d'appropriation qui rend compte de ce changement de l'œuvre.

Au XXI^e siècle, le texte hybride est capable de muter constamment. Ces transformations reflètent, d'une part, une conception différente du travail de création, qui suppose souvent l'appropriation du matériau d'autrui, qu'il soit d'origine littéraire ou autre. D'autre part, à cette nouvelle création correspondent de nouveaux outils, à travers lesquels l'auteur propose une lecture qui déborde les médias, qui pousse les frontières de l'œuvre au-delà de la page imprimée. Pour Fernández Mallo, la réécriture du texte borgésien est une occasion de construire une nouvelle (post)poétique, qui s'appuie sur l'appropriation aussi bien d'autres textes que d'autres langages. Au XXI^e siècle, le texte postnumérique s'actualise, se récrit avec les outils de son temps afin de refléter son époque.

Lorsqu'elle est confrontée à l'outil technologique, l'œuvre postnumérique est influencée par celui-ci et, en même temps, elle le modifie. D'un côté, l'œuvre arrive à détourner, d'une certaine manière, les fonctions du dispositif pour qu'il puisse se convertir en outil narratif. C'est le cas du blog dans le projet « Alba Cromm », ou encore celui de YouTube dans *El hacedor (de Borges). Remake*. Et si avant la parution de *Crónica de viaje*, Google ne proposait aucun résultat pertinent à une recherche à partir des mots-clés de l'auteur, aujourd'hui, l'œuvre littéraire a réussi à s'imposer par

rapport à l'arbitraire du moteur et à émerger comme réponse dominante²⁰. L'œuvre postnumérique peut donc incorporer la technologie au texte littéraire aussi bien en adaptant divers contenus et formats à son corpus – l'écriture de type blog, entre autres –, qu'en lui rendant son image en miroir. *Crónica de viaje* assume ce double défi et interroge, par cela même, l'esthétique que l'auteur se doit de développer dans le contexte actuel.

De cette rencontre entre le texte littéraire et le dispositif numérique naît l'art de la crise, pour employer l'expression de l'écrivain américain Harold Jaffe²¹, une esthétique qui se base sur la possibilité d'identifier les failles ou les fissures dans le système technologique et d'y placer des mines. Autrement dit, il s'agit d'une esthétique du détournement où l'on adopte une vision critique depuis l'intérieur du système même, ou, selon les mots de Jaffe, où l'on combat la rhétorique technoculturelle moyennant sa propre syntaxe.

Dans ce contexte, l'œuvre mutante surgit des failles qui séparent précisément le monde de l'art de celui de la technologie – et qu'on persiste souvent à maintenir séparés –, affirmant le besoin de développer une stratégie dialogique. À l'aube du postnumérique, la nouvelle poétique mise sur un art de la crise en tant qu'art dialogique, qui n'adopte pas une position de supériorité par rapport à d'autres domaines, comme la technologie, mais qui se situe au même niveau que ceux-ci, en se laissant affecter par eux et en essayant, à son tour, de les impacter.

L'œuvre mutante postnumérique est la mine dont parle Jaffe, puisqu'elle dynamite aussi bien la conception traditionnelle du texte littéraire, que la prédominance de la technologie en tant que modèle d'accès à l'information. Les œuvres des écrivains mutants qui font l'objet de cette étude interrogent ces deux aspects. En développant des esthétiques nouvelles, ils proposent la poétique de la page-écran, de l'internexte, de l'exoroman, d'une littérature en expansion. Pour recourir encore une fois au jeu de mots de Jacques Derrida (1978 : 28-29), l'œuvre se met en abyme – notamment un texte qui parle d'une recherche sur Google est encadré par l'outil même – pour se positionner en

²⁰ Jorge Carrión, « La pantalla en palabras: conferencia presentación de *Crónica de viaje* », Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, le 15 mai 2014, disponible à http://blogs.cccb.org/lab/es/video_narrar-google-conferencia-de-jorge-carrion/, consulté le 31 juillet 2016.

²¹ Harold Jaffe développe son concept d'art de la crise dans le billet « Crisis Art », consultable sur le blog personnel de l'écrivain, disponible à <https://haroldjaffe.wordpress.com/nonfictions/crisis-art/>, consulté le 31 juillet 2016.

l'abîme et y planter sa mine. Il est à remarquer que les failles du système que mentionne Harold Jaffe sont exploitées par les mutants dans un double sens : d'une part, les auteurs emploient la fissure comme mode de détournement d'un certain ordre des choses, où ils plantent leurs mines et montrent les limites de l'outil technologique, et, de l'autre, comme territoire frontalier, où la brèche entre la littérature et la technologie peut être dépassée par la création d'une œuvre hybride.

*

Occupant l'espace indéfini de l'interstice, l'œuvre qui annonce l'âge du postnumérique est nécessairement mutante. Elle permet l'interaction des supports, des médias, des genres, des disciplines diverses. La poétique mutante cherche à récupérer le lien entre le contenu et la forme et montrer le moment où l'on se trouve du point de vue historique, à savoir à l'aube du postnumérique.

Les ouvrages analysés ici témoignent du rapport tendu entre l'écriture et la technologie en tant que partie constitutive de la réalité contemporaine. Les écrivains mutants Jorge Carrión, Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora remettent en cause les moyens de représentation au XXI^e siècle, à travers l'emploi d'outils technologiques correspondant à l'époque actuelle. Ils invitent, lorsqu'ils s'interrogent sur les modes de représentation du dispositif numérique, à reconsidérer ce qu'est l'écriture aujourd'hui. Les instruments technologiques font partie de ces objets du monde réel qui, intégrés au processus de création, acquièrent le statut d'outils de l'expression artistique. Dans la poétique mutante, l'objet technologique est transfiguré en objet artistique.

Écrire à l'aide du numérique au XXI^e siècle signifie entrer dans une dynamique de mutation et se positionner dans l'espace de l'entre-deux afin de faire la médiation entre l'œuvre et le monde. C'est sur ce territoire de la frontière que l'œuvre des écrivains mutants s'installe et agit afin de proposer une esthétique nouvelle, à son tour mutante, voire postnumérique, qui suppose, non plus une confrontation de la littérature à la technologie, de la page à l'écran, mais l'interaction entre les deux, soit l'art hybride. Il s'agit, en fin de compte, non pas d'une crise de l'art, mais d'un art de la crise.

Conclusion

Aujourd'hui, dix ans après la parution de *Nocilla Dream*, qu'est-il advenu de la génération mutante ? Certains écrivains prennent leurs distances par rapport à ce mouvement. C'est notamment le cas de Vicente Luis Mora, qui, en plus de l'affirmer publiquement, confirme également cette décision par son détachement de l'écriture narrative, en concentrant son attention sur la création lyrique et sur la critique littéraire. Témoignent de ce tournant les principales études succédant à la publication de *Alba Cromm*, en 2010 : l'essai *Lectoespectador* (2012), qui se concentre sur l'impact des nouvelles technologies sur le texte littéraire, et *La literatura egódica* (2014c), travail de recherche sur la construction du sujet contemporain. À cela il faut ajouter son intérêt pour la poésie, qui se manifeste, d'une part, par la publication du recueil *Serie* (2015) et, de l'autre, par l'édition de l'anthologie de poésie contemporaine, *La cuarta persona del plural* (2016), en tant qu'aboutissement du projet annoncé, en 2005 déjà, sur le blog *Diario de lecturas*, dans le cadre du débat sur la postmodernité.

Les auteurs élargissent leurs recherches esthétiques à différents champs artistiques. À la suite du retrait du marché de *El hacedor (de Borges). Remake* en 2011, Agustín Fernández Mallo développe, parallèlement aux projets littéraires – parmi les créations lyriques, il faut évoquer le volume *Ya nadie se llamará como yo + Poesía reunida* (2015b), et, du côté de l'écriture narrative, le roman *Limbo* (2014) –, d'autres entreprises artistiques, telles que *Frida Laponia* (2011-2012) ou *Niño larva*, entamé en 2015.

À son tour, Jorge Carrión clôt le projet romanesque *Las huellas* par la publication, en 2014 et 2015, des deux derniers volets, *Los huérfanos* et *Los turistas*, ainsi que de l'épilogue *Los difuntos*. Pour ce qui est des livres de non-fiction, il convient de mentionner l'essai *Librerías* (2013a) et, plus récemment, le travail collaboratif avec l'illustrateur Sagar Fornies, qui se concrétise par la publication de la bande dessinée

Barcelona. Los vagabundos de la chatarra (2015b), un projet défini comme du journalisme d'investigation.

En observant donc les directions prises par les auteurs qui ont fait l'objet de cette étude¹, il est possible d'en inférer que leur parcours confirme l'image hétérogène qu'ils ont donnée de leur mouvement dès le début de son émergence. Il s'agit bien d'un réseau générationnel qui tantôt fait converger les œuvres, les pratiques d'écritures, les théories, tantôt disperse les visions esthétiques à travers des voies divergentes. Pourtant, la dispersion ne fait que mener à d'autres nœuds, en mettant en place plusieurs liaisons, donc en soumettant cette construction réticulaire à de nouvelles modifications. En tant que projet *en marcha*, la poétique mutante est à même d'évoluer, d'augmenter, mais aussi d'éclater². Étudier un mouvement littéraire ou les œuvres d'écrivains contemporains implique d'assumer le risque de ne pas pouvoir prendre le recul nécessaire du point de vue temporel pour adopter une vision d'ensemble, voire pour construire une image complète.

Cependant, deux axes principaux se dégagent de ce travail, axes qui, malgré les mutations et les évolutions futures, marquent un tournant incontestable dans la création littéraire contemporaine. D'une part, il faut considérer la possibilité de l'émergence d'un paradigme nouveau au XXI^e siècle, qui annonce le dépassement de la postmodernité. D'autre part, étant donné l'essor et l'ampleur des technologies numériques, il convient d'observer leur incidence sur la création littéraire et donc sur l'esthétique contemporaine. Dans ce contexte, les poétiques mutantes rendent compte de ce double aspect, en se situant dans une phase de transition de la postmodernité au postnumérique et en adoptant l'outil technologique comme mode d'expression artistique. Dès lors, les deux axes sont complémentaires, puisque les changements

¹ Si l'on veut donner un aperçu de la génération mutante en élargissant le cadre, il faudra énumérer d'autres auteurs, comme Eloy Fernández Porta – dont les études *€@O\$* (2010b) et *Emociónese así* (2012) marquent, ainsi qu'il a déjà été mentionné dans ce travail, un intérêt accru pour la sociologie des affects –, Robert Juan-Cantavella – qui publie, en 2014, le roman *Y el cielo era una bestia* –, Juan Francisco Ferré – avec *Karnaval* (Anagrama, 2012) et *El Rey del Juego* (Anagrama, 2015) –, ou encore Germán Sierra, dont le roman *Standards* est publié en 2013 par Pálido Fuego.

² À ce titre, il convient de rappeler que le concept d'expansion, qui a été mobilisé dans ce travail afin de désigner l'écriture hybride des auteurs mutants, a une double acception : elle décrit, d'une part, la dynamique d'accroissement ou de développement et, de l'autre, celle d'éloignement – l'expansion de l'univers est une théorie cosmologique de l'écartement des galaxies les unes des autres.

socioculturels produits par les nouvelles technologies se reflètent dans les propositions d'une nouvelle poétique, ou plutôt d'un réseau de poétiques hétérogènes qui se croisent, établissent des correspondances, s'articulent donc de manière cohérente, afin de dépasser la postmodernité et de renouveler la création littéraire contemporaine.

L'objectif de la première partie de la thèse, portant sur « Le réseau théorique : Les propositions mutantes comme possibilité de dépassement de la postmodernité à l'aube du XXI^e siècle », a été de montrer, comme son titre l'indique, que les propositions poétiques que laissent entrevoir les travaux théoriques et narratifs des mutants émergent dans une phase de dépassement de la postmodernité, laquelle a dominé la seconde moitié du siècle passé. Dans ce contexte de transition, les œuvres des trois écrivains qui font l'objet de cette étude intègrent un réseau littéraire cherchant à mettre en place une poétique à son tour mutante afin de rendre compte des transformations qui ont lieu au début du XXI^e siècle.

Dans le premier chapitre, « Variations terminologiques. Génération ? *Nocilla* ? », quelques repères ont été fournis au sujet de l'éclosion et de la perception du mouvement mutant en tant que génération. Dans un premier temps ont été présentées les principales étapes qui ont conduit à la constitution de ce mouvement littéraire autour de diverses rencontres, autour de plusieurs revues – notamment *Lateral* et *Quimera*, ou encore sur des plateformes numériques telles que le blog *Diario de lecturas* de Vicente Luis Mora. Cette chronologie des événements les plus marquants est illustrative de la cohésion progressive du groupe. On observe que, dans les premières manifestations littéraires, on compte, d'une part, sur la présence des écrivains consacrés – Juan Goytisolo, Juan Bonilla – afin d'attirer l'attention sur l'émergence de cette génération, et, d'autre part, sur la participation d'auteurs ayant des poétiques divergentes – Isaac Rosa, Javier Calvo. Cependant, vers la fin de la première décennie du nouveau millénaire, on note une tendance à la stabilisation des membres du groupe, ainsi qu'une définition plus claire de la poétique mutante. Dès lors, il est possible de considérer que les écrivains invités à l'atelier organisé par Javier Moreno à « La Casa Encendida » de Madrid en 2009 composent le noyau de la génération mutante : Jorge Carrión, Mercedes Cebrián, Doménico Chiappe, Jordi Costa, Javier Fernández, Agustín Fernández Mallo, Eloy Fernández Porta, Juan Francisco Ferré, Óscar Gual, Robert Juan-Cantavella, Vicente Luis Mora, Germán Sierra et Manuel Vilas. En outre, les sujets débattus lors de ces rencontres rendent compte des préoccupations majeures de ces auteurs, qui

transparaissent, par la suite, dans leur écriture : l'interdisciplinarité – interaction de la littérature avec la science ou les arts –, l'intergénéricité – recherche d'un renouvellement formel –, ou encore l'hybridité médiatique – remise en cause des frontières du texte et détournement du dispositif technologique dans la création littéraire.

Toutefois, l'image qu'offrent les parcours et les œuvres de tous ces auteurs demeure assez hétérogène. Cela amène à s'interroger sur la notion de génération aujourd'hui, ainsi que sur la dénomination qu'il faut assigner à ce mouvement. Le terme *Nocilla* étant rapidement rejeté par les écrivains associés au groupe – malgré sa fonction symbolique comme œuvre représentative du nouveau esthétique dans le paysage espagnol –, la notion de mutant gagne progressivement du terrain, notamment grâce à la publication de l'anthologie éponyme, qui privilégie une vision cohérente sur ce phénomène littéraire. Pour ce qui est de la question générationnelle, les traits dégagés de la dynamique du groupe mutant pointent le besoin de mettre à jour ce concept. Étant donné que les critères appliqués à une structure générationnelle ont subi des modifications, les auteurs mutants forment plutôt un réseau ayant des traits générationnels, à savoir une génération-réseau régie par les lois des constructions télématiques. Ainsi, les points d'intersection l'emportent sur les divergences et les affinités sont mises en avant au détriment des dissemblances. Nés entre 1960 et 1976, les écrivains mutants sont éloignés géographiquement les uns des autres, ils ont poursuivi des formations variées – de la physique aux sciences humaines – et ils ont subi des influences culturelles différentes – artistiques, télévisuelles, littéraires. Leurs points de vue se rejoignent pourtant sur plusieurs aspects : l'ancrage dans la réalité – technologique et socioculturelle – contemporaine, la remise en cause des formes et des écritures littéraires, le brouillage des frontières entre les disciplines, ou encore entre les médias.

Les traits qui sont mobilisés afin d'identifier cette génération-réseau pointent les principes mêmes de la dynamique mutante, qui sont également mis en avant dans l'anthologie éditée en 2007 par Juan Francisco Ferré et Julio Ortega. Conformément à la présentation de Ferré, le mouvement qui émerge au début du XXI^e siècle dans le contexte espagnol se définit par son ancrage dans la réalité contemporaine, par son besoin de renouvellement de la création littéraire, ainsi que par son recours aux technologies récentes en tant qu'outils mis au service de l'écriture. Ainsi, l'étude de *Mutantes* a permis de relever les nœuds et les liens qui se tissent entre les fragments recueillis dans

l'anthologie : l'attention prêtée à la forme à travers la mise en pages de l'écriture, l'intergénéricité, le recours à l'intertexte littéraire au même titre qu'aux références culturelles pop, la présence de la technologie, soit comme sujet, soit comme technique narrative.

Après avoir dressé ce profil schématique de la génération-réseau mutante, il a semblé important d'inscrire ce mouvement littéraire dans un contexte plus large, celui du paradigme contemporain, à son tour en voie de mutation. Ainsi, dans le chapitre deux, qui a porté sur les « Mutations du paradigme postmoderne au XXI^e siècle », il a été possible d'observer les transformations que subissent certains traits de l'esthétique de la postmodernité dans l'écriture mutante. Si la postmodernité remettait en cause les frontières verticales entre culture d'élite et culture populaire, l'écriture mutante – notamment celle d'Agustín Fernández Mallo – récupère l'information superflue et le spam généré par la culture technologique contemporaine. Pour ce qui est de la culture pop, des auteurs comme Jorge Carrión dirigent leur attention vers la production télévisuelle au XXI^e siècle, observant une tendance au maniérisme formel. Ainsi, l'auteur de *Teleshakespeare* fait remarquer que la culture pop elle-même est désormais capable de développer un discours critique sur sa propre tradition et de proposer une esthétique qui rende compte de son évolution.

À partir du principe postmoderne de l'intergénéricité, l'esthétique mutante élargit le champ des interactions afin d'inclure, d'une part, le langage iconique et, de l'autre, les nouvelles technologies. Ainsi, les frontières du texte deviennent floues et l'univers narratif de l'œuvre traverse les formats et les supports. Cette hybridité formelle redéfinit également la conception sur l'espace dans les créations mutantes. La tendance à la spatialisation et l'accent mis sur la dimension locale qui caractérisaient la postmodernité se modifient, au début du XXI^e siècle, avec l'essor d'Internet et des réseaux télématiques, afin de créer une vision *glocale*. Cette nouvelle perspective sur l'espace correspond à la dynamique de l'écrivain lui-même, qui se distingue comme voyageur, étant connecté à d'autres réalités géographiques et culturelles, comme ayant, dès lors, un ancrage à la fois local et global.

Le dernier trait de la postmodernité qui a été retenu dans cette étude a été la vision fragmentaire, qui est la conséquence d'une conception sur le monde comme ayant perdu son unité, notamment sous l'influence des médias. Dans la perspective mutante, le morcellement narratif ne désigne plus l'incapacité de compréhension d'un

monde éclaté, mais il rend compte d'une réalité nouvelle, réticulaire, qui établit des liens entre les pièces et assure ainsi la cohérence de l'ensemble.

Le rapide aperçu sur ces traits distinctifs de l'écriture postmoderne a été fait en vue des deux parties suivantes, dans lesquelles chacun de ces aspects a été étudié dans les œuvres mutantes qui ont fait l'objet du présent travail. Les réflexions sur la postmodernité ont également été prolongées dans le chapitre trois, « Être ou ne pas être postmoderne ? Les écrivains mutants à l'aube d'une ère nouvelle », lorsqu'il s'est agi d'exposer les théories ayant énoncé la dissociation des pratiques littéraires mutantes par rapport à l'écriture postmoderne. À ce titre ont été mobilisées les études d'Agustín Fernández Mallo sur la postpoésie, celles d'Eloy Fernández Porta sur l'afterpop et sur l'échantillonnage temporel, ainsi que celles de Vicente Luis Mora sur la pangée.

À travers les deux axes qui structurent la théorie postpoétique d'Agustín Fernández Mallo – les sciences et les arts – les principes postpoétiques sont mis en relation avec des théories ou concepts scientifiques, ainsi qu'avec divers courants artistiques. Ainsi, l'œuvre littéraire postpoétique se distingue par son interaction avec des disciplines variées à l'aube du nouveau siècle.

Dans sa périodisation des étapes culturelles qui ont marqué la seconde moitié du siècle passé, Eloy Fernández Porta met l'accent sur le lien qui se tisse entre les techniques narratives et la technologie, de l'enregistrement et la transmission radio pendant la postmodernité aux nouveaux médias numériques à l'époque afterpop. En outre, la présentation que fait l'auteur des procédés comme l'échantillonnage et la boucle s'est avérée utile par la suite, notamment lors de l'analyse de l'œuvre de Fernández Mallo.

Enfin, le paradigme de la pangée, théorisé par Vicente Luis Mora, se définit comme un système-réseau qui exploite la tension entre l'analogique et le numérique dans le but de concevoir des œuvres littéraires hybrides. Le recours généralisé à l'image, ainsi que l'emprunt de divers dispositifs numériques afin de pousser les limites de la création au-delà de la page imprimée comptent parmi les traits pertinents de l'esthétique pangéique.

À travers ce passage en revue des principales théories post-postmodernes élaborées par les écrivains mutants, il a été possible de constater qu'il s'agit de propositions complémentaires qui, ensemble, pointent la fin de l'épistémè postmoderne et l'avènement d'un paradigme nouveau au XXI^e siècle, qui rend compte de la réalité contemporaine. Leurs efforts se concentrent donc sur le renouvellement esthétique à une

époque où la postmodernité est remise en cause. Incontestablement, les changements socioculturels qui se manifestent au début du millénaire doivent s'accompagner de mutations dans l'expression artistique et littéraire. Ainsi, le chapitre trois s'est clos sur une synthèse schématique des trois propositions théoriques, en direction de la constitution d'un réseau poétique. Dépassant les divergences, les perspectives sur la contemporanéité et sur son esthétique se rejoignent à travers des corrélations et des nœuds. La technologie et les nouveaux médias assument une fonction essentielle dans cette dynamique interactive, aussi bien comme thématiques dans les créations mutantes qu'en tant que modèles à partir desquels s'articulent les textes. Eloy Fernández Porta met en exergue, dans son étude sur les étapes préalables à l'afterpop, la corrélation entre le renouveau littéraire et le développement technologique. Vicente Luis Mora attire l'attention sur les implications du modèle de type réseau dans la construction du texte pangéique. Agustín Fernández Mallo a recours aux différents outils numériques *low tech* afin de compléter l'œuvre avec du matériau extraromanesque que lui-même élabore, ou encore afin de s'appropriier l'œuvre d'autrui et l'intégrer à sa création.

Dans la deuxième partie de la thèse, focalisée sur « Le réseau textuel : Les œuvres mutantes de Jorge Carrión, Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora », il a été question de se pencher, à partir des textes des trois auteurs qui ont fait l'objet de la présente étude, sur certains des traits pertinents de la postmodernité, détournés par l'écriture mutante, tels que l'articulation de l'espace, la fragmentation, ainsi que l'intergénéricité et l'intertextualité. Ont été mis en exergue les points d'intersection et les correspondances qui s'établissent entre les créations, qui, au-delà des dissemblances, forment un réseau poétique cohérent à même de rendre compte des changements opérés dans les sociétés contemporaines.

L'analyse du « Réseau spatial », au chapitre quatre, a mis en exergue les nœuds et les connexions qui se tissent entre les œuvres mutantes. L'espace décrit – en tant que cercle (*Circular*), réseau (*Nocilla Dream*) ou labyrinthe (*Los huérfanos*) – trouve son correspondant dans l'espace écrit, notamment dans la forme typographique adoptée par chacun des auteurs. Pour ce qui est de la mise en pages de l'écriture, les pratiques s'avèrent fortement variées. Agustín Fernández Mallo opte pour le blanc typographique à travers la division en microséquences. Ces espaces à la fois de disjonction et de conjonction, comme les appelle Geneviève Champeau (2011 : 76), consolident la vision conceptuelle sur la cartographie de l'univers *Nocilla*, tout en privilégiant l'expansion du

réseau géographique à travers l'association des lieux à diverses idées, textes littéraires, théories scientifiques, etc. Vicente Luis Mora explore, dans *Circular*, l'espace de la page de différentes manières, du blanc représentant une chambre anéchoïque au format des mots mêlés ou des annonces publicitaires dans la presse. Dans *Alba Cromm*, le maquettage du roman est superposé à celui de la revue *Upman*, qui permet l'insertion d'illustrations ou encore la disposition tabulaire des articles de presse. Cependant, la transformation la plus radicale s'opère dans *Crónica de viaje*, où la page imprimée aspire à égaler l'écran de l'ordinateur. L'importance qu'acquiert la typographie dans les œuvres mutantes rend compte de l'impact de la dimension visuelle, au sens large, sur l'écriture à l'âge du numérique, impact qui doit se refléter dans les modes de création et donc dans la poétique des auteurs.

Au-delà de la forme qu'adopte l'écriture sur la page, l'espace est également représentable à partir de certains éléments évoqués dans le corps du texte, notamment les toponymes. La diversité des noms de lieux témoigne de la tendance à l'expansion territoriale, du local au global, d'une ville particulière à des zones éloignées de la terre, du plan à la mappemonde. Le déplacement, la migration, l'identité pluriculturelle sont les conditions essentielles des personnages qui peuplent les œuvres mutantes, reflétant ainsi la dynamique globale à l'époque contemporaine. Les modalités de voyager se multiplient à leur tour, des trajets locaux circonscrits aux moyens de transport d'une ville aux parcours virtuels facilités par les dispositifs numériques.

Plusieurs représentations cartographiques de l'espace se dessinent dans les œuvres mutantes, de la géographie réelle à la fictionnelle, en passant par des cartes conceptuelles et numériques. Dans *Circular*, Vicente Luis Mora établit un parallélisme entre le plan de la ville de Madrid et la conception circulaire de l'œuvre littéraire, lorsqu'il a recours aux noms de rues et de quartiers, ou encore lorsqu'il décrit le trajet des principaux moyens de transport, comme les lignes de métro et d'autobus « Circular ». À la différence du plan effectif de la capitale espagnole, à laquelle on superpose la carte narrative des microséquences qui forment le roman *Circular*, dans *Nocilla Dream* l'auteur crée une topographie conceptuelle. Ainsi que l'illustre l'image du territoire *Nocilla* ajoutée à la fin du livre, l'espace se construit ici en tant que réseau régi par les associations inattendues ou contingentes d'idées, de lieux géographiques, d'objets et de personnages. En revanche, dans le *remake* de *El hacedor*, ou encore dans *Crónica de viaje* de Jorge Carrión, une nouvelle dimension s'ajoute, celle de l'espace virtuel. À travers des outils comme Google Maps ou Google Earth, ainsi que des

dispositifs technologiques comme l'ordinateur et le téléphone portable, la géographie physique est augmentée, voire complétée par la carte et le matériau numérique. Dans *Crónica de viaje*, l'emplacement de la maison familiale d'Andalousie, qui a été détruite dans le monde réel, est virtuellement repérable à l'aide de la vue satellite fournie par Google. Dans le récit « Mutaciones » (Fernández Mallo, 2011a : 58-99), le narrateur superpose les deux dimensions, la géographie physique et la représentation virtuelle, soit moyennant l'outil Google, comme c'est le cas de la reconstitution du parcours smithsonien à Passaic, New Jersey, soit à travers le téléphone, employé comme support afin de visionner le film *L'avventura* d'Antonioni dans l'emplacement même où il a été tourné. L'intervention de la création artistique – grâce à la représentation cinématographique de ce récit – conduit l'analyse spatiale vers une dernière modalité de construction cartographique, de type fictionnel. Il s'agit, plus précisément, de la structure labyrinthique créée par la série de télévision évoquée dans *Los huérfanos* de Jorge Carrión (2014a), miroitement aussi bien de la fiction en expansion à travers divers supports que de la littérature dans son ensemble, comme réseau de textes interconnectés.

La conception réticulaire sur l'espace a également été mise en exergue lorsqu'il a été question d'observer les correspondances qui se forment entre différents lieux et non-lieux dans les œuvres mutantes. Dans *Circular*, *Nocilla Dream* et *Los turistas*, une attention particulière a été prêtée aux lieux de départ et de destination, comme la gare et l'aéroport en tant que portes d'entrée dans la ville et dans le récit. Évoquée aussi bien dans l'*incipit* que dans l'*explicit* de *Circular*, la gare est le point d'accès à l'espace déployé à travers les divers récits réunis par le narrateur-voyageur durant son séjour à Madrid. C'est aussi le décor où émerge la figure du narrateur-voyeur, qui pénètre dans la ville à la recherche de l'histoire de ses lieux et de ses habitants. Ainsi, grâce à son regard observateur, le narrateur, à la fois voyageur et voyeur, convertit l'espace à parcourir en espace à lire. La même fonction de narrateur-voyeur est assurée aussi bien par le personnage Kenny dans *Nocilla Dream*, que par le protagoniste de *Los turistas*, Vincent van der Roy, qui cherche des histoires à déchiffrer sur les visages des passagers qui transitent par l'aéroport où il se rend quotidiennement.

En tant qu'espace de transition, qui devient toutefois habitable dans le roman d'Agustín Fernández Mallo, l'aéroport ouvre la réflexion, dans la dernière sous-section du chapitre quatre, sur la possibilité de remettre en cause le statut des non-lieux dans les œuvres mutantes. Aussi bien les territoires des micronations que le bunker ou encore

l'appartement à louer sont reconvertis en lieux d'habitation. Pour l'auteur de *Nocilla Dream*, la micronation est le cadre qui permet de faire un usage artistique des emplacements marginaux ou déserts. D'une part, ces lieux sont investis d'une valeur esthétique – comme dans les mouvements du Land Art et du situationnisme – et, de l'autre, ils fournissent le contexte favorable pour mener à terme des projets artistiques. C'est notamment le cas du narrateur de *Nocilla Lab*, qui s'isole dans un gîte-pénitencier pour achever sa création littéraire. Aussi le bunker, dans *Los huérfanos*, assure-t-il une fonction esthétique, puisqu'il permet au protagoniste Marcelo d'écrire son journal – à savoir le roman que le lecteur est en train de parcourir. À son tour, le narrateur-écrivain de *Circular* visite les appartements à louer à la recherche des histoires des anciens habitants. Le rapport que le réseau créé par l'ensemble de tels (non-)lieux entretient avec le réseau des récits à l'intérieur des œuvres est donc explicite.

L'étude du réseau de pièces narratives constitutives du texte mutant a montré, au chapitre cinq, intitulé, « Les fragments dans une infrastructure nouvelle », le passage du récit fragmentaire au récit réticulaire (Champeau, 2011). Figures récurrentes dans les œuvres mutantes, le puzzle et la mosaïque indiquent que les chapitres de ces textes fortement morcelés construisent une image d'ensemble cohérente.

En tant que récit d'enquête, *Alba Cromm* déploie la technique du puzzle, qui consiste à révéler l'identité du coupable dans la découpe finale. En revanche, des ouvrages comme *Circular* ou *Nocilla Dream* ont recours à l'art de la mosaïque dans le but d'assembler le texte, puisqu'il n'y a pas d'ordre préétabli dans la pose des tesselles ni de pièce ultime qui jette une lumière nouvelle sur la création. Cette technique de la mosaïque correspond à la pratique de l'échantillonnage, telle qu'appliquée par Agustín Fernández Mallo dans ses projets postpoétiques. Il s'agit particulièrement de la décontextualisation des pièces et de leur réintégration à un tissu narratif distinct pour établir une œuvre nouvelle.

À son tour, Jorge Carrión a recours, notamment dans *Los huérfanos*, au dictionnaire comme mode d'agencement sous forme de liste. De cette liste, le protagoniste Marcelo sélectionne des mots autour desquels il tisse par la suite sa propre écriture, réparant ainsi la structure morcelée de ce répertoire. Dans *Los muertos* est privilégié le procédé du montage cinématographique qui, par son expression elliptique, est le plus à même d'imiter le scénario d'une série de télévision.

Outre les techniques narratives de juxtaposition, qui signalent qu'au-delà du découpage textuel il est possible d'identifier une unité sous-jacente, les œuvres

mutantes mettent en place des corrélations plus manifestes lorsqu'elles déploient tout un réseau d'infrastructures et de communications qui connectent les lieux et les personnes. Ainsi, les systèmes routiers ou encore ceux de canalisation évoqués par Agustín Fernández Mallo illustrent la manière dont les pièces narratives sont assemblées dans ses textes, à travers un fil conducteur susceptible de mettre ensemble des fragments apparemment dissemblables. À la fin de *Nocilla Dream*, cette ligne sinueuse qui traverse l'œuvre est représentée graphiquement sur la carte du territoire *Nocilla*.

Dans *Circular*, le système des rues indiqué à partir des titres des microchapitres est complété par le réseau de transports, qui renforce la relation entre le trajet géographique et le parcours narratif. Ainsi, des moyens de locomotion comme le métro, l'autobus, ou encore le taxi sont des espaces idoines pour recueillir les histoires des usagers qui seront tissées par la suite dans le texte littéraire. À ce titre s'est avérée particulièrement significative la séquence dans laquelle le narrateur-écrivain alterne des passages d'un ouvrage de Jean Genet avec le récit d'une voyageuse dans le bus « Circular » (Mora, 2007a : 85).

Aussi le réseau de communications est-il essentiel pour consolider les connexions. Des dispositifs comme le téléphone, le *chat*, le *e-mail* affectent tant les modes de diffusion de l'information que les modalités d'articulation des relations interpersonnelles. Dans *Circular*, le réseau communicationnel se définit en tant que disjonction – *soit* on consolide les rapports, *soit* on se limite à informer –, ainsi qu'il ressort des deux extraits analysés. Pour le premier couple, les distances se rétrécissent et les relations se renforcent grâce à la communication téléphonique. Dans le second cas, les distances s'avèrent insurmontables et la communication devient purement informationnelle, à travers les échanges de SMS, trop elliptiques pour pouvoir conserver les liens sociaux.

Dans *Los huérfanos*, la tension entre la technologie et la communication s'exprime à travers la négation – *ni* le flux d'information circule (puisque le réseau d'Internet a cessé de fonctionner) *ni* les relations avancent (étant donné que Marcelo s'isole de la communauté). D'une part, l'effondrement du *web* mène à la perte d'information et, de l'autre, les dialogues que le narrateur a avec Mario, ainsi qu'avec ses colocataires sont voués à l'échec, malgré le rapport immédiat avec ces derniers.

Nocilla Experience propose un troisième mode d'interaction entre communication et information, celui de la conjonction : les personnages singuliers qui peuplent cet univers narratif mettent en pratique *et* l'isolement *et* l'interaction. Ainsi,

des figures comme Josecho et Marc parviennent à allier la communication et l'information dans le but d'échanger sur leurs propositions esthétiques. Ce rapport de conjonction se transforme en juxtaposition dans *Alba Cromm*. À ce titre est représentative la séquence qui décrit l'« opération Nautilus », dans laquelle on superpose différents modes de communication, en présentiel et en ligne.

Le recours à la technologie dans la communication met en avant les mutations orthographiques qui se manifestent lors de l'écriture sur Internet. *Alba Cromm* se penche sur ces changements qui acquièrent le statut de nouvelle norme dans le contexte des communications sur les réseaux sociaux, tandis que *Los huérfanos* explore la possibilité de correction et de reformulation, attitude qui s'accorde avec le processus de récupération de la langue et des mots à travers la lecture du dictionnaire. Toutefois, l'incidence des nouveaux dispositifs de communications sur l'expression écrite dépasse le niveau graphique, conduisant à la polyphonie augmentée. Les personnages de *Alba Cromm* sont capables de changer de registre et de style en fonction de la situation de communication en ligne dans laquelle ils se trouvent. Dans le contexte de l'enquête menée par la commissaire de police sur l'identité de Nemo, l'échec d'Alba Cromm dérive de son incapacité à reconnaître cette nouvelle polyphonie qui marque la communication virtuelle.

Néanmoins, les œuvres mutantes ont recours à d'autres techniques de médiatisation, qui ne reposent pas forcément sur l'innovation technologique. C'est ainsi que Vicente Luis Mora et Jorge Carrión récupèrent des dispositifs postmodernes, comme l'enregistrement audio et vidéo, qu'ils conjuguent avec les outils numériques. Cette pratique d'interaction de médias nouveaux et anciens est essentiellement postnumérique – ou afterpop, comme la désigne Eloy Fernández Porta –, le but étant de dépasser la tension entre les différents moyens de diffusion et d'expression. Dès lors, *Alba Cromm* assemble les transcriptions des dialogues enregistrés et l'écriture en ligne, tandis que *Los muertos* adopte la perspective donnée par l'œil de la caméra pour observer les personnages de fiction de l'univers de la série créée par George Carrington et Mario Alvares.

Malgré l'abolition de la tension entre les outils technologiques anciens et récents, le processus d'interposition met en avant un autre conflit, celui entre la dématérialisation du corps et sa vulnérabilité. Dans *Alba Cromm*, ainsi que dans *Los huérfanos*, les interactions, qu'elles soient en ligne ou face à face, rendent le corps inatteignable et, paradoxalement, plus fragile. La protagoniste du roman de Vicente

Luis Mora s'abstrait de tout contact humain après avoir éprouvé la perte et la douleur physique pendant la guerre. Similairement, dans les affaires de pédophilie sur lesquelles elle enquête dans le milieu d'Internet, le corps est l'objet du crime, malgré sa dématérialisation dans l'espace virtuel. En revanche, la proximité physique imposée par la situation d'enfermement dans *Los huérfanos* fait émerger des rapports souvent violents – c'est le cas d'Anthony, qui se convertit en l'assassin de sa compagne, Kaury –, voire transgressifs – la relation entre Carl et la jeune Thei. Ainsi, il est possible d'observer que les auteurs mutants adoptent un regard critique sur l'intervention de la technologie, qui affecte, outre l'écriture – à savoir l'orthographe –, les interactions humaines mêmes. Celles-ci risquent de se dégrader si l'équilibre n'est pas maintenu entre les individus, voire entre les communautés et les dispositifs qui s'interposent entre eux et le monde.

L'analyse de l'architecture textuelle a commencé par une vision unitaire de la structure mutante, en tant que puzzle, mosaïque ou travail d'échantillonnage. Elle s'est poursuivie par un regard plus rapproché sur les liens développés entre les pièces, comme les infrastructures et les moyens de communication. Elle s'est terminée par une perspective panoramique sur les œuvres comme projets narratifs complexes, mais unitaires. Ainsi, l'ouvrage *Alba Cromm* et le numéro 322 de *Quimera* présentent une série de connexions formelles et thématiques qui pointent le miroitement des deux textes : un roman-revue et une revue à auteur unique qui se penchent sur des questions comme la construction de l'identité, l'incidence des nouvelles technologies sur l'écriture, ou encore le détournement citationnel. La même perspective unitaire est observable chez Agustín Fernández Mallo, qui complète la trilogie *Nocilla* par un film documentaire réalisé par l'auteur lui-même, ainsi que par un travail théorique. L'ensemble de ces pièces rend compte du processus créatif qu'il désigne comme postpoétique. L'interdisciplinarité, l'intergénéricité, l'appropriation, l'échantillonnage sont des techniques d'écriture que Fernández Mallo déploie sur plusieurs supports et adapte à différents langages médiatiques dans le but d'élargir l'expérience artistique. La trilogie *Las huellas* est, à son tour, élaborée comme un ensemble unitaire imitant la structure de la *Divine Comédie*. Le bunker dans lequel sont condamnés à demeurer les personnages du roman *Los huérfanos* représente l'enfer pour Marcelo. Le monde dans lequel se matérialisent les morts de la fiction exerce la fonction d'un purgatoire duquel les personnages sont finalement délivrés. Enfin, *Los turistas* décrit le paradis, bien

entendu terrestre, que le protagoniste, Vincent, parcourt jusqu'au bord de la mer Rouge, où est né le projet artistique de George Carrington et Mario Alvares.

Les pièces qui constituent chaque création mutante, ainsi que celles qui forment les œuvres en tant que projets étendus sur plusieurs supports, sont donc unies par les nœuds et des liens qui posent les bases d'un réseau textuel complexe, mais cohérent.

La mobilisation des concepts genettiens d'architextualité, de métatextualité et d'hypertextualité, ainsi que celle de la notion d'intertextualité s'est avérée pertinente lors de l'examen, dans le chapitre six, « La transtextualité réticulaire : à la recherche d'une identité de l'œuvre », des relations que la poétique mutante développe avec les différentes catégories génériques, avec ses propres mécanismes, mais aussi avec d'autres œuvres, ou encore avec l'histoire de la littérature et de la culture occidentales. En outre, l'intergénéricité rend compte des transformations du processus de lecture, puisqu'à l'écriture réticulaire correspond une lecture réticulaire. L'impact du média numérique sur le lecteur fait qu'aujourd'hui il est possible de passer facilement de la lecture d'un texte littéraire à celle d'un courrier électronique, d'un article de presse, d'un SMS, ou encore à une conversation sur les réseaux sociaux.

Le brouillage des frontières génériques est un procédé auquel a recours la quasi-totalité des ouvrages qui font l'objet de cette étude, soit à travers l'insertion d'autres catégories dans le tissu narratif – l'essai, l'article de presse, le poème, etc., soit à travers la remise en cause du genre romanesque même, comme c'est le cas de *Nocilla Dream* ou de *Circular*.

Dans *Los muertos*, les deux articles théoriques ajoutés à la fin de chaque « saison » de la série permettent, en plus d'alterner les genres, d'élaborer un discours métatextuel sur la production télévisuelle de George Carrington et Mario Alvares. Une attention particulière a été prêtée notamment au premier essai, qui relie la question de la réception – dont le genre fait partie – à la fonction de médiatisation exercée par les nouvelles technologies. Ainsi, le réseau social « Mypain », ou encore les sites et les plateformes qui émergent après la diffusion de la première saison de « Los muertos » attirent l'attention sur l'expansion des modes de réception de la création et, donc, sur la difficulté d'appréhender aujourd'hui les phénomènes culturels dans toute leur ampleur. Dès lors, la réception devient une expérience réticulaire qui s'étend sur plusieurs supports et qui implique l'interaction avec différentes catégories formelles.

Le recours à la création lyrique dans *Los turistas* fait la lumière sur un autre aspect de l'intergénéricité : l'observation de l'écriture contemporaine depuis une

perspective diachronique, à savoir son intégration dans une dynamique historique. Le poème qui constitue la deuxième partie du roman de Jorge Carrión rend compte des mutations dans la langue et dans le style lyrique, progression à la fois littéraire, temporelle et spatiale.

En confrontant ces deux textes, il apparaît qu'ils sont complémentaires. Le premier volet de *Las huellas* esquisse le contexte immédiat de la création – la culture actuelle, notamment la production audiovisuelle –, tandis que le troisième roman évoque le passé, ou encore l'évolution de la culture occidentale, dont les traces sont identifiables aujourd'hui. L'ancrage de l'œuvre dans le présent n'abolit pas l'histoire à laquelle elle est incorporée ; bien au contraire, c'est de la tension entre les deux qu'émerge l'écriture mutante.

De toute évidence, la perspective générique attire l'attention sur l'acte de l'écriture en soi. Dans la deuxième section du chapitre six, il s'est agi donc de se pencher sur les modes qui mettent en scène ce processus, notamment le journal personnel et le blog. En tant que modes d'expression de soi, ces deux pratiques mènent à l'(en)quête identitaire. Le narrateur de *Nocilla Lab* se dédouble afin de montrer que l'identité de l'écrivain est toujours plurielle : elle est constituée de plusieurs voix qui se conjuguent dans la création littéraire dans le but de concevoir une œuvre à son tour plurielle, hétérogène, hybride. La double identité est une question centrale aussi dans les textes de Jorge Carrión et Vicente Luis Mora. Dans *Los huérfanos*, Marcelo rend compte de ses expériences dans un journal personnel, ainsi que dans sa correspondance avec Mario. La distinction qu'il fait entre les événements partagés avec son narrataire et ceux consignés dans le journal est représentative de la tension entre l'intimité et la publicité – son existence dans la communauté –, ou encore entre ce que le protagoniste désigne comme étant son identité – la pluralité, le multiculturalisme – et ce que les autres et lui-même en rapport aux autres perçoivent comme identité : son « argentinité » (*argentinidad*) (Carrión, 2014b : 61). L'ensemble de ces préoccupations et questions est à retrouver dans un texte plus autobiographique, *Crónica de viaje*, où l'auteur lui-même décrit sa propre construction identitaire en termes d'une dualité.

L'identité scindée qui émerge des origines biculturelles est également centrale dans le roman *Alba Cromm*. Outre le déracinement géographique des personnages, la tension entre l'héritage paternel et le contexte géographique actuel de la protagoniste de Vicente Luis Mora, ou encore entre deux modes d'expression – le journal et le blog –, l'identité est brouillée par le cadre virtuel. Étant donné que les personnages peuvent se

construire des profils nouveaux dans leurs interactions en ligne, l'enquête de la commissaire de police est vouée à l'échec, puisqu'elle repose sur des informations distordues par le média technologique.

Ce dernier aspect a dévoilé la nécessité d'observer la manière dont se construit et se résout l'enquête – qu'elle soit policière ou journalistique – lorsque d'autres supports ou modes de communication interviennent dans ce processus. Aussi bien dans *Los muertos* que dans *Los huérfanos*, et notamment dans *Alba Cromm*, l'enquête montre la culpabilité collective. Dans les romans de Jorge Carrión, le but de ces recherches est de récupérer la mémoire du passé et de transmettre cette histoire aux autres, voire aux générations futures, représentées, dans le deuxième volet de *Las huellas* par la jeune Thei. Cependant, dans *Alba Cromm*, la crise de l'identité, qui indique la crise et la culpabilité générales, ne trouve pas de résolution finale, mais conduit à la déchéance de la protagoniste.

La dernière section du chapitre six a porté sur les relations intertextuelles et hypertextuelles. Pour ce qui est de l'intertextualité, il a semblé pertinent de se pencher notamment sur des procédés comme la citation et le recyclage du matériau superflu. Aussi bien dans le projet *Nocilla* d'Agustín Fernández Mallo que dans *Circular* de Vicente Luis Mora, l'insertion de pièces variées dans le récit réticulaire témoigne d'une recherche poétique qui tend à l'expansion narrative au-delà des références littéraires traditionnelles.

Le rapport de l'écriture mutante à l'hypertextualité est observable notamment dans *El hacedor (de Borges)*, *Remake* et *Los muertos*, deux ouvrages qui ont recours à la réécriture dans le but de s'approprier les créations littéraires, ou encore audiovisuelles d'autrui. Agustín Fernández Mallo et Jorge Carrión conçoivent des textes palimpsestes dans lesquels ils cherchent à brouiller les traces des ouvrages qui les inspirent. *Los muertos* fait converger plusieurs œuvres et références culturelles vers l'élaboration de figures unitaires et pourtant hybrides, puisque les protagonistes sont construits à partir de plusieurs représentations ou adaptations d'un personnage. Le *remake* controversé de Fernández Mallo remet en cause le travail d'appropriation. Cependant, il a le mérite de traduire le processus de réécriture en d'autres langages artistiques, comme le matériau audiovisuel disponible en ligne. Cette question conduit à l'analyse, qui clôt la présente recherche, des différentes modalités d'hybridité adoptées par la création mutante au XXI^e siècle.

Une troisième et dernière partie, donc, intitulée « Le réseau médiatique : L'écriture hybride à l'époque des mutations technologiques » montre que ledit réseau médiatique développé par les œuvres mutantes est constitué de divers supports, langages ou moyens de diffusion et d'expression artistique, qui disséminent les pièces intégrantes de la création littéraire sur plusieurs plateformes, qu'elles soient numériques ou analogiques.

L'emploi que font Jorge Carrión, Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora des dispositifs numériques a déterminé le besoin d'entamer le chapitre sept, qui porte sur les « Pratiques narratives d'hybridité médiatique au XXI^e siècle », par l'éclaircissement de notions comme la littérature numérique, ou encore le média. Étant donné que la création mutante – bien qu'elle déborde souvent les limites de l'objet-livre et soit complétée par le matériau mis en ligne – n'est pas conditionnée exclusivement par le support numérique, il a semblé plus approprié de la désigner en tant que littérature hybride ou en expansion. De la même façon que l'écriture numérique, elle émerge de la tension entre les supports et entre les modes de création spécifiques à chaque média. Est évoqué, à titre d'exemple, *El hacedor (de Borges). Remake* d'Agustín Fernández Mallo, qui, dans sa version *e-book*, se veut une œuvre à part, distincte du livre imprimé. L'entrelacement de l'écriture littéraire et des pièces audiovisuelles met en pratique une expérience esthétique différente pour le lectospectateur, qui doit parcourir le texte et visionner les vidéos sur le support numérique. Dépourvue de la linéarité analogique, l'œuvre numérique est réticulaire, navigable, fluide. L'auteur désigne cette création hybride comme « exoroman », puisque son ossature est, d'une part, déplacée et, de l'autre, en constante mutation : elle peut être démontée et reconstruite à chaque lecture, en fonction du parcours décidé par le lectospectateur.

Le média remplit un rôle fondamental dans l'œuvre hybride, puisqu'il est à la fois un support et un moyen de diffusion et d'expression artistique. Il est apparu, donc, pertinent de présenter succinctement, dans la deuxième section du chapitre sept, plusieurs modalités d'hybridité médiatique. Le but de cet examen des pratiques comme le transmédia, le crossmédia, l'intermédia, le multimédia ou la remédiatisation a été de prélever les principaux traits de ces techniques, qui ont servi à présenter les caractéristiques de ces œuvres en expansion. Ainsi, les créations hybrides des auteurs mutants qui font l'objet de cette étude se définissent par la coordination des plateformes, l'unité narrative, l'intégration de plusieurs pièces, la répétition,

l'hétérogénéité des langages médiatiques et des pratiques artistiques, la traduction d'un média en un autre.

L'élaboration simultanée du roman *Alba Cromm* et des blogs de Vicente Luis Mora – il s'agit aussi bien de la plateforme de critique littéraire *Diario de lecturas* que des blogs de personnages *Alba Cromm y la Vida sin Hombres* et *Las Crónicas de Ramírez* – témoigne du caractère coordonné de ce projet hybride. En outre, les liens qui s'établissent entre les plateformes pointent la conception unitaire de cet univers narratif. À la différence du *remake* d'Agustín Fernández Mallo, qui évoque explicitement les correspondances entre le texte imprimé et le matériau complémentaire disponible en ligne, les limites de l'œuvre *Alba Cromm* deviennent floues, puisque l'auteur n'indique à aucun moment dans le roman l'existence effective des blogs qu'il cite. Dès lors, le lecteur du livre doit participer activement à ce processus d'expansion et mener ses propres recherches afin de découvrir les autres pièces.

Jorge Carrión propose, à son tour, comme alternative au transmédia, le concept de fiction quantique, afin de désigner ce processus d'expansion narrative sur plusieurs plateformes ou supports. Est illustratif, à ce titre, le roman *Los muertos*, dont les personnages sont constitués à partir de plusieurs références : littéraires, cinématographiques, cathodiques, etc. En mobilisant la notion de convergence culturelle que théorise Henry Jenkins, l'auteur fait remarquer que les protagonistes de son œuvre émergent de l'assemblage de diverses adaptations ou représentations artistiques.

À la différence du transmédia, le crossmédia suppose l'intégration explicite de plusieurs pièces narratives, sur des supports variés, dans le tissu d'un même ouvrage, ainsi que le caractère souvent redondant du contenu hébergé par ces plateformes. Il y a donc une certaine interdépendance des médias qui constituent l'œuvre crossmédia. Le projet *Los muertos – Teleshakespeare* en est un exemple suggestif, puisque l'essai sur les séries de télévision américaines dresse le cadre dans lequel émerge la production de George Carrington et Mario Alvares. La fiction quantique de Jorge Carrión rend, dès lors, la distinction entre le transmédia et le crossmédia patente. Si la construction des personnages de *Los muertos* repose sur la technique transmédia – convergence de plusieurs supports et œuvres, qu'elles soient littéraires, cinématographiques ou artistiques –, l'essai *Teleshakespeare* établit une relation crossmédia avec la série, puisqu'il s'agit d'analyser des productions diffusées par le même média, à savoir la télévision.

Le multimédia et l'intermédia sont des pratiques hybrides qui supposent l'interaction de plusieurs langages artistiques. Si dans le premier cas il s'agit de réunir ces éléments sur une même plateforme – par exemple, le blog –, dans le second, il y a une divergence des supports, voire des disciplines. Étant donné que l'intermédia désigne la relation que la littérature met en place avec d'autres modes d'expression artistique, il a semblé pertinent de mobiliser cette notion afin de décrire la pratique postpoétique d'Agustín Fernández Mallo notamment dans le projet *Nocilla*. Aussi bien la vidéo qui clôt la trilogie que l'essai *Postpoesía* qui se penche sur sa création du point de vue théorique établissent des correspondances entre les romans et diverses pratiques dans les arts visuels, par exemple l'appropriationnisme ou le Land Art. Outre l'adaptation de ces techniques à l'écriture littéraire, plusieurs modes d'expression contribuent à l'expansion postpoétique de l'œuvre, au-delà du support imprimé : des images photographiques, des enregistrements réalisés par l'auteur lui-même, ou encore des performances *spoken word*.

Enfin, la remédiatisation met l'accent sur la possibilité de transposer un média dans un autre. Sont représentatifs de cette pratique hybride aussi bien *Crónica de viaje* que *Los muertos*. Le premier volet de *Las huellas* suppose la traduction d'une série de télévision en création romanesque, à travers l'adoption d'un langage elliptique, saccadé, imitant l'écriture d'un scénario. Dans son récit de voyage, Jorge Carrión opère une remédiatisation de l'écran de l'ordinateur – et, implicitement, des plusieurs dispositifs numériques, comme le moteur de recherche Google ou le blog – dans l'objet-livre. L'auteur met en exergue, d'une part, l'incapacité de l'outil remédiatisé de construire un récit cohérent et, de l'autre, la fonction de médiatisation qu'exerce le livre. Cela a conduit à l'observation du fait que le texte littéraire est soumis, au XXI^e siècle, à la médiatisation technologique.

Le passage en revue de toutes ces propositions terminologiques a amené à la conclusion d'une possible progression dans les pratiques d'hybridité médiatique. La complexité du parcours de l'œuvre hybride se présente comme une dynamique graduelle, dans laquelle aussi bien le créateur que le lecteur sont entraînés. Dans cette perspective, une certaine chronologie semble se dégager : des techniques comme l'intermédia et, ensuite, le crossmédia, ou, plus récemment, le transmédia seraient effectivement des étapes préalables, dans lesquelles aussi bien les artistes ou les écrivains que le public franchissent progressivement les frontières entre les médias afin de créer et d'accéder à des œuvres hybrides de plus en plus complexes. Ces phénomènes

d'interaction entre les médias préparent donc la voie du récit hybride, en expansion, qui cesse d'être une forme d'expression artistique expérimentale et acquiert le statut de création à part entière à l'âge du postnumérique, lorsque l'interaction des médias n'est plus une « nouveauté », mais devient une pratique incontournable du processus de création au XXI^e siècle.

Les trois auteurs qui ont fait l'objet de cette étude ont eu recours au blog comme mode d'expression et d'expansion de la création littéraire au-delà du support analogique. Il est apparu pertinent, dès lors, de se pencher, au chapitre huit, sur les « Fonctions du blog dans l'écriture hybride mutante ». Le dispositif même obéit à une double dynamique : d'une part, il est regardé comme un moyen de diffusion, donc comme un média dans son acception habituelle et, de l'autre, il est un mode d'expression artistique, c'est-à-dire qu'il aspire à être reconnu comme un genre. Cette dualité a servi de fil conducteur pour l'analyse, car, en effet, les mutants font un double emploi du blog, aussi bien comme outil de promotion – ils annoncent la parution de leurs livres, ils recensent les articles qui leur sont consacrés, ou encore, ils rédigent leurs propres critiques et comptes rendus sur différents ouvrages – qu'en tant que technique narrative ou pratique d'écriture littéraire. À ce titre, Agustín Fernández Mallo publie plusieurs billets qui pourraient être intégrés à sa création postpoétique, Jorge Carrión imagine un blog « de papier » et Vicente Luis Mora alimente deux blogs de personnages comme pièces complémentaires du roman *Alba Cromm*. La complexité du rapport que la littérature entretient avec le blog rend compte du fait que cette tension entre l'analogique et le numérique peut être explorée dans un but esthétique.

Se distinguant par sa capacité de convergence sociale, médiatique et poétique, le bloc-notes remet en cause la dynamique du réseau littéraire, les langages ou les modes de création et la multiplicité des supports sur lesquels la poétique est susceptible de se manifester. À l'égard du réseau littéraire, il a été question d'observer, à partir du blog *Diario de lecturas* de Vicente Luis Mora, les mutations que produit le carnet virtuel dans les relations du critique blogueur avec ses propres lecteurs, ainsi qu'avec les autres médias. Dans l'espace de la blogosphère, cette dichotomie privé-public est effacée, puisque la plateforme numérique, intégrée dans un ample réseau, facilite la diffusion d'une opinion exprimée dans le cadre restreint du blog. En d'autres termes, le blogueur prend conscience de la portée des observations publiées, vu que les billets font en réalité partie de la structure réticulaire d'Internet, et non pas uniquement de celle d'un bloc-notes en particulier.

Cette expansion réticulaire de l'écriture atteint les dimensions d'une construction polyphonique. Sur le blog de Vicente Luis Mora, les internautes ou lecteurs peuvent prendre la parole en faveur ou contre les remarques de l'auteur, ils peuvent les critiquer, les compléter, les réfuter. Le résultat final de ces échanges est un discours polyphonique, enrichi par des points de vue variés. L'examen, dans le chapitre trois, de la question postmoderne, a été un exemple parlant de la manière dont s'articule ce type de dialogue. Plus encore, il est possible d'observer que le processus, considéré dans son ensemble, s'étend au-delà du support numérique : il comprend, bien entendu, les blogs des auteurs, mais aussi les essais théoriques, les rencontres littéraires, c'est-à-dire l'ensemble des événements, des débats et des publications qui ont marqué cette période de consolidation de la poétique réticulaire mutante.

Outre la convergence sociale, qui fait émerger cette dynamique polyphonique grâce à la mise en relation des supports et des discours, le blog privilégie également la convergence médiatique. Aussi bien *Diario de lecturas* que *El hombre que salió de la tarta* alternent les formats des billets, du texte écrit à l'enregistrement vidéo. D'autres caractéristiques qui ont une incidence sur l'écriture sur le blog sont le morcellement de la structure constituée de billets, ainsi que la technique de l'échantillonnage qui régit l'enchaînement de ces pièces. Ce sont des aspects qui ont été également mis en avant lors de l'analyse du réseau textuel dans la deuxième partie de l'étude. Pourtant, en établissant une concordance entre les particularités du blog et celles de l'écriture mutante, il ne s'agit pas de relever l'incidence de l'une sur l'autre, mais plutôt d'observer la continuité ou la complémentarité entre les deux pratiques. Le choix du blog comme outil d'hybridité littéraire apparaît donc légitime dans l'optique de la poétique mutante.

Parmi les modalités d'expansion qu'ont développées Jorge Carrión, Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora, l'on observe, dans *Crónica de viaje*, le transfert du journal *web* sur papier. En tant que blog fictif, dont l'existence se limite uniquement à l'objet-livre, il perd précisément le caractère dynamique dont il aurait bénéficié en ligne. Cependant, il importe de souligner les incidences sur le texte imprimé : le recours à l'image, la dynamisation de la narration, l'adaptation des divers dispositifs numériques, comme Google Earth, pour alterner les points de vue. Pour Agustín Fernández Mallo, le blog, en tant qu'outil représentatif des nouvelles technologies, est partie constitutive de la création littéraire de l'auteur, dans son ensemble. Ainsi, à l'instar de son écriture lyrique, narrative, théorique et performative, il est à même de

mettre en œuvre les principes qui régissent sa postpoétique, comme le spam, le recyclage ou la contingence des idées, des notions ou des objets. Vicente Luis Mora opte pour l'expansion médiatique à travers l'ajout des plateformes comme pièces complémentaires du roman *Alba Cromm*.

Au-delà des dissemblances, les trois approches explorent la tension entre l'analogique et le numérique dans le but de proposer des poétiques hybrides. Dans l'œuvre mutante, les deux supports, auxquels correspondent des modes d'expression distincts, tissent des liens qui, par leur complexité, annoncent l'esthétique postnumérique.

Enfin, le chapitre neuf a porté sur les « Mutations de l'ère postmoderne à l'ère postnumérique ». Le fait que la création littéraire mutante incorpore nécessairement le composant visuel indique un changement de perspective sur les relations entre le texte et l'image. À cet égard, le concept même de postnumérique suppose, d'une part, que le langage binaire a intégré les modes de création et d'expression artistique en tant qu'outil usuel et, de l'autre, que les auteurs sont à même d'adopter une position critique par rapport à ces dispositifs.

Dans le projet *Nocilla* d'Agustín Fernández Mallo, ainsi que dans *Los difuntos* de Jorge Carrión, l'interaction de deux langages distincts implique un processus d'intersémiotisation, à travers lequel aussi bien l'un que l'autre acquiert des sens nouveaux. Dans *Nocilla Lab*, les photos de l'écran du téléviseur prises par le narrateur complètent son expérience d'isolement et d'enfermement dans le gîte-pénitencier. Par le biais de ces reproductions, l'accent est mis sur le besoin de convertir le (télé)spectateur, souvent passif à l'égard de la surabondance d'images qui l'assaillent, en lectospectateur capable de considérer du point de vue critique, voire d'interpréter le contenu visuel auquel il est constamment exposé.

Le rôle herméneutique de l'image est mis en exergue également dans l'adaptation graphique de *Nocilla Experience* réalisée par Pere Joan, ou encore dans les illustrations insérées dans *Los difuntos*. Les deux versions de *Nocilla Experience* s'avèrent complémentaires, puisque le roman graphique propose une lecture alternative du texte d'Agustín Fernández Mallo. Les figures conçues par l'artiste Celsius Pictor pour la nouvelle de Jorge Carrión fournissent, à leur tour, une interprétation – intergénérique – du récit. Ainsi, il a été possible de faire remarquer que le travail collaboratif entre l'écrivain et l'illustrateur invitent, dans ces œuvres mutantes, à une

double lecture, aussi bien du texte que des images, à savoir à une expérience textovisuelle.

Los difuntos met également en exergue le rapport que la création artistique entretient avec la technologie. En effet, l'image – qu'elle soit photographique ou filmique – est un art qui émerge grâce à l'innovation technique. La machine est un élément parlant dans ce texte qui clôt le projet *Las huellas* et qui retrace les origines aussi bien de *los Nuevos* que de la cinématographie. La Machine de la mémoire, dont l'invention est attribuée à Thomas Edison, renvoie au Kinétoscope et, dès lors, au début du cinéma, qui, à son tour, précède le média télévisuel, situé au centre de *Los muertos* et de *Los difuntos*. En même temps, la Machine de la mémoire est un instrument qui sert à récupérer les histoires des protagonistes, c'est-à-dire leur passé fictionnel, voire littéraire.

Ainsi, la littérature et la machine, la création et la technologie, le texte et le support sont indissociablement liés dans l'œuvre mutante. Il a semblé donc opportun de se pencher, dans la dernière section du chapitre neuf, sur l'emploi de dispositifs comme la carte numérique ou le moteur de recherche Google, dans le processus de transfiguration des en objets ou en expériences artistiques. Le recours à Google Maps dans le récit « Mutaciones » du recueil *El hacedor (de Borges)*. *Remake* d'Agustín Fernández Mallo permet de recréer le parcours de Robert Smithson, conçu dans le cadre de son projet Land Art, en adoptant le point de vue fourni par le dispositif numérique. Le parallélisme entre les photographies de l'artiste réalisées dans les années 1960 et celles prises par Google aujourd'hui attire l'attention sur le mode de fonctionnement de l'outil informatique : la carte numérique n'est qu'une suite de photos prises au niveau de la rue ou des images satellites qui remettent en cause le point de vue ou le regard technologique, conditionné par des relations de pouvoir. L'auteur détourne cet usage en lui donnant une fonction esthétique dans le texte postpoétique.

À l'instar d'Agustín Fernández Mallo, Jorge Carrión s'approprie le dispositif numérique dans *Crónica de viaje* et le transforme en technique narrative. Dans ce processus de mutation, le livre même est transfiguré en objet d'art, lorsqu'il se soumet à un travail graphique de mise en pages pour qu'il puisse imiter l'ordinateur. L'histoire des aïeux de l'auteur, racontée à l'aide du moteur de recherche Google relève aussi bien l'incapacité de l'outil à transformer les données en récit qu'à contrôler le flux de l'information.

L'appropriation de l'instrument numérique est, pourtant, subordonnée à une appropriation littéraire dans le *remake* d'Agustín Fernández Mallo. Ce *remake* controversé remet en cause l'autorité du texte au XXI^e siècle, puisque la numérisation des contenus aujourd'hui fragilise les frontières de l'œuvre. Confronté à une surabondance d'information, le postpoète adopte des techniques comme l'appropriation, l'échantillonnage ou l'hybridité médiatique afin de récrire, voire d'actualiser le texte bourgeois. Serait-ce signe d'un art en crise ? L'analyse menée sur cette question a pointé plutôt une vision encore une fois détournée : l'art de la crise met en dialogue la technologie, avec ses failles et ses fissures, et la création littéraire afin de faire émerger une esthétique nouvelle, adaptée aux réalités actuelles, voire à l'ère du postnumérique. Écrire avec le dispositif technologique au XXI^e siècle entraîne l'œuvre dans une dynamique mutante, en la situant dans l'espace de l'entre-deux, d'où elle peut faire la médiation entre la littérature et le monde.

Au terme de cette étude, il est donc possible de conclure que les œuvres de Jorge Carrión, Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora constituent un réseau poétique à travers les nœuds et les liens construits entre ces textes mutants qui marquent le passage du paradigme postmoderne au paradigme postnumérique. En observant les procédés d'expansion de l'univers narratif, à travers l'hybridation des formes, des langages et des supports, la recherche menée ici s'ouvre vers la possibilité d'approfondir l'étude sur l'image déclinée en diverses configurations graphiques. De la bande dessinée à la capture d'écran, ou encore à la mise en pages, la création littéraire à l'ère du postnumérique invite à une herméneutique textovisuelle de la page-écran.

À ce titre, peut-être faudrait-il s'interroger sur l'évolution des techniques visuelles, du blanc de la page imposé par la division en (micro)chapitre au courant de conscience, de l'ekphrasis à la photographie et de la conception graphique du texte imprimé à la littérature numérique. Il est incontestable que le recours à la représentation visuelle n'est pas une technique novatrice. Il conviendra néanmoins de se pencher sur ses particularités et implications au XXI^e siècle, lorsque l'écriture même est la traduction d'un code binaire en affichage sur un écran. De la page à l'écran et de l'écran à la page : serait-il possible que cette dynamique signale l'éternel recommencement de la création littéraire ?

Lexique

CONVERGENCE CULTURELLE

Théorisé par Henry Jenkins, le concept désigne un changement d'ordre culturel qui consiste en la participation active du public afin qu'il puisse réunir le contenu disséminé sur plusieurs plateformes par les différentes industries collaborant au déploiement d'un produit culturel à travers divers médias. La convergence ne suppose pas l'assemblage des pièces narratives sur un dispositif technologique unique, mais elle a lieu à un niveau conceptuel, dans le cerveau du récepteur. Elle n'a pas exclusivement recours à des technologies récentes, tel le numérique, mais elle suppose la coexistence et l'interaction des médias anciens et nouveaux : le cinéma, la télévision, la bande dessinée, le jeu vidéo, Internet, etc.

CROSSMÉDIA

Issue de la publicité dans les années 1990, la pratique crossmédia décrivait alors l'expansion d'une campagne publicitaire sur plusieurs plateformes : télévision, presse écrite, panneaux publicitaires, etc. Dans le contexte de la création numérique, Jak Boumans propose une définition à partir de quatre critères : le crossmédia intègre plusieurs médias, chaque média contribuant à la production globale selon ses particularités ; il y a une certaine interdépendance des plateformes ; les contenus sont distribués et sont accessibles à travers plusieurs dispositifs – l'ordinateur personnel, le téléphone portable, la télévision, etc. – ; le recours à un média spécifique est déterminé par une nécessité narrative donnée. À la différence du transmédia (voir *infra*), le crossmédia produit une certaine redondance – des contenus plus ou moins similaires sont adaptés à des plateformes nouvelles – et il est focalisé sur la dynamique de distribution ou de diffusion en soi, plutôt que sur la construction complexe d'un récit ou d'un univers narratif unitaire.

CYBERTEXTE

Défini par Espen Aarseth, le terme décrit l'organisation mécanique du texte, c'est-à-dire un texte qui comprend, d'une part, le média – et son fonctionnement spécifique – en tant que partie intégrante du processus littéraire et, d'autre part, l'opérateur ou l'utilisateur du texte, qui effectue des actions extranoématiques – il s'agit d'actions qui dépassent l'effort cognitif, étant plus complexes que le simple acte de lecture. Comme l'indique le préfixe *cyber*, le texte est vu – littéralement et non pas métaphoriquement – comme une machine, voire comme un outil mécanique pour la production et la consommation de signes verbaux. Il faut préciser que le cybertexte n'est pas un genre littéraire – à la différence de l'hypertexte (voir *infra*) –, mais une catégorie textuelle au sens le plus large possible, désignant les stratégies de communication ou de diffusion des textes dynamiques.

ERGODIQUE (LITTÉRATURE)

Pour Espen Aarseth, la littérature ergodique requiert un effort considérable (en anglais, *nontrivial*) de la part du lecteur afin que celui-ci puisse parcourir le texte. Elle propose une pluralité de voies, de cheminements possibles, dont le lecteur ne connaîtra qu'une sorte : chaque décision fait que d'autres voies deviennent de moins en moins accessibles au lecteur, qui ne peut jamais savoir ce qu'il a perdu ou raté dans le texte. Le théoricien identifie quatre types de littérature ergodique : l'hypertexte, le texte généré par l'ordinateur, le jeu d'aventures et le *multi-user dungeon* (MUD), un jeu vidéo qui permet aux utilisateurs de se connecter en même temps au serveur principal et d'interagir afin de faire avancer le jeu.

FRANCHISE (TRANSMÉDIA)

Dans le domaine des sciences de l'information et de la communication, le concept de franchise décrit la politique de certaines entreprises ou industries, qui vise à contrôler la propriété intellectuelle sur un produit culturel déployé sur plusieurs plateformes ou supports. À ce titre est représentative la franchise *Star Wars*, dont le créateur George Lucas a essayé de réguler, voire d'interdire les différentes formes d'appropriation de son univers narratif par le public (notamment les productions de type *fan-fiction*, des récits imaginés par les *fans* afin de prolonger la narration filmique).

HYPERTEXTE (NUMÉRIQUE)

Notion proposée par Ted Nelson dans les années 1960, l'hypertexte désigne une stratégie d'écriture non séquentielle ; les éléments reliés peuvent être soit des fragments faisant partie d'un même texte, soit des textes différents qui font partie d'un même système. Pour George Landow (2006), il s'agit d'un texte constitué de blocs de mots – ou d'images – réunis électroniquement à travers une multiplicité de voies, de liens (*links*) et de nœuds, dans un réseau unitaire. Cette structure réticulaire permet au lecteur de créer son propre parcours du texte, à partir de plusieurs possibilités.

IMMERSION

Dimension essentielle – à côté de l'interactivité (voir *infra*) – de la réalité virtuelle – en tant que processus représentatif de toute expérience artistique – l'immersion suppose, d'après Marie-Laure Ryan (2001), la transparence du média, afin que le lecteur puisse être transporté dans le monde de la fiction. À partir des trois grandes catégories du récit – l'espace, le temps et les personnages – la théoricienne identifie trois formes d'implication dans le texte : l'immersion spatiale, en tant que réponse au décor ; l'immersion temporelle, comme résonance à l'intrigue ; l'immersion émotionnelle, comme réponse au personnage. Jean-Marie Schaeffer (1999) explique cette expérience dans le contexte fictionnel, en faisant remarquer que l'immersion fictionnelle se caractérise par la prééminence donnée à l'activité imaginative, par la coexistence du monde réel et de l'univers imaginé, ou encore par un degré élevé d'implication affective.

INTERACTIVITÉ

Pour Marie-Laure Ryan (2001), l'interactivité constitue, avec l'immersion (voir *supra*), l'un des axes de l'expérience de la « réalité virtuelle », telle que générée par l'ordinateur. Empruntée au domaine des jeux par la littérature numérique, la notion d'interactivité peut être comprise dans deux sens : dans son acception figurée, elle décrit la collaboration entre le lecteur et le texte dans la production du sens ; dans son acception littérale, elle désigne, dans le contexte des nouvelles technologies, les mécanismes textuels qui permettent au lecteur de visualiser le texte – voire une partie du texte, en fonction de ses choix – et de contrôler la dynamique de son déploiement.

INTERMÉDIA

En 1965, Dick Higgins définit comme intermédia les interactions que les arts – par exemple la peinture – établissent avec les médias habituellement associés à la diffusion de l'information – entre autres la presse –, plutôt qu'à l'expression artistique. À la différence du transmédia (voir *infra*), où les différentes plateformes médiatiques demeurent séparées, cette pratique suppose une fusion matérielle qui rend les médias inséparables dans le produit artistique intermédia.

MULTIMÉDIA

L'assemblage de plusieurs médias – texte, image, son – sur une plateforme unique est désigné comme une technique multimédia. Est représentatif, à ce titre, le blog en tant que plateforme qui peut réunir aussi bien le texte écrit que le matériau audiovisuel. À la différence de l'intermédia (voir *supra*), qui suppose la fusion des médias, dans l'expérience multimédia il est possible de séparer ou de distinguer chaque moyen d'expression, sans que l'œuvre perde pour autant son caractère unitaire. Un billet de blog multimédia peut être constitué d'un texte, d'une vidéo et/ou d'une ou plusieurs photographies. S'il s'agissait d'un billet intermédia, celui-ci serait composé soit uniquement d'un texte – décrivant, par exemple, sous forme d'ekphrasis, une image –, soit exclusivement d'une vidéo – qui afficherait un texte écrit sur l'écran.

POSTHUMAIN

La condition posthumaine, telle que décrite par Katherine Hayles (1999), se caractérise par la tension entre les formes de subjectivité liées au corps, ou incarnées (*embodied*) et la tradition de la désincarnation (*disembodiment*) imposée par la cybernétique, à savoir par l'étude sur l'homme en interaction avec la machine. Plus précisément, à l'époque du numérique, il s'agit d'envisager l'être humain comme une machine capable de maîtriser le traitement de l'information ou des données. Cette vision réfute aussi bien l'idée selon laquelle l'information serait un flux dématérialisé que la perspective apocalyptique d'une humanité annihilée ou dominée par la machine.

POST-INTERNET

Le terme émerge dans le domaine des arts visuels à la fin des années 2000, dans le but d'évoquer le passage à une étape distincte de la création, dans laquelle Internet cesse d'être une nouveauté et se convertit en un outil usuel. À l'époque post-Internet, l'objet

d'art se décline en plusieurs versions, sur différents supports : l'objet en soi, localisé dans un musée, ainsi que les images et les représentations ou les reproductions disséminées sur Internet ou sur un support papier. Plus encore, le contenu diffusé sur Internet est susceptible d'être intégré à l'objet d'art, d'une part, dans le but de dénoncer la prolifération des images aujourd'hui et, de l'autre, pour montrer la « malléabilité » du contenu numérisé, qui peut être adapté facilement à d'autres modes d'expression artistiques. Ainsi, l'art post-Internet adopte une position critique sur le média même dont il se sert dans le processus de création.

POST-MÉDIA

Le théoricien Lev Manovich commence à parler, au début des années 2000 déjà, d'une esthétique post-média, qui dépasse le conflit entre médias anciens et récents lorsqu'elle a recours aussi bien aux moyens de diffusion et d'information traditionnels qu'aux technologies nouvelles afin de représenter le monde.

POSTNUMÉRIQUE

Pour Florian Cramer (2016), le postnumérique désigne l'étape culturelle dans laquelle les nouvelles technologies ou les médias habituellement décrits comme « nouveaux » cessent d'être une nouveauté, c'est-à-dire lorsque les dispositifs numériques se transforment en objets d'usage quotidien. Une fois l'effet de mode et le besoin d'expérimentation dépassés, le postnumérique suppose l'adoption d'un regard critique sur l'outil technologique. Ce détournement de la technologie peut se manifester par le dévoilement de ses mécanismes internes, ou encore par l'intégration de ses propres failles dans la création artistique.

REMÉDIATISATION

Théorisée par Jay Bolter et Richard Grusin à la fin des années 1990, la remédiation (en anglais, *remediation*) est une technique de représentation d'un média dans un autre. Ainsi que le précise également Serge Bouchardon (2014), il s'agit d'un processus à travers lequel un média donné se transforme ou s'adapte afin de pouvoir intégrer le média nouveau, tout en conservant les particularités du média « ancien ». De ce point de vue, il est possible de considérer que la remédiation est aussi une technique de remédiation, puisque le média le plus récent tâche de remédier aux insuffisances des technologies antérieures.

STORYTELLING (TRANSMÉDIA)

Pour Christian Salmon (2008), le *storytelling* est une technique de marketing, employée notamment pour la promotion des marques. À la différence du récit, dont le but est de transmettre des expériences universelles ou des leçons de sagesse – les mythes, par exemple –, le *storytelling* essaie de contrôler les émotions du consommateur et de le conditionner à suivre un modèle déterminé. Dans les sciences de l'information et de la communication, le *storytelling* est une stratégie qui cherche à obtenir l'attachement émotionnel du public à une franchise cinématographique ou télévisuelle. Sont illustratifs, à ce titre, des phénomènes comme *Star Wars* ou *Indiana Jones*, qui ont fidélisé un grand nombre de consommateurs.

TECHNOTEXTE

Katherine Hayles (2002) propose la notion de technotexte dans le but de mettre en exergue le rapport étroit qu'un texte entretient avec la machine ou la technologie qui le produisent. Ainsi, le technotexte montre que la forme physique de l'artéfact ou de l'œuvre littéraire a un impact sur le contenu, c'est-à-dire que la littérature présente également une dimension matérielle ou corporelle.

TRANSMÉDIA

Proposé par Marsha Kinder en 1991, dans le contexte de l'« intertextualité transmédia », le terme décrit, dans un premier temps, la manière dont l'écriture pour enfants circule entre divers supports et entre les médias (le cinéma, la télévision, le jeu vidéo), entraînant des degrés d'interaction variables et des processus d'adaptation du contenu au média d'accueil. Lorsqu'il est repris par Henry Jenkins, en 2003, il est amené à désigner la circulation d'un récit narratif unitaire d'une plateforme à l'autre. En littérature, il s'agit d'un phénomène qui décrit, pour Marie-Laure Ryan (2004), l'interaction de l'écriture avec les médias. La théoricienne parle, dans ce contexte, de récits à travers les médias (*narrative across media*). Cette vision entraîne la narration dans un processus d'expansion afin qu'elle puisse intégrer, d'une part, des formes de récit qui ne reposent pas sur la parole – orale ou écrite – et, de l'autre, des plateformes qui prolongent le récit au-delà des limites de l'objet-livre.

Annexes

ANNEXE 1.

Agustín Fernández Mallo : interactions de la tradition avec la poésie orthodoxe et avec la postpoésie

Dans ses textes théoriques, Agustín Fernández Mallo (2006, 2009b) approfondit sa position sur la création lyrique contemporaine. À travers sa critique de la poésie espagnole actuelle, il dénonce principalement le manque de renouvellement esthétique. Contrairement à la poésie moderne et à celle des avant-gardes, la poésie actuelle semble opposer une certaine résistance aux changements technologiques et culturels des sociétés contemporaines.

Le point principal de l'analyse de Fernández Mallo sur la poésie espagnole contemporaine porte sur le rapport à la tradition littéraire, qui se traduit par quatre types de relations possibles. Opérant directement de l'intérieur de la poésie, la tradition peut avoir un effet soit positif – le **modèle Duracell**, selon lequel la tradition est vue comme une source inépuisable d'énergie –, soit négatif – le **modèle Cholestérol**, faisant que la tradition fonctionne comme la graisse animale qui peut provoquer la sclérose. Cette dernière situation correspond à la poésie actuelle, qu'il appelle « poésie orthodoxe ». Agissant de l'extérieur, la tradition a des conséquences bénéfiques si elle se montre capable de transposer ou d'intégrer les techniques lyriques dans une poétique nouvelle – tout comme le fait la poésie postpoétique –, de la même façon que les propriétés de la lumière solaire changent dans une plante – le **modèle Photosynthèse** – ; ou bien elle peut avoir des effets néfastes, comparables à un fléau biblique qui détruit toute tentative d'émancipation poétique – le **modèle Sauterelle**. La thèse de Fernández Mallo est que le modèle Cholestérol, qui désigne la tradition agissant de l'intérieur d'un système, est fondamentalement nuisible, tandis que la tradition opérant de l'extérieur, conformément au modèle Photosynthèse, est toujours bénéfique. En ce qui concerne les modèles Duracell et Sauterelle, les conditions pour leur éventuelle mise en place ne peuvent pas être remplies : « un ente vivo sólo puede crecer tomando alimentos del exterior, siendo un sistema abierto; de lo contrario, si los alimentos son inyectados desde el interior, anoréxicamente termina por devorarse a sí mismo para finalmente morir de inanición » (Fernández Mallo, 2006 : 92).

Il convient de reprendre ci-dessous le tableau récapitulatif que propose le postpoète sur les diverses possibilités d'interaction de la tradition littéraire avec la création lyrique contemporaine (Fernández Mallo, 2009b : 45).

Posibilidades de la *tradición*

	Beneficiosa	Perjudicial
desde interior	Duracel [no posible]	Colesterol [Poesía Ortodoxa]
desde exterior	Fotosíntesis [Poesía Postpoética]	Langosta [no posible]

ANNEXE 2.

Agustín Fernández Mallo : tableau comparatif entre poésie postpoétique et poésie orthodoxe

Dans *Postpoesía*, Agustín Fernández Mallo propose une synthèse, sous forme de tableau comparatif, entre ce qu'il désigne comme la poésie orthodoxe et sa proposition postpoétique. Les critères énoncés sont repris, en partie, de l'étude *Learning from Las Vegas*, que Robert Venturi écrit en collaboration avec Denise Scott Brown et Steven Izenour, en 1972, afin d'opposer l'architecture postmoderne à l'architecture moderne (Fernández Mallo, 2009b : 73-74).

Poesía Postpoética	Poesía Ortodoxa
Feo, bonito, ordinario, original.	Heroico.
Admite simbolismo explícito.	Rechaza simbolismo explícito.
Símbolos y formas especiales.	Lírica de la forma.
Imagen y/o forma.	Forma.
Medios mixtos.	Poema puro.
Inclusión de publicidad.	Publicidad: elemento contaminante.
Cosmos digital implícito o explícito.	Cosmos predigital.
Admite la computadora como parte determinante del producto poético final. No tiene por qué poder declamarse.	La prueba de veracidad de un poema es que sea posible escribirlo a mano, y sea posible declamarlo.
Egocentrismo radiante.	Egocentrismo autista.
Modelo red o rizoma.	Modelo lineal o arbóreo.
Promovida por eclécticos, expertos o no.	Promovida por expertos no eclécticos.
Factible y se hace.	Quizá factible, pero social, moralmente, o estéticamente inviable.
Pastiche.	Puritanismo formal.
Usa modelos tipológicos de ámbitos alejados.	Usa modelos tipológicos sólo heredados de la tradición.
Poema como proceso.	Poema como inspiración.
Poeta como laboratorio.	Poeta como ente iluminado.
Parece feo o no.	Buen aspecto.

Suele no gustar a los poetas.	Sólo gusta a los poetas.
Capricho imaginativo.	Pretendidamente utilitario, con finalidad.
Pragmático.	Apriorístico.
Construcción para el mercado.	Construcción sólo para la tradición.
Imágenes heterogéneas.	Imágenes de intelectualidad poética.
Imagen difícil o fácil.	Imagen difícil.
No debe parecer que aburre.	Debe parecer que aburre.
Admite simbolismo explícito denotativo.	Sólo simbolismo implícito connotativo.
Ornamento aplicado.	Expresionismo integral.
Metáfora evocadora.	Metáfora invocadora.
Apropiacionismo.	Supuesta singularidad y unicidad.
Arte alto y bajo.	Arte alto.
Antitradicional y sin pretensiones revolucionarias.	Con pretensiones revolucionarias pero tradicional.
Incoherente.	Coherente.
Física y metafísica de la física.	Metafísica.
Parece fácil o difícil.	Parece difícil.

ANNEXE 3.

Vicente Luis Mora : tableau comparatif entre *tardomodernidad*, *posmodernidad* et *pangea*

Tardomodernidad	Posmodernidad	Pangea
Tiempo: lineal.	Tiempo: fragmentado, discontinuo.	Tiempo: continuo.
Sujeto: escindido.	Sujeto: mosaico o múltiple.	Sujeto: avatares, nicks.
	Notas: pop, no-sublime, decanonización, mezcla de alta y baja cultura, nihilismo técnico, fin del gran relato, ironía y corrosión.	Notas: continuidad, escepticismo, consumismo confiado, el Todo entendido como globalidad múltiple e instantánea
Topos: la ciudad.	Topoi: nodos de comunicación entre ciudades, espacios y ciudades ficticios o simbólicos y lugares globales y locales a la vez.	Topoi: no-lugares, Internet, realidad virtual.
Concepto de verdad: central e indiscutido.	Concepto de verdad: cuestionado.	Concepto de verdad: no existe. Imposibilidad de veridicción.
La novela tardomoderna tipo respondería a la estructura clásica y trimembre heredada del XIX: trama desarrollada en esquema de planteamiento, nudo y desenlace, con tiempo lineal, personajes muy desarrollados y con intención de presentarse como psiques autonomásticas o modelos reconocibles de comportamiento, persecución del sublime estético, ambición de totalidad o cosmovisión, descripciones de entorno o	La novela posmoderna (mutante) tipo sería una novela disgregada espacial y temporalmente; tendería a la desestructuración, a la presentación de personajes-máscara, más definidos por sus núcleos profesionales o familiares que por su psique tomada de forma individual. Tendría una notable presencia temática de referencias audiovisuales, bien cinematográficas o televisivas, que afectarían el	La novela pangeica tipo aún no es definible, pero debe presentar ciertos rasgos textuales: presencia estructural de los recursos expresivos visuales de los medios electrónicos de comunicación de masas, adopción de la imagen como un elemento más del discurso narrativo, asunción del texto como propaganda publicitaria, incorporación de las nuevas formas cibernéticas de montaje de

<p>paisajes pausadas y minuciosas, reflexión sociológica o psicológica con visos de profundidad y montadas sobre un discurso intelectual propio, presencia muy residual o meramente temática de los medios de comunicación de masas, estructura cerrada y conservadora, ausencia de experimentación y trasfondo filosófico nihilista o desencantado.</p>	<p>modo de presentación de los subtemas psicológicos: el discurso del escritor posmoderno vendría configurado por una construcción muy similar, con alguna variación irónica, a la de los medios de comunicación. Tendría un final abierto y evitaría la moralina; sería una obra más tendente al juego que a la reflexión ética, más dirigida a la complicidad del lector que a su sacudida psíquica interior y evitaría la persecución de cualquier sublime estético.</p>	<p>textos como el blog, el chat o el e-mail conservando sus fórmulas estructurales y digitales originarias, traducidas al texto escrito.</p>
<p>Escritores representativos: Luis Magrinyá, Juan Manuel de Prada, Martínez de Pisón, Juan Bonilla, Belén Gopegui, Alfredo Taján, Lorenzo Silva, Alan Pauls, etc.</p>	<p>Escritores representativos: Rodrigo Fresán, Eloy Fernández Porta, Robert Juan-Cantavella, Javier Calvo, Juan Francisco Ferré, Isaac Rosa, Diego Doncel, Antonio Orejudo, Francisco Casavella, Lolita Bosch, etc.</p>	<p>Escritores representativos: Javier Fernández, Agustín Fernández Mallo, Germán Sierra, Mercedes Cebrián, Alfonso Reyes, Javier Moreno, Julián Jiménez Heffernan, etc.</p>

(Adapté de Mora, 2007b : 21-78)

ANNEXE 4.

Vicente Luis Mora, *Diario de lecturas: débat sur la postmodernité*

Commentaire d'Eloy Fernández Porta sur la poésie espagnole à l'époque postmoderne
(19/08/2005)

Tal como yo lo veo, una reconsideración sobre la poesía española en el marco de la Era Posmoderna sería aquella que abordara esa época de manera un poco arqueológica, es decir, como un período que ha sucedido, que ha completado un ciclo, pero que sigue siendo influyente, y en relación con el cual los escritores contemporáneos somos como lo que eran los autores de los años cuarenta en relación con las vanguardias. En efecto, creo que el posmodernismo –al menos en su vertiente más radical, la que incluye a Ashbery, a Walcott y a otros– es la forma más reciente de “legado vanguardista” de la que disponemos. En este sentido, pienso que sería útil un proyecto análogo a lo que fue la antología de literatura posmoderna norteamericana de Norton, que seguía un criterio cronológico, desde los años sesenta hasta finales de los noventa. Habría que rastrear los “antecedentes históricos” del posmodernismo español en movimientos históricamente anteriores como el postismo o la poesía pánica, de ahí pasar a una genealogía del posmodernismo en los novísimos (la metapoesía de Carnero, el cruce entre pop y política en Montalbán, el uso del poema narrativo en el primer Gimferrer), y de ahí pasar a las décadas siguientes, hasta llegar a los autores de la generación de los setenta considerados como herederos de esa tradición, pero también como protagonistas de un cambio de paradigma.

Billet de Vicente Luis Mora « Nota al post de Eloy (Fernández Porta) » (24/08/2005)

En uno de los comentarios al post sobre el artículo de Alfredo Saldaña, hay una interesante aportación teórica de Eloy, nombre bajo el que se disfraza, no es difícil de adivinar por las referencias que cita, el prosista y crítico literario Eloy Fernández Porta. Eloy, no sé si recordarás que durante el Mapa 6, en 2004, tuvimos una interesante conversación Jon Kortázar, tú y yo sobre el posmodernismo. Días después, como me pediste, anoté por escrito las conclusiones, de momento muy provisionales y que habría que ampliar, pero que pueden servir de base a esa “genealogía” de la poesía posmoderna que citas, algo que habría que hacer, por cierto (esta última frase es para algún editor despistado que esté leyendo el blog). En principio, podemos apuntar tres líneas de posmodernismo, rastreables no sólo en la poesía, sino también en la prosa española contemporánea:

1) Posmodernismo genérico o cultural: en la poesía española comienza con la generación poética de los novísimos, sobre todo con el libro de Pere Gimferrer *La muerte en Beverly Hills*, y con la recepción de la publicidad en la obra narrativa y lírica de Manuel Vázquez Montalbán. Como dijo allí Eloy, el tratamiento sublime del cine negro y los elementos de la cultura visual como alta cultura de Gimferrer deben completarse con la naciente crítica de los medios de comunicación presente en *Así se fundó Carnaby Street* (1970), de Leopoldo María Panero. En narrativa los nombres clave serían los de Eduardo Mendoza, la narrativa final de Miguel Espinosa y la primera de Vila-Matas y J. J. Millás.

2) Posmodernismo pluricultural: como la siguiente, es más clara en la vertiente poéticas de nuestras letras, aglutinando autores que, partiendo de la lección novísima, llevan a cabo una unión, más extremada o irónica, según los casos, de los elementos de alta y baja cultura, y asunción de características de la era pop, como la pasión por el cine, el cómic y la música: Luis Alberto de Cuenca, Jaime Siles (*Semáforos, semáforos*), Aurora Luque, Julio Martínez Mesanza (volcado de lleno al kitsch histórico), o el joven Antonio Portela. En prosa tendríamos los nombres de Ramón Buenaventura, el argentino Rodrigo Fresán, Ray Loriga, Mañas, Prado y, desde otro registro más canalla, Salvador Gutiérrez Solís.

3) Posmodernismo de la sociedad del espectáculo, que podemos a su vez diversificar en:

a. Generación heredera del posmodernismo novísimo, subdivisible aún en herederos de la revisión del lenguaje (Aguado, Cilleruelo, Doncel), receptores de la cultura clásica (Juan Antonio González Iglesias, Martínez Aguirre, Carmen Jodra), tratadistas de la disolución del sujeto (el Juan Manuel Villalba de *Indignación*, el Rodríguez Marcos de *Frágil*, Carlos Pardo, Manuel Moya/Violeta C. Rangel, Eduardo García, Raúl Alonso, Josep María Rodríguez), y los herederos, conscientes o no, de las rupturas de Azúa (Álvaro Tato, Luis Melgarejo). Aquí las equivalencias narrativas son más complicadas, pero quizá podrían aceptarse los escritores de la llamada “autoficción”: Javier Cercas, Andrés Neuman, Iñigo García Ureta.

b. Posmodernismo tecnológico: críticos de las técnicas y culturas de la imagen y la comunicación: Francisco Ruiz Noguera, Francisco Fortuny, Ariadna G. García, Pablo García Casado, Juan Manuel Gil, Miriam Reyes. En prosa, Juan Francisco Ferré, Germán Sierra, Edmundo Paz Soldán, Javier Calvo, Juan Bonilla.

Es un mapa incompleto, repito, pero puede servir para seguir trabajando.

Se me ocurre que para organizar esta información podrían ser útiles algunos criterios de evolución y cambio cronológico. Algo así:

- La poesía visual como “marco” del posmodernismo. Los movimientos literarios que ponen el acento en la página como espacio, la ékfrasis y la diferencia entre los dos lenguajes resultan decisivos, curiosamente, en los momentos inaugural y final del posmodernismo, y tienen una importancia muy menor a lo largo de los años ochenta y noventa. El autor que mejor representa esta circunstancia es Fernando Millán, –concretamente por revistas como *Lápiz* y exposiciones como “Arte y utopía” del MACBA, donde se le da un estatus de clásico vivo– y sólo después de eso, muy recientemente, se reedita su clásica antología de poesía experimental. Desde luego, el renovado interés por esas formas literarias tiene que ver con la emergencia de nuevas formas “visuales” como la poesía en flash y otras.

- El paso del giro lingüístico al giro cultural. Por razones obvias, la poesía es el género artístico más resistente a aceptar con todas las consecuencias la sustitución de un logos del lenguaje por un logos de la imagen-comentada-por-el-lenguaje. Este proceso, que se va desarrollando a lo largo de la época –y en cierto modo marca la transición desde lo que Vicente llama “posmodernismo cultural” hasta el “posmodernismo de la sociedad del espectáculo”– da lugar a celebraciones eufóricas y neofuturistas de la tecnología (en Antonio Portela), pero también a reacciones esencialistas del tipo “viva-el-logos-del-lenguaje-manque-pierda” (y también el logos de los vegetales, que sigue teniendo su importancia en poesía contemporánea, muy a pesar de Baudelaire y su crítica a las “hortalizas sacrosantas”).

- La cultura popular: de la canonización a la deconstrucción. O sea: el paso desde un intento de incorporar el imaginario pop a la alta cultura –lo que he llamado, en un artículo reciente a propósito de Raúl Quinto, “el pop de plata”– a una deconstrucción ideológica, psicoanalítica o de clase de los productos pop. En rigor, esta vertiente sólo estaría presente, hasta donde yo sé, en los autores de la categoría 3b.

ANNEXE 5.

Vicente Luis Mora, *Alba Cromm y la Vida sin Hombres*: billets et commentaires

Présentation du blog

Esta bitácora intenta ser 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.

Billet d'Alba Cromm, « Primera » (9/05/2005)

Escribo sobre mi cuerpo porque es lo que mejor conozco. Es lo único a lo que tengo acceso a la vez desde dentro y desde fuera. Puedo engañarme con la vista, puedo mirarme y decir: estoy fea. Pero sé que es real, porque después, desde dentro, sin posibilidad de error, puedo acelerarme, oprimirme, destensarme.

Abro los ojos y estoy ahí.

Billet d'Alba Cromm, « Sans titre » (05/07/2005)

He estado varios días fuera de España. Observando, sobre todo. Estuve en una fiesta. Fue muy revelador. No lo digo por presunción, sólo para constatar una realidad: un chico me miraba. No lo digo por vanidad: me molesté. Quizá alguien se pregunta a qué viene esto. Me explico. Ese chico, un gigante rubio, de ojos azules, moreno por el sol, no había ido solo a la party. Iba con una chica preciosa; a decir verdad, un auténtico bellezón. Morena, pelo lacio, ojos también azules, un tipo imposible para la mayoría de las mujeres: mediría más de uno ochenta y su talla sería la treinta y seis, por no decir treinta y cuatro. Llevaba unos zapatos plateados, seguramente de Miu Miu, por los que una mordería. Tenía un pecho considerable, y sin el consuelo de parecer operado. Caía lo justo, lo que dicen los años. Los labios eran perfectos, y tampoco parecían conocer la silicona. Un ángel. Llevaba un traje ajustado, pero no desafiante; las joyas justas, la piel sin un fallo. La expresión de su rostro era amable, parecía avergonzada de ser tan bella y, lo supongo por las caras babosas de la mayoría de varones invitados, tan deseable.

El único que no se fijaba en ella era su novio. Era ella quien de vez en cuando se volvía a él para sonreírle y darle un beso, era ella la única que se preocupaba por su acompañante. Él tenía el rostro serio y su única preocupación durante toda la noche fue mirarme. No porque yo sea

guapa, sino por ser extranjera, porque se notaba a la legua que era española, exótica para él. Una pieza rara, ya entendedís. Algo que, quizá, falte en su inacabable colección. No falla. Ya puedes estar perfecta, ser la mujer más hermosa de la tierra, que cuando tu novio cree que te tiene, ya no te hace caso, buscando consciente o inconscientemente otra posible víctima. Uno de los chicos que me acompañaba, consciente de mi elección de Vida sin Hombres y demasiado voluntarioso en las críticas a sus congéneres (como queriendo aliarse conmigo, algo imposible, ya que no es gay: quizá sólo quiera ablandarme. Buf.), se fijó en lo que yo decía del gigantón, y comentó: “yo no desperdiciaría la oportunidad de estar con una mujer como ésa. La trataría como es debido”. Me lo puso a huevo. Le puse en su sitio. Eso duraría seis meses, como os dura a todos el cariño, el auténtico respeto, y el sexo. El tiempo del enamoramiento. Desde hace unas décadas, es en realidad el tiempo que dura el amor; antes se entraba en una segunda fase que ya no existe, la del amor mismo. Ele me dijo que había leído a un novelista inglés que el amor dura hoy lo que tarda un fax en ponerse amarillo. Es así. Una vez conquistada la hembra, el macho se aburre, aunque esté con la mismísima Cleopatra, y pasa a otra cosa. Su novia es ya territorio conquistado. Hay que abrir horizontes. Ahora lo sé. Por eso detecto perfectamente al macho dominante aburrido, por eso sé distinguir la mirada masculina de novedad de la mirada masculina con auténtico interés.

De ésas no me encuentro ninguna.

De ahí la Vida sin Hombres. Sin ese tipo de mirada, no merece la pena perder el tiempo con ellos.

Billet d’Alba Cromm, « Kosovo independiente » (19/02/2008)

No deja de sorprenderme lo que está pasando. Cuando estábamos allí, los albanokosovares no dejaban de pensar en una posible libertad, en la declaración de independencia. He estado a punto estos días de coger un avión y plantarme allí de nuevo, saludar a Yvy, a Medrag, a Katya, que espero sigan allí vivos y tranquilos, donde siempre. ¿Cómo se sentirán?

¿Y qué sentirán, si se enteran, de esto?:

“El Gobierno de España no reconocerá el acto unilateral proclamado ayer por la Asamblea kosovar”, dijo el ministro español de Exteriores, Miguel Ángel Moratinos. “No lo reconoceremos porque consideramos (...) que no respeta la ley internacional”, añadió.

Espero que no piensen que eso es lo que pensamos todos los españoles, desde luego.

Ocho años ya. Cómo ha llovido desde entonces.

Billet d'Alba Cromm, « Urgencia » (19/05/2008) [ce billet apparaît également comme commentaire au *post* du 2/02/2007, publié par Vicente Luis Mora sur *Diario de lecturas*]

Cómo nos gusta a las mujeres que alguna conocida con la que tenemos trato, pero que en el fondo nos cae regular, porque pensamos que se cree una reina, se quede embarazada. Cómo disfrutamos esperando apenas al tercer mes, para encontrárnosla por la calle y decirle, casi a voz en grito y con la mayor de nuestras sonrisas, lo que siempre habíamos deseado: *qué gorda estás, qué gorda*, con mucho cariño, *estás tremenda, qué bien, qué guapa estás, cómo lo llevas, pero qué gordísima te has puesto*, hasta que el sonido *gor* es tan grande dentro de nosotras que también nos hace parecer embarazadas, gordas de la palabra gorda, felicísimas.

Billet d'Alba Cromm, « Invisibles » (16/03/2009)

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.

Billet d'Alba Cromm, « Laboriosa » (22/03/2009) [dernier billet]

Cuando llego a casa el ordenador está encendido. Cuando llego a la oficina, por la mañana, la pantalla también está encendida. En ambas hay lo mismo, puesto que las tengo sincronizadas. Tengo la sensación de que mi vida transcurre ahí, y que en vez de cambiar las imágenes, como le ocurre a los ordenadores del resto de personas, lo que cambia es el decorado en derredor de la pantalla. Eso debe significar que lo que importa es en realidad lo que sucede en la virtualidad del ciberespacio, no lo que me ocurre a mí.

Sí, es un poco triste. Pero al menos es un diseño bonito, y los colores son alegres, aunque el contenido no lo sea.

¿Qué hago?

Commentaires au billet du 22/03/2009

Marta: « No me puedo creer que exista el blog. Estoy leyendo la novela. »

Phylax: « Pero qué moderno es todo esto. Acabo de empezar a leer la novela y, de momento, lo menos que puedo decir es que estoy impresionado (y mira que es difícil impresionar a un miembro de la “generación sin sorpresas”, los nativos digitales). No sé adónde nos llevará esto, y tampoco sé cuál será la calidad literaria (no me refiero a la calidad de las frases, sino a la calidad o a la intensidad de la “experiencia de lectura”). Pero reconozco que estoy intrigado e

ilusionado. Quién sabe, igual me animo y empiezo a participar en este blog no como mero lector, sino como un nuevo personaje de ficción de la trama. »

Luis Ramírez: « 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. »

ANNEXE 6.

Entretien personnel avec Eloy Fernández Porta (Barcelone, le 14 juin 2014)

Roxana Ilasca: Para empezar por una visión global sobre tus estudios, parece que, entre los libros que has publicado hasta ahora, se puede notar un cambio a partir de *€@O\$*. Si en *Afterpop* y *Homo sampler* la perspectiva es cultural, *€@O\$* y *Emociónese así* adoptan un punto de vista sociológico.

Eloy Fernández Porta: Así es. *Afterpop* es un texto que está basado en una tesis, aunque no es la versión publicable. El tema de la tesis es el cuento posmoderno. Es una tipología en la que se diferencia el modelo posmoderno del moderno. De hecho, la mayor parte de los casos de estudio de *Afterpop* son cuentos y no novelas, lo que es inhabitual en libros sobre teoría posmoderna. *Afterpop* está concebido como un libro de literatura comparada, tiene un aspecto más académico y también un poco más formalista. *Homo sampler* está planteado más bien como un texto de estética en el que hay menos ejemplos literarios y donde intento hablar de otros campos culturales, de cómics, de arte, de cine, etc.

Ese cambio o salto entre *Homo sampler* y *€@O\$* se explica por una reconsideración que hago del campo de la estética que ya ocurrió cuando estaba escribiendo *Homo sampler*, que empieza a expresarse allí, cuando traslado los casos de estudio, la ideas, los criterios de análisis al campo de la sociología de las emociones. En *Homo sampler* hay esa sección intermitente que se titula “Emociónese así” y algunas pequeñas partes sobre el amor como crítica cultural que son el germen o la base de toda la investigación posterior, en que en efecto me interesan más cuestiones de jerarquía: cuáles son los códigos emocionales generalizados, cuáles son los alternativos, cuáles son más importantes, cuáles lo son menos. En la parte política, *€@O\$* y *Emociónese así* tienen mucho más de teoría de género que de teoría *queer*.

Como crítico cultural, ¿tienes dificultades en gestionar la cantidad de información y de datos que las sociedades producen hoy en día? ¿O restringes más bien los temas a lo que te interesa: cómic, música, arte, literatura, etc.?

EFP: Es un problema de archivo, de mal de archivo, como diría Derrida. No creo que sea un problema exclusivo de este momento. Los historiadores también lo han tenido tradicionalmente. Captar el espíritu de los tiempos e identificar constantes históricas es una de las misiones del

crítico cultural y para eso es preciso escoger aquellas obras en las que se revela una parte del espíritu de los tiempos. ¿Cómo se hace esto? Yo busco clásicos recientes en distintos ámbitos. En *Homo sampler*, se trata de la *Trilogía del Puente* de William Gibson. De hecho el libro surgió de la idea de hacer un estudio sobre la *Trilogía del Puente*, pero eso habría llevado muchísimo tiempo. Entonces, lo que hice fue que empecé a hacer una monografía, fui tomando notas y comentarios y los fui introduciendo como hilo conductor a lo largo del libro. De modo que queda una monografía desmantelada o desleída, que no trata propiamente de una obra, sino que se usan los elementos críticos que surgen de ella para iluminar otros aspectos. Este es un método de trabajo que he desarrollado varias veces y eso diferencia mi enfoque de otras modalidades de crítica cultural, más orientadas a la teoría pura.

Y, a propósito de esto, hay un aspecto que podría interesarte particularmente. Es un aspecto no generacional, pero sí histórico. Yo he estudiado la carrera de humanidades (el equivalente de las *Humanities* norteamericanas). Soy de la primera generación de estudiantes españoles que estudiaron humanidades. Entré justo el primer año y Jordi Carrión entró dos años más tarde. La carrera de humanidades se abre en el año 1992 y es una de las primeras carreras que expresan el *cultural turn*, como diría Jameson, el giro cultural. Las humanidades, la teoría literaria, la literatura comparada, que teníamos como antecedentes, o la carrera de audiovisuales surgen en los años noventa y van creando el paradigma del giro cultural en España, evidentemente con cierto retraso respecto a la universidad norteamericana y a otras universidades. Eso implica una gran apertura de campo en el mundo de las letras. De modo que el movimiento que se conoce como “Mutantes” se puede entender como el resultado de la creación de este nuevo paradigma que, en ciertos aspectos, choca y entra en conflicto con el paradigma filológico, que es el paradigma tradicional. Hay diferencias de todo tipo: de enfoque, de casos de estudio, de criterios, de distribución, de género. Todos los autores del movimiento “Mutantes”, aunque algunos han estudiado filología, vienen de fuera del *milieu* literario tradicional. Incluso Agustín Fernández Mallo y Germán Sierra vienen del mundo de las ciencias.

En mi caso, haber estudiado una carrera de humanidades, que tiene un componente clásico – todo el primer curso es literatura griega y latina, se habla de temas y mitos literarios, de elementos tradicionales, de los antecedentes que puede tener un tema en la tragedia griega, por ejemplo–, determina que mis libros tengan un enfoque o una delimitación del terreno un poco más tradicional de lo que suele hablar la crítica cultural. Los críticos culturales no hablan del tiempo en la sociedad del consumo, ni del amor en el capitalismo; son temas muy amplios y muy inabarcables para la crítica cultural, que es una cosa mucho más delimitada.

¿Podrías desarrollar un poco los conceptos postmedia y metamedia, que empleas en tus libros?

EFP: El término que uso más y que prefiero es metamedia, que define los medios digitales de internet 2.0 y que se presentan como medios fluidos, flexibles, que contienen, filtran y reordenan el ámbito mediático, en el sentido que le daba Marshall McLuhan, reordenando ese archivo y creando nuevas disposiciones de los datos. Es cierto que uso en algún momento el término postmedia. En rigor, no creo que exista tal cosa como una cultura postmediática, porque puede argumentarse que el poder o el impacto de los media tradicionales sigue muy presente. En los primeros tiempos de internet, las primeras tesis sobre el tema eran muy anti-McLuhan: hablaban del fin del paradigma periodístico. Pero años más tarde, lo que se ha visto es que era una dinámica, una confrontación y un flujo y reflujo constante entre media corporativos y metamedia prosumidores, que se critican y se retroalimentan.

En *Afterpop* propones una cronología de los paradigmas culturales recientes: posmodernidad, ciberpunk y afterpop. ¿Se puede dar por acabada la posmodernidad?

EFP: Desde luego. En la universidad norteamericana, el discurso sobre el fin de la posmodernidad empieza a articularse a principios de los años noventa y se proponen varios momentos simbólicos. Raymond Federman propone como momento de fin la fecha de la muerte de Samuel Beckett, que es 1989, considerando a Beckett como padre de la posmodernidad y siguiendo, en este sentido, una concepción bastante textualista del término. En el año 1996, Lance Olsen y Mark America publican un volumen de ensayos titulado *In Memoriam to Postmodernism*, en el que argumentan el fin de una concepción clásica de la escritura posmoderna, representada por los autores posmodernos de primera generación, como Robert Coover o John Barth y el nacimiento de una nueva ola mucho más centrada en la contracultura y en los metamedia. Otra fecha que se puede usar como significativa es el año 1998, cuando se publica la antología Norton de la literatura posmoderna. Y uno de los textos más recientes que entran en esa antología es aquel cuento de David Foster Wallace ["Lyndon"], de su primer libro de relatos, que es una sátira de John Barth. Es el discípulo que mata al maestro.

Cuando yo empecé a trabajar en estos temas en el año 1997, ya era consciente de que mi investigación era historicista, o sea que estaba historiando una corriente que se podía dar por terminada y que iba a ser influyente en las manifestaciones artísticas posteriores. La posición de un artista después de la posmodernidad es comparable con la posición en la que se encontraban los artistas a principios de los años 1940, después de la cancelación de los movimientos vanguardistas. Se habían acabado las vanguardias, pero evidentemente no se llegaba a un punto cero, sino que había una continuidad. Casos como el de Borroughs muestran claramente cómo la herencia vanguardista puede continuar en la posmodernidad.

Luego, con el término posmodernidad pasa un poco como con el término clase media. La muerte de la clase media se anunció en sociología ya en los años 1960, pero es un argumento que va reapareciendo continuamente. La clase media es un zombi que revive y que vuelven a matar y nunca se acaba de matar. Cuando a día de hoy se habla de muerte de la posmodernidad, a mí me parece un concepto absolutamente anacrónico, que se usa de manera estratégica en el marco de la política literaria para establecer una distinción muy simplista entre una literatura supuestamente más comprometida, más de izquierdas, más realista y una literatura supuestamente demasiado experimental y formalista.

Cuando analizas las distintas etapas de la narrativa posmoderna, las asocias con ciertas fases de innovación tecnológica, de la cinta al videojuego, que influyen, en cierto modo, la escritura. Para el afterpop, ¿te parece que los metamedia tiene un papel similar?

EFP: Sí lo tienen. Pensemos en un metamedia tan sencillo como es el correo electrónico que, en la primera década del siglo, en los años 2004-2005, permitió que se pusieran en contacto y entablaran tratos distintos escritores en España –cada uno de los mutantes vive en una ciudad distinta–. Este es otro elemento que diferencia claramente esta corriente de las corrientes literarias anteriores, que siempre tenían un anclaje geográfico, una ciudad, o incluso un barrio. Hay una parte de la historia literaria española que puede contarse hablando de barrios de Madrid, por ejemplo. En este sentido, gracias al e-mail, que ahora parece una cosa muy simple y muy obsoleta, se creó una dinámica de relaciones y de vínculos entre escritores deslocalizada, en la cual había muy pocos escritores de Madrid –en realidad, casi ninguno de los que son mencionados por los periodistas– y esto provocó un movimiento de descentralización que antes habría sido imposible. Es un factor de política literaria, pero tiene su incidencia también en la escritura.

En cuanto a los modos de escribir, diría que hay un primer momento en la época de internet 1.0, que es un momento un poco futurista, de fascinación por esos nuevos medios y de necesidad de representarlos y hacerlos aparecer. En eso hay un aspecto que puede ser un poco generacional. Por ejemplo la poeta Luna Miguel, que nació en los años noventa, comenta que los autores nacidos en los años setenta ponen mucho el acento en el asunto de las máquinas y las tecnologías. En cambio, para gente de su generación, que son nativos digitales, esos elementos, que evidentemente están presentes en su literatura, serán más por supuestos. Ellos casi no se acuerdan de un mundo sin internet. Eso explica que en algunos autores que yo llamo afterpop, al menos en sus primeros textos, esa temática esté tan presente. Por ejemplo, está presente en el tratamiento de las series de televisión que hace Jordi Carrión en *Los muertos* o, en el caso de Agustín Fernández Mallo, en el uso del video, en el formato blog, incluso más allá, en la formulación que hace del escritor como artista conceptual. Ser un artista conceptual en el

año 2014 implica manejar todos esos medios, poder usarlos en el libro, pero también fuera de él. En este sentido, podría decirse que el modelo del artista conceptual siempre había sido metamediático, incluso antes la aparición de los metamedia. Cuando aparece esa figura en los años setenta, siempre se sirve de los instrumentos expresivos, ya sea la pintura, la instalación, el video, la documentación, etc. Era mucho más accidental, menos formalista que el artista tradicional.

En la conferencia que Sergio Chejfec dio en el CCCB el 15 de mayo de 2014, habló del uso de la tecnología, en ciertos textos de autores contemporáneos, como un efecto de realidad. ¿Te parece que la tecnología puede reducirse hoy en día a eso?

EFP: Se trata de una concepción pre-foucaultiana de la tecnología: la máquina como instrumento que puedes apagar y ya está. Para mí, el cambio que se da en mi trabajo tiene que ver con un elemento de la tradición foucaultiana que es dejar de considerar la tecnología más estrictamente como máquina, que es lo que hago en *Afterpop*, y pasar a considerar el cuerpo como instrumento tecnológico, como creación maquinal. Al abordar esos asuntos te puedes encontrar con un problema de adecuación porque, en efecto, son mayoría los escritores españoles que siguen considerando la tecnología en un sentido pre-foucaultiano. Excepciones son autores como Juan Francisco Ferré o autoras con un fundamento en el feminismo.

Hablando de lo real, en *Homo sampler* propones el término de “RealTime”. ¿Puedes desarrollar un poco tu concepción de la relación entre lo real y la actualidad?

EFP: Para mí, lo más real es la jerarquía, son los poderes. Si tuviera que encontrar un título para todos mis libros, los que he escrito y los que escribiré, sería “Cómo cambia”. Creo que el tema del cambio en mi trabajo es el objeto principal y los dos motivos son la jerarquía y la transformación; o sea cómo se crea un sistema de poder, entre literatura realista y literatura experimental, entre media y metamedia, entre subjetividades normativas y subjetividades alternativas, entre códigos emocionales *mainstream* y *underground*, cómo funcionan todas esas dicotomías, esas dinámicas. Si la literatura realista, en el sentido tradicional del término, es real no es porque hable de objetos materiales o de gente que está en el paro, sino porque al hablar de eso enuncia y especifica una jerarquía determinada.

En el caso de *Homo sampler*, sí, el tiempo es un objeto central: cómo el tiempo se organiza, se subdivide, cómo se crean vivencias específicas de la temporalidad determinadas por los tiempos periodísticos, televisivos, por ciclos –del ciclo de los anuncios, al ciclo de cuatro años del mundial, pasando por las modas. Para mí, es el elemento más tangible, más material, en el sentido marxista, de la temporalidad. Quizá para aclarar un poco más esto, habría que decir que esa idea parte, como en el caso de otros aspectos de mis libros, de un análisis de la poesía. Los

primeros ejemplos que pongo en la sección de “RealTime” son de Lawrence Ferlinghetti, con su tema de la cinta que vuelve para atrás, que se opone a Peter Handke, con su sentido de la duración, de la *durée* bergsoniana. Esa cuestión que podría parecer muy típica del género poético sirve como base para articular un fenómeno mucho más general. Eso se ve también en *€@O\$*. Para mí, la poesía, en un sentido amplio, es mucho más instituyente, mucho más fundamental de lo que pueda parecer. Lo que yo entiendo por poesía coincide en algunas cosas, pero no en todas, con lo que Agustín Fernández Mallo llama postpoesía. A diferencia de Agustín, yo sí creo que existe tal cosa como una tradición de la poesía posmoderna española y que cuando se publican sus primeros libros ya hay una línea que lleva hasta allí.

“RealTime” es uno de los textos que más trabajo me ha llevado para estructurarlo, porque es constituido de 24 secciones divididas en tres partes de ocho cada una, que genera un metadía, un día artificial creado a partir de seres que reconstruyen el tiempo. Eso se puede leer como un traslado de las técnicas de deconstrucción narrativa que habían sido propias de la posmodernidad al tema del tiempo. Toda esa retórica de la deconstrucción, de tomar un modelo narrativo y crear un subtexto, desmantelarlo, etc., todo eso que el paradigma posmoderno aplicó a la literatura realista, yo trato emplearlo, en un sentido más genérico, al tiempo.

En *€@O\$* planteas el problema de la mediación, o sea del sistema (meta)mediático como vínculo entre el sujeto y la sociedad (para la construcción de su imagen, para establecer relaciones...). ¿Cuál sería el papel de los metamedia en la construcción de la imagen del autor?

EFP: Creo que en *€@O\$*, la parte en la que mejor respondo a esa pregunta es el epígrafe sobre las *Missed Connections* de Julia Wertz, en el que hago una tipología de las responsabilidades del artista en la era de la mediación. Wertz identifica primero un tipo particular de amor o de vínculo mediado, el de los anuncios de *Missed Connections* de Craigslist en la prensa norteamericana y que están también en internet. A partir de allí, cuenta su propia experiencia y luego llama a otros autores para que cuenten la suya. Identifica una subcultura afectiva a partir de ese modelo de conexión –las relaciones que se encuentran, las que no se encuentran–, crea toda una estética y un repertorio artístico, se presenta a la vez como autora de sus cómics, antóloga de distintos cómics, prologuista y como crítica de esa modalidad particular de mediación. Se comporta también como una teórica de las subculturas, es decir que identifica una práctica de intersubjetividad y descubre que hay toda una trama, toda una serie de personas que no saben que están unidas, que no lo sabían hasta que Julia Wertz hizo el libro, porque lo que ellas hacían, lo hacían muchas otras personas y que constituían un tipo muy particular de comunidad intermitente: una comunidad que no existe hasta que no es revelada en una obra de esas características.

En relación con el imperio de la mediación afectiva, el artista como crítico cultural adopta todos esos rasgos y asume funciones que en la generación anterior estarían más bien repartidas en distintos casos. En la generación posmoderna tenías a Don DeLillo hablando sobre sectas o sobre terrorismo, luego a Baudrillard hablando a su manera de algunos aspectos de la creación del simulacro, que también es un modo posible de mediación. Cada cual cubriría su terreno, mientras que en el ámbito del afterpop todas esas atribuciones quedan unificadas en una figura.

En tus actuaciones de *spoken word*, ¿sueles emplear textos ya publicados en tus estudios o anticipas los trabajos ulteriores?

EFP: Los textos que uso son un puente entre un libro y el siguiente. Cuando un libro se va a publicar, preparo una presentación en formato *spoken word*. Para cada una de esas sesiones, memorizo y recito unos diez textos, de cada libro mío. También hay dos poemas que siempre incluyo. Siempre hay alguna parte de texto en prosa y siempre hay algunos textos más, que creo para la sesión y que luego acabo incluyendo en el libro siguiente. En realidad, cuando hago la presentación, como el libro que estoy presentando lo he terminado hace mucho tiempo y he pasado a otro proyecto, a veces tengo más presente el libro siguiente que el anterior. Es un poco una falsa presentación, porque va más hacia adelante que hacia atrás. Esos diez textos, si se transcribieran, serían una pequeña *plaquette*, de unas quince páginas, que sería heterogénea en la forma –porque hay narrativa, poesía, poses teatrales y otros géneros–, pero en cambio estaría bastante unificada en el tema. Eso se podría publicar en una editorial de poesía, sería un texto breve, etc. Pero yo entiendo que eso funciona mejor como literatura oral –con el apoyo de la música y del video, que son secundarios, porque son sesiones muy basadas en el texto–, que redactado.

ANNEXE 7.

Entretien personnel avec Jorge Carrión (Barcelone, le 28 juin 2014)

Roxana Ilasca: Los temas que se destacan en tus libros son la memoria y la migración. La memoria como viaje en el tiempo y la migración como viaje en el espacio. ¿Puedes comentar tu visión sobre el espacio y el tiempo?

Jorge Carrión: Por un lado creo que es importante –y de hecho una parte de mi trilogía *Las huellas* habla sobre eso– diferenciar entre memoria personal e historia colectiva; y la memoria histórica como una paradoja y una trampa. Porque la memoria nunca puede ser histórica. La memoria siempre es fragmentaria, arbitraria, no cronológica y siempre tiende a la ficción, mientras que la historia tiene que tender a eliminar la ficción.

De algún modo siempre en mis libros he intentado, creo, por un lado, analizar el conflicto entre mi memoria, mi biografía, mi pasado y los personajes en los que trabajo, por ejemplo mi abuelo Pepe en *Crónica de viaje* o la familia de mi abuela en *Australia*. Y, por otro lado –y de eso acabo de darme cuenta ahora–, me interesa mucho crear genealogías. Es mi modo de pensar. En lo que respeta la memoria sería eso: mi memoria en diálogo con la memoria de mis personajes. En lo que respeta la historia, a lo que me inclino de modo natural es a crear genealogías. Lo que he hecho en *Librerías* es crear una genealogía. Lo que hice en *Teleshakespeare*, al principio del libro, fue intentar crear una cronología del fenómeno de las series. Y supongo que es lo que hago de un modo inconsciente siempre. Aunque trabajo la memoria como escritor, trabajo la historia como historiador aficionado. Y como crítico cultural también siempre intento crear genealogías, establecer cronologías.

De hecho, en todos mis libros, en algún momento del proceso de escritura he tenido clara la cronología, tanto de la historia que estoy contando, como de la biografía de los personajes. Con *Los huérfanos* tenía una serie de documentos de trabajo donde yo conocía la biografía de todos los personajes y cuándo se encontraban, dónde se cruzaban. O sea, creo que trabajo como un historiador o, al menos, trabajo a la manera de Walter Benjamin, que a mí me interesa mucho: ese tipo de esquemas, de ordenaciones y de cruces.

En lo que respeta el espacio, de hecho, en *Librerías* lo que hago prácticamente en cada capítulo es cruzar la historia de la librería y de la cultura con el espacio actual, porque mis viajes crean

un espacio que, aunque tiene que ver con la memoria, finalmente es de solo unos quince años de trayectos míos. Lo que hago es convocar la historia de la librería en el espacio presente de la globalización y del siglo XXI. Porque finalmente la mayor parte de mis lecturas importantes y de mis viajes importantes los he hecho en el siglo XXI.

A mí el espacio me interesa mucho. Creo que vivimos en un giro espacial. Creo que cada vez tiene más importancia lo espacial y que lo temporal es una categoría más difusa, más confusa, más gaseosa. Y en cuanto a la migración como viaje en el espacio y la memoria de la migración, yo iría más lejos y diría que me interesa el viaje que rompe fronteras, pero también la escritura que rompe fronteras. Mis libros, en sí mismos, son migraciones entre géneros, entre convenciones y entre formas de narrar. De modo que me interesa también la migración de formatos, géneros y formas. Y no solo el tema de la migración; me interesa que mis textos sean migrantes.

En *Crónica de viaje*, hay una parte de autobiografía y una parte de ficcionalización del motor de búsqueda, una frontera borrosa entre géneros y medios: la historia de tu abuelo en un formato personalizado.

J.C.: Yo en la crónica nunca miento, no ficcionalizo. Para mí, es un pacto ético, personal, que nadie me ha pedido, que nadie me ha impuesto, que asumo yo porque quiero. No creo que los demás tengan que hacerlo. Cada cronista, cada documentalista tiene que crear su propio marco de actuación. El mío es que yo nunca me invento nada.

En *Crónica de viaje* lo que hago es llevar eso al extremo y todo lo que tiene que ver con el contenido está documentado, está contrastado, se basa en fuentes y no está ficcionalizado. Pero en cuanto a lo que tiene que ver con el collage, la forma, el marco, hay una apropiación. No es tan una ficción, porque todo está basado en hechos reales, está muy cerca de la realidad, pero, como hace el arte apropiacionista, me apropio de Google y lo transformo y lo violento para hacerle decir lo que yo quiero que diga. Es incluso un gesto político, porque Google es una empresa, un símbolo neoliberal, una forma de vigilancia y de control. Y tiene un punto lúdico, de parque temático infantil, en color, tiene mucha parte de juego y de robarnos nuestra identidad y nuestros datos, engañándonos con esta superficie aparentemente inofensiva. Lo que yo hago, políticamente, es apropiarme una marca, una empresa, transformarla. La fuerza para que sea en blanco y negro, en contra de lo que ella es y simboliza, y la obligo a decir cosas que no puede decir. La historia de mi abuelo no está en Google. Google es una metáfora, una plataforma que utilizo para alcanzar una verdad. Pero me importa más la verdad que la plataforma. El artefacto es muy importante –que sean pantallas, falsas búsquedas de Google–, pero lo que importa es lo que digo. Cómo lo digo es parte del proceso para decir lo que quiero decir.

En cuanto a la relación entre literatura y series de televisión, supongo que la influencia de las series en tus libros de ficción se explica a través de una pura afición.

J.C.: Para mí no hay otro modo de escribir. Solo escribo de aquello que me apasiona. Si a mí no me hubiera encantado la literatura, no hubiera hecho mi tesis doctoral y todos mis ensayos sobre literatura; si no me interesaran las librerías y las series, lo mismo. Tampoco hay una voluntad programática. Es decir, no fue descubrir que no hay ninguna novela con forma de serie de televisión y querer ser el primero. Sobre todo porque es imposible: no puedes saber si en hebreo o en turco, ni siquiera en inglés se ha hecho. Pero mi propia experiencia me llevó hacia ahí. Yo estaba viajando por Jordania e Israel, quería escribir una crónica sobre ese viaje, no encontraba el modo de escribir esa crónica, que era sobre los muros de Palestina y de Berlín, no se me ocurría el modo. Tengo un montón de apuntes, lecturas y esbozos, pero no se me ocurría cómo seguir por allí. Ya había hecho *Crónica de viaje* y para mí este libro es un callejón de salida, no puedo ir más lejos que donde fui con él, no se me ocurre el modo de momento.

Entonces, de modo natural, después de leer a David Grossman, *Vease: amor*, que es una novela sobre el exterminio nazi muy posmoderna, una parte de la cual está escrita como si fuera un diccionario, supongo que, porque estaba leyendo esto y estaba viajando y no veía el modo de escribir crónicas sobre el muro, se me ocurrió, caminando, una novela en la cual el lector creyera que estaba leyendo una cosa y hasta tres veces descubriera que lo que leía era otra cosa de la que pensaba. Y empecé a escribir ese mismo día y tengo el esquema ya decidido ese día. El giro, la sorpresa tenía que ver con primero descubrir que habías leído una serie y no una novela, pero sobre todo descubrir al final que lo que parecía una serie de ciencia ficción, en realidad era un relato postraumático sobre el exterminio, llevado a un nivel estratosférico, en el que ya no se trataba de matar judíos o gitanos o a enemigos de guerra, sino matar seres de ficción.

Evidentemente, si yo no hubiera visto tantas series ese año –en aquella época lo que yo estaba viendo era *Los Soprano* o *The Wire*; eran mis primeros años de ver series– supongo que si no, no se me hubiera ocurrido. Pero en aquel viaje no vi ninguna serie y no estaba pensando en series, sino en Israel, en Walter Benjamin, en Sebald. Fueron tres viajes que hice en Israel, porque yo venía de quince años de leer autores judíos, tenía idealizado Israel y quería contrastarlo con la realidad.

En el desierto, en Jordania, en Tierra Santa, lo más alejado eran las series. Ni siquiera había visto alguna serie israelí. Ni siquiera se había hecho *Homeland*, ni yo había visto *In Treatment*, que está basada en una serie israelí. O sea el contexto era antiserias. Pero supongo que, como todos los procesos creativos tienen que ver con todo lo que has visto, leído o pensado, de algún

modo allí se me ocurrió que se podía decir algo sobre el genocidio a través de la televisión y de la ficción.

A través de los dos ensayos en *Los muertos*, que contienen muchas claves de interpretación, parece que dices que lo que importa no es la intertextualidad serial. Hay algo más allá.

J.C.: De hecho, en *Los muertos* para mí ni siquiera tiene importancia que hay un tipo que se llama Tony Soprano, porque el personaje no sabe, no tiene la posibilidad de comunicarse con la obra original. De modo que da igual. Muy pronto se va a publicar un cuento largo que escribí hace años, que se llama “Los difuntos”, que es como una precuela de *Los muertos* y allí aparecen tipos que se llaman “Jesucristo”. Pero Jesucristo ya no tiene mucho que ver con la Biblia, ni con el Nuevo Testamento. Hay tantos objetos culturales que han creado Jesucristos.

Para mí eso es importantísimo. Es Tony Soprano, porque ahí hay una simbología que tiene que ver con *Blade Runner*, con el cine, con la televisión, pero en realidad si *Los muertos* estuviera ambientado en el siglo XVIII, serían Robinson Crusoe y Don Quijote. Lo que importa es que en ese mundo de ficción que yo creo hay unas reglas propias respecto a la ficción de esa época y la intertextualidad no es directa, es oblicua.

Eso se ve también en los errores de interpretación de los personajes.

J.C.: Claro. Pero es lo que nos pasa a nosotros, que también construimos un relato sobre nuestras vidas, basado en lo que creemos que son nuestros padres, nuestros abuelos o nuestros familiares y también son malinterpretaciones, ficciones, errores.

La memoria y la identidad son ficciones basadas en hechos reales. Esa distancia y esa relación problemática es lo que me interesa.

En *Los muertos* llama la atención el decorado. Puesto que se trata de una serie de televisión que no se puede ver sino leer, hay mucha descripción de cuadros o de fotografías. En la segunda temporada, por ejemplo, en el despacho de un adivino solo hay fotos de ojos. Lo visual se vuelve esencial en una obra que no contiene ninguna imagen (a diferencia de *Crónica de viaje*, donde el texto se convierte en imagen, en pantalla). Se conoce muy bien tu afición por Sebald, que sí que emplea fotos. ¿Por qué no utilizas fotos en *Los muertos*?

J.C.: Primero porque las reglas del juego no me lo permiten. Es una novela que está entre el guion de serie y esa novela oficial que tendría el triple de páginas, y es una serie o un mundo que no puede existir, porque es una serie perfecta. Lo de describir imágenes y cuadros tiene que ver

con dar pistas al lector de que lo que está leyendo es solo una pequeña parte de una construcción compleja que nunca podrá saber cómo fue realmente. En esos detalles, esas pistas, esas fotos y cuadros está la maestría de la serie. Todo tenía un simbolismo, todo tenía que ver con el exterminio, con una construcción perfecta que hicieron Mario Alvares y George Carrington, que son unos genios y que decidieron hacer una gran obra de arte, perfecta, una obra maestra y después nunca más hacer nada; retirarse después a una isla desierta y crear una utopía o una comunidad utópica.

Segundo, también es cierto que en la época en que estuve escribiendo las novelas hice *GR-83*, que es un libro que está dentro de una caja, un libro de viajes donde hay fotos y el texto es la nota a pie de página de la foto. Eso lo trabajé a partir de Sebald para no copiar a Sebald. Con *Crónica de viaje* encontré otro modo de ser sebaldiano sin copiarlo. En aquella época había decidido que nunca haría un libro con fotos como Sebald. Luego hice las novelas y me curé de ese problema. E hice *Librerías*, donde no me importa que haya fotos, porque ya estoy en otra dimensión, ya me siento cómodo con mis influencias y no estoy obsesionado con no ser un simple alumno de Sebald.

Al hablar de la mirada, sobre todo de la mediación de la mirada a través de la pantalla, notamos que en *Los muertos* siempre aparece la pantalla o la cámara. Siempre hay una mención de la mirada mediada. ¿La mediación produce distorsión?

J.C.: Siempre. El arte siempre tiene que ver con mediaciones y con distorsiones. Al traducir de un lenguaje a otro, de un idioma a otro, estamos distorsionando. La parte uno y tres de *Los muertos* es una traducción distorsionada de la serie, basada en la ekfrasis y en ver la serie y transcribir lo que se ve en la pantalla. No es una transcripción del guion sino de la visión y de la audición. La segunda parte es una crónica periodística y la cuarta es un ensayo. Las cuatro partes de algún modo son distorsiones de subjetividades. La uno y la tres serían mi propia subjetividad, convertido en una especie de narrador objetivo o cámara neutra. La dos es la subjetividad de Marta H. de Santis, que, en la cuarta parte resulta que ha escrito la novela *Los muertos*. Y ahí están también Jordi Batlló y Javier Pérez, que también distorsionan. Porque en verdad “Los muertos” en EEUU no tenía por qué ser leída como una obra sobre exterminio y postrauma, sino como un show, como son leídas las series en EEUU, como industria. En cambio en Europa, tendemos a hacer lecturas más serias y más profundas del arte de Hollywood. Entonces era importante que la segunda parte fuera una lectura desde dentro de la cultura norteamericana y que la cuarta parte fuera una lectura desde la distancia de Europa, en un contexto más internacional.

La distorsión es constante. Y, de algún modo, la literatura y el arte en general serían el arte de la distorsión.

En cuanto a la dimensión espacial en *Los muertos*, llama la atención la importancia de la isla: Manhattan es una isla; los creadores de la serie huyen a una isla. Al mismo tiempo, la serie “Los muertos” es concebida como una obra cerrada, pero la novela *Los muertos* es una *opera aperta*. ¿Sería la isla un modo de ilustrar esta condición de la obra: aislamiento, encierro y, a la vez, apertura?

J.C.: No me lo he planteado. Elegí Manhattan porque era un espacio que no tenía que describir. Si hubiera ambientado la novela en Huston o en Ciudad de Guatemala o en Salamanca, habría tenido que describir el espacio, porque el lector no lo conocía. En cambio, si lo ambientaba en Los Ángeles o en Manhattan no hacía falta, porque hay tanto cine y tanta televisión sobre esos espacios que el lector ya lo puede imaginar. ¿Por qué Manhattan y no Los Ángeles? Porque en Manhattan hay callejones y era muy importante que hubiera callejones en la novela. *Blade Runner* es en Los Ángeles y *Los Soprano* es en Nueva York y la periferia, así que opté por eso.

En cuanto a la isla, hay un pequeño juego en la novela. En realidad, en la novela no se dice que los creadores de la serie se han ido a una isla. Pero se dice en la contraportada. O sea que la novela sigue en la contraportada, porque ahí hay información que no está dentro de la novela.

En *Los huérfanos* reaparece la isla. Pero la novela no es la continuación del mundo de “Los muertos” sino de nuestro mundo, después de que intervengan en él “Los muertos”.

La obra abierta es fundamental. Me interesan los relatos que son expansivos, múltiples, que no se pueden acabar. Umberto Eco lo estudió muy bien. Una obra de culto es una obra que siempre sugiere nuevas lecturas y nuevas interpretaciones. Es una obra de la cual te puedes apropiarse como lector y la puedes incluir en tu propio universo. Yo quería que la serie de televisión fuera una obra de culto, con muchos fans que la estudiaran, que la trabajaran, que la pensaran, que la difundieran.

El mundo de *Los muertos* no tiene ficción: en la tele solo se hace mención de proyección de documentales, jamás de películas de ficción; los libros en casa de Roy tampoco son de ficción. Eso parece invitar a plantearse la cuestión de la relación entre la ficción y la realidad. Y eso nos lleva a la cuestión de la memoria histórica.

J.C.: Cuando hablamos de memoria histórica, tendemos a no considerar que la ficción y el arte también son parte de nuestra historia, de nuestra memoria. Cuando yo pienso mi vida, no puedo separar lo que he leído y lo que he vivido porque lo he leído. Por ejemplo, para mí fue

fundamental *Rayuela* de Cortázar. Mi vida sería muy distinta sin *Rayuela* de Cortázar. En la construcción de la identidad personal y colectiva, la ficción es tan importante como la no ficción. Si encima nos damos cuenta de que el amor es idealizar y ficcionalizar, y que la religión es pura ficción, gran parte de nuestras vidas se divide entre elementos imaginados y elementos no imaginados. Lo que se plantea, de algún modo, en *Los muertos* es qué hacemos con todo ese patrimonio, cómo gestionamos ese patrimonio inmaterial de la ficción, que nos hace humanos. Si ese patrimonio lo consideramos en serio, una de las consecuencias de esa valoración sería que tengamos en cuenta hasta qué punto somos responsables de haber matado a millones de seres de ficción. Este debate es absurdo, pero creo que las novelas tienen que plantearse debates absurdos. Es un debate extremo, que por ejemplo podría aplicarse, dentro de quinientos años, a los robots. La pregunta sería si los seres de ficción tienen derechos y si hay códigos que deberían aplicarse entre lo humano y lo imaginario o lo ficcional. Allí está el tema del fetiche, de la proyección. Hay una serie de temas que yo sólo quería insinuar, sólo plantear y que el lector los trabaje.

El tema de la migración es central en *Crónica de viaje en cuanto a la historia de tu familia*. Pero, al mismo tiempo, las migraciones (inmigración, emigración) siguen siendo un tema de actualidad. ¿Tu escritura es crítica en cuanto a la época contemporánea?

J.C.: Cuando escribo, siempre lo hago críticamente. La literatura siempre tiene que ser crítica y llevar a algún tipo de crisis, de ruptura y de transformación. Evidentemente aquí hay varios contextos. Uno es el contexto español y catalán, del que hablo mucho. Sobre todo la primera parte, donde hay esta línea de Jordi Pujol y de Paco Candel, tiene que ver con lo que es la asimilación, si en ella hay una renuncia, si es una compra, una neutralización. O sea qué significa convertirse en catalán. Otra dimensión en el libro tiene que ver con qué significa ser europeo. Allí hablo de mi abuelo trabajando en Suiza o en Francia, pero también del exilio republicano. Me interesa mucho el migrante como agente político, como alguien que pone en jaque las reglas de una sociedad, introduciendo en esa sociedad una incomodidad o una novedad, que tiene que ser de algún modo discutida, negociada o combatida.

En cuanto a la interacción entre literatura y nuevas tecnologías o nuevos medios, propones el concepto de ficción cuántica. ¿Cuál sería la diferencia entre tu propuesta y el transmedia?

J.C.: El transmedia y el cross-media tienen una connotación muy comercial. Es lo que hace, por ejemplo, Disney con sus películas. Y la intención es vender. Pero ¿cómo llamamos al transmedia artístico, cuya voluntad no es comercial? Se me ocurrió que lo que hacen Mark Danielewski o Joan Fontcuberta podría tener otro nombre y lo llamé ficción cuántica. O, por

ejemplo, todo lo que he hecho con *Teleshakespeare* tiene que ver con Mario Alvares y George Carrington. Es un libro para entender un mundo para ellos dos. O sea es un ensayo que no existiría sin *Los muertos*. De hecho la serie “Los muertos” figura en el ensayo. La ficción cuántica tiene que ver con la trilogía. Es más un ensayo creativo y personal, que una voluntad de teorizar sistemáticamente. Tiene que ver con el proyecto de la novela.

¿Podemos hablar de una generación (Nocilla o mutante)?

J.C.: Yo me inventé una generación, que es la “generación Barcelona”, que incluye a los que yo siento que son mi generación. Es decir los que nos conocimos entre el doctorado [Eloy Fernández Porta, Robert Juan-Cantavella] y la revista *Lateral*. En la revista coincidimos todos entre 1999 y 2006. O sea Juan Trejo, Mathias Énard, Jaime Rodríguez y Gabriela Wiener, Robert Juan-Cantavella, Eloy Fernández Porta, Marta Rebón, etc. Son amigos y cómplices y con ellos sí que hay un sentimiento generacional. Después de eso, Eloy organizó un congreso en 2006, el mismo año que *Nocilla Dream* fue un éxito y la prensa empezó a hablar de la generación Nocilla. Pero yo no conocía a muchos de los escritores de este grupo. Para mí, la generación es este grupo. Todos nacimos en los años setenta y nos conocemos desde hace 15 años. Con los demás, nos conocimos en el blog de Vicente Luis Mora. De modo que los blogs fueron importantes en esa época. Allí se creó una red de diálogo. Primero nos conocimos intelectualmente y después personalmente.

Bibliographie

Œuvres et articles des trois auteurs

CARRIÓN, Jorge, *Eñe*, Barcelona, Laia Libros, 2001.

CARRIÓN, Jorge, *La brújula*, Córdoba, Berenice, 2006.

CARRIÓN, Jorge, *GR-83*, édition à compte d'auteur, 2007a.

CARRIÓN, Jorge, « I+D, una generación para el siglo XXI », *La Vanguardia*, le 21 mars 2007 (2007b).

CARRIÓN, Jorge, *Australia. Un viaje*, Córdoba, Berenice, 2008a.

CARRIÓN, Jorge, *La piel de La Boca*, Argentina, Libros del Zorzal, 2008b.

CARRIÓN, Jorge, *Norte es Sur. Crónicas americanas*, Caracas, Debate, 2009a.

CARRIÓN, Jorge, *Viaje contra Espacio. Juan Goytisolo y W.G. Sebald*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2009b.

CARRIÓN, Jorge, *Madrid / Barcelona. Literatura y ciudad (1995-2010)*, Madrid, Iberoamericana, 2009c.

CARRIÓN, Jorge, *Los muertos*, Barcelona, Mondadori, 2010.

CARRIÓN, Jorge, *Teleshakespeare*, Madrid, Errata Naturae, 2011.

CARRIÓN, Jorge, « The Bicephalous Writer: The Commingling of the Creative Writer and the Critic in a Single Body », Dossier « Hybrid Storyspaces: Redefining the Critical Enterprise in Twenty-First Century Hispanic Literature » sous la direction de Christine Henseler et Debra A. Castillo, *Hispanic Issues On Line*, no. 9, 2012a, p. 13-21.

CARRIÓN, Jorge (éd.), *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*, Barcelona, Anagrama, 2012b.

CARRIÓN, Jorge, *Librerías*, Barcelona, Anagrama, 2013a.

CARRIÓN, Jorge (éd.), *Emergencias. Doce cuentos iberoamericanos*, Barcelona, Candaya, 2013b.

CARRIÓN, Jorge, *Crónica de viaje*, Badajoz, Aristas Martínez, 2014a (édition à compte d'auteur 2009).

CARRIÓN, Jorge, *Los huérfanos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2014b.

CARRIÓN, Jorge, *Los turistas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2015a.

CARRIÓN, Jorge et FORNIES, Sagar, *Barcelona. Los vagabundos de la chatarra*, Barcelona, Norma, 2015b.

CARRIÓN, Jorge, *Los difuntos*, illustrations de Celsius Pictor, Badajoz, Aristas Martínez, 2015c.

CARRIÓN, Jorge, « ¿Por qué escribí *Los difuntos?* », *Pliego Suelto*, le 12 décembre 2015 (2015d).

CARRIÓN, Jorge et LADDAGA, Reinaldo (éds.), *Riplay. historias para no creer*, Madrid, Adriana Hidalgo, 2015e.

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín, « Hacia un nuevo paradigma: Poesía Postpoética », *Lateral*, no. 120, 2004.

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín, *Joan Fontaine Odisea (mi deconstrucción)*, Barcelona, La Poesía, Señor Hidalgo, 2005.

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín, « Poésía Postpoética: Un diagnóstico. Una propuesta », *Quimera*, no. 273, 2006, p. 90-94.

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín, « La "otra" historia de la nocilla », *La Vanguardia*, le 26 septembre 2007.

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín, *Nocilla Dream*, Canet de Mar (Barcelona), Candaya, 2008a (2006).

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín, *Nocilla Experience*, Madrid, Alfaguara, 2008b.

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín, *Carne de píxel*, Barcelona, DVD Ediciones, 2008c.

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín, *Creta, lateral travelling*, Palma de Mallorca, Sloper, 2008d (La Guantera, 2004).

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín, *Nocilla Lab*, Madrid, Alfaguara, 2009a.

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín, *Postpoesía: hacia un nuevo paradigma*, Barcelona, Anagrama, 2009b.

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín, VILAS, Manuel, « Manifiesto de Göteborg », *Quimera*, no. 314, 2010, p. 11.

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín, *El hacedor (de Borges). Remake*, Madrid, Alfaguara, 2011a.

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín, « Motivos para escribir *El hacedor (de Borges). Remake* », *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 729, 2011b, p. 29-36.

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín, *Yo siempre regreso a los pezones y al punto 7 del Tractatus*, Madrid, Alfaguara, 2012a (édition à compte d'auteur 2001).

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín, *Antibiótico*, Madrid, Visor, 2012b (édition à compte d'auteur 2006).

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín, *Blog-up. Ensayos sobre cultura y sociedad*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2012c.

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín, « Apropiacionismo hoy, multiplicación del accidente », 2012d, disponible à http://salonkritik.net/10-11/2012/09/apropiacionismo_hoy_multiplica.php, consulté le 31 juillet 2016.

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín, *Proyecto Nocilla*, Madrid, Alfaguara, 2013.

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín, *Limbo*, Madrid, Alfaguara, 2014.

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín, « La historia jamás contada de lo hípster », *Cultura FNAC*, le 19 juin 2015 (2015a), disponible à <http://cultura.fnac.es/blogs/agustin-fernandez-mallo/hipsters-e-ikea>, consulté le 31 juillet 2016.

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín, *Ya nadie se llamará como yo + Poesía reunida (1998-2012)*, Barcelona, Seix Barral, 2015b.

MORA, Vicente Luis, *Texto refundido de la ley del sueño*, Córdoba, Casa de Galicia en Córdoba, 1999.

MORA, Vicente Luis, *Mester de Cibervía*, Valencia, Pre-Textos, 2000.

MORA, Vicente Luis, *Circular*, Córdoba, Plurabelle, 2003a.

MORA, Vicente Luis, *Nova*, Valencia, Pre-Textos, 2003b.

MORA, Vicente Luis, *Autobiografía (novela de terror)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2003c.

MORA, Vicente Luis, *Construcción*, Valencia, Pre-Textos, 2005.

MORA, Vicente Luis, *Subterráneos*, Barcelona, DVD, 2006a.

MORA, Vicente Luis, *Pangea. Internet, blogs y comunicación en un mundo nuevo*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2006b.

MORA, Vicente Luis, *Singularidades. Ética y poética de la literatura española actual*, Madrid, Bartleby, 2006c.

MORA, Vicente Luis, « ¿Postmodernidad? Narrativa de la imagen, Next-Generation y razón catódica en la narrativa contemporánea », in Javier Gascuña Gahete et Paula Martín Salván (éd.), *Figures of Belatedness. Postmodernist Fiction in English*, Córdoba, Universidad de Córdoba, Servicio de Publicaciones, 2006d, p. 275-305.

MORA, Vicente Luis, « El realismo aumentado », *Quimera*, n° 276, 2006e, p. 64-65.

MORA, Vicente Luis, *Circular 07. Las afueras*, Córdoba, Berenice, 2007a.

MORA, Vicente Luis, *La luz nueva. Singularidades en la narrativa española actual*, Córdoba, Berenice, 2007b.

MORA, Vicente Luis, *Pasadizos. Espacios simbólicos entre arte y literatura*, Madrid, Páginas de Espuma, 2008.

MORA, Vicente Luis, *Tiempo*, Valencia, Pre-Textos, 2009.

MORA, Vicente Luis, *Alba Cromm*, Barcelona, Seix Barral, 2010a.

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*, no. 314, 2010b, p. 18-23.

MORA, Vicente Luis, « Texto e internexto: el desplazamiento literario hacia el texto fluido y sus efectos en la narrativa actual », *Hybrid Storyspaces*, Cornell University, 2010c.

MORA, Vicente Luis, « El MetaRemake: relecturas transatlánticas y transmedia de Borges », *Boletín Hispánico Helvético*, no. 17-18, 2011, p. 259-278.

MORA, Vicente Luis, *Lectoespectador: deslizamientos entre literatura e imagen*, Barcelona, Seix Barral, 2012.

MORA, Vicente Luis, « Globalización y literaturas hispánicas: de lo posnacional a la novela glocal », *Pasavento*, vol. II, no. 2, 2014a, p. 319-343.

MORA, Vicente Luis, « Acercamiento al problema terminológico de la narratividad transmedia », *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*, v. 3, no. 1, 2014b, p. 11-40.

MORA, Vicente Luis, *La literatura egódica. El sujeto narrativo a través del espejo*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, 2014c.

MORA, Vicente Luis, *Serie*, Valencia, Pre-Textos, 2015.

MORA, Vicente Luis (éd.), *La cuarta persona del plural. Antología de poesía española contemporánea 1978-2015*, Madrid, Vaso Roto, 2016.

Ouvrages critiques et théoriques

AARSETH, Espen J., *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1997.

ANDERSON, Perry, *Los orígenes de la posmodernidad*, Barcelona, Anagrama, 2000 (1998).

AUGÉ, Marc, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

- AUSTER, Paul, *The Music of Chance*, London, Farber and Farber, 2006 (1990).
- AYÉN, Xavi, « El escritor radiactivo », *La Vanguardia*, le 21 décembre 2006.
- AZANCOT Nuria, « La generación Nocilla y el afterpop piden paso », *El cultural*, le 19 juillet 2007.
- BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978 (1957).
- BADOUARD, Romain, « “Programmer ou être programmé” : les enjeux citoyens de l'écriture numérique », in AMarie Petitjean et Violaine Houdart-Merot (dir.), *Numérique et écriture littéraire. Mutations des pratiques*, Paris, Hermann, 2015, p. 47-59.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1998 (1929).
- BARKER, Jesse, *No Place Like Home: Virtual Space, Local Places and Nocilla Fictions*, Thèse de doctorat, University of British Columbia, Vancouver, 2011.
- BARKER, Jesse, « Agustín Fernández Mallo's *Nocilla Project*: Seeking Affective Engagement in the World City », *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 18, 2014, p. 31-52.
- BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972.
- BARTHES, Roland, « L'effet de réel », in Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 81-90.
- BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulations*, Paris, Galilée, 1981.
- BAUMAN, Zigmunt, *La posmodernidad y sus descontentos*, Madrid, Akal, 2001.
- BERTHO, Sophie, « Temps, récit et postmodernité », *Littérature*, no. 92, 1993, p. 90-97.
- BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1993 (1955).
- BOLTER, Jay David et GRUSIN, Richard, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, London, MIT Press, 2000.
- BORGES, Jorge Luis, *Ficciones*, Madrid, Alianza, 2002 (1944).
- BORGES, Jorge Luis, *El hacedor*, Madrid, Alianza, 1987 (1960).
- BORRÀS, Laura (éd.), *Textualidades electrónicas. Nuevos escenarios para la literatura*, Barcelona, Universitat Oberta de Catalunya, 2005.
- BORRÀS, Laura, « Teorías literarias y retos digitales », in Laura Borràs (éd.), *Textualidades electrónicas. Nuevos escenarios para la literatura*, Barcelona, Universitat Oberta de Catalunya, 2005, p. 23-79.
- BORRÀS, Laura, *Una introducción a los estudios literarios y las tecnologías digitales*, Barcelona, Universitat Oberta de Catalunya, 2008.

- BORRÀS, Laura, « Leer literatura (en) digital: una historia de intermediaciones, desplazamientos y contaminaciones », *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, no. 14, 2010a, p. 177-195.
- BORRÀS, Laura, « Literatura Digital 2010. La Incubadora », *Quimera*, no. 325, 2010b, p. 36.
- BORRÀS, Laura, « Un nou tombant en el món de l'edició i la lectura », conférence dans la cadre de la *Semana de la poesia*, Barcelone, le 17 mai 2014.
- BORRÀS, Laura, « El canon de la modernidad literaria: el *Electronic Literature Collection* », conférence dans le cadre du festival *Kosmópolis*, Barcelone, le 20 mars 2015.
- BOUCHARDON, Serge, « Le récit littéraire interactif : une valeur heuristique », *Communication et Langage*, no. 155, 2008, p. 81-97.
- BOUCHARDON, Serge, *La Valeur heuristique de la littérature numérique*, Paris, Hermann, 2014.
- BREA, José Luis, *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*, Salamanca, CASA (Centro de Arte de Salamanca), 2002.
- BRIDLE, James, « The New Aesthetics and its Politics », 2013, disponible à <http://booktwo.org/notebook/new-aesthetic-politics/>, consulté le 31 juillet 2016.
- CALEFATO, Patrizia, « La escritura/lectura electrónica en la “plaza” de la red », in Laura Borràs (éd.), *Textualidades electrónicas. Nuevos escenarios para la literatura*, Barcelona, Universitat Oberta de Catalunya 2005, p. 115-127.
- CALLES, Jara, *Literatura de las nuevas tecnologías. Aproximación estética al modelo literario español de principios de siglo (2001-2011)*, Thèse de doctorat, Universidad de Salamanca, 2011.
- CALVINO, Italo, *Les Villes invisibles*, Paris, Gallimard, 2013 (1972).
- CALVINO, Italo, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Paris, Seuil, 1995 (1979).
- CALVO, Javier, « La historia de la nocilla », *La Vanguardia*, le 12 septembre 2007.
- CARCELEN, Jean-François et PANTEL Alice, « L'ère de la post-fiction : *Generación Nocilla* et littérature “mutante” », *Les Langues néo-latines : revue des langues vivantes romanes*, no. 354, 2010, p. 111-125.
- CARCELEN, Jean-François, « Ficción documentada y ficción documental en la narrativa española actual: Ignacio Martínez de Pisón, Isaac Rosa », in Geneviève Champeau et coll. (éds.), *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, p. 51-68.
- CASALS, Jesús, « Sin noticias de Nocilla », *Quimera*, no. 288, 2007, p. 10.
- CASTELLS, Manuel, *La Société en réseau. L'ère de l'information*, Paris, Fayard, 2001 (1998).

- CĂLINESCU, Matei, *Cinci fețe ale modernității. Modernism, avangardă, decadentă, kitsch, postmodernism*, Iași, Polirom, 2005 (1987).
- CĂRTĂRESCU, Mircea, *Levantul*, București, Cartea Românească, 1990.
- CHAMPEAU, Geneviève, « Narrativité et relato reticular en la novela española actual », in Geneviève Champeau et coll. (éds.), *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, p. 69-85.
- CHAMPEAU, Geneviève, CARCELEN, Jean-François, TYRAS, Georges, VALLS, Fernando (éds.), *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011.
- CIASTELLARDI, Matteo, DI ROSARIO, Giovanna, « Transmedia Literacy: A Premise », *International Journal of Transmedia Literacy*, vol. 1, no. 1, 2015, p. 7-16.
- CLEGER, Osvaldo, *Narrar en la era de las blogoficciones: Literatura, cultura y sociedad en las redes en el siglo XXI*. Lewiston, NY, Edwin Mellon Press, 2010.
- COMPAGNON, Antoine, *La seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
- COMPAGNON, Antoine, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 2001 (1998).
- COROMINAS I JULIÁN, Jordi, « Diálogos con Jorge Carrión », *Número cero*, le 5 septembre 2014, disponible à <http://numerocero.es/literatura/articulo/dialogos-con-jorge-carrion-1/2509>, consulté le 31 juillet 2016.
- CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*, Madrid, Cátedra, 2004 (1963).
- COUÉGNAS, Daniel, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, 1992.
- CRAMER, Florian, « Post-Digital Literary Studies », *Materialidades da Literatura*, vol. 4, no. 1, 2016, p. 11-27.
- DÄLLENBACH, Lucien, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.
- DÄLLENBACH, Lucien, *Mosaïques. Un objet esthétique à rebondissements*, Paris, Seuil, 2001.
- DANIELEWSKI, Mark, *La Maison des feuilles*, Paris, Denoël, 2002 (2000).
- DANTE ALIGHIERI, *La divine Comédie*, Paris, Flammarion, 2010 (1307-1321, 1472).
- DANTO, Arthur C., *La Transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, Paris, Seuil, 1989 (1981).
- DANTO, Arthur C., *What Art Is*, New Haven & London, Yale University Press, 2013.
- DEBORD, Guy, « Théorie de la dérive », *Internationale Situationniste*, no. 2, 1958, p. 19-23.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.

- DENA, Christy, *Transmedia Practice: Theorising the Practice of Expressing a Fictional World across Distinct Media and Environments*, Thèse de doctorat, University of Sydney, Australia, 2009.
- DERRIDA, Jacques, *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009.
- DÍEZ, Juan José, « Panorama de la literatura electrónica hispánica », *Revista Imán*, no. 6, 2012.
- DI ROSARIO, Giovanna, « For an Aesthetic of Digital Poetry », *RiLUnE*, no. 5, 2006, p. 49-61.
- DUBOIS, Jacques, *Le Roman policier ou la modernité*, Paris, Éditions Armand Colin, 2006 (1992).
- DURRER, Sylvie, *Le Dialogue romanesque*, Genève, Droz, 1994.
- DURRER, Sylvie, *Le Dialogue dans le roman*, Paris, Nathan, 1999.
- EAGLETON, Terry, *The Illusions of Postmodernism*, Oxford, Blackwell Publishing, 2004 (1996).
- ECO, Umberto, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965 (1962).
- ECO, Umberto, *Apostille au « Nom de la rose »*, Paris, Grasset, 1985 (1983).
- ESKELINEN, Markku, *Six Problems in Search of a Solution: The challenge of cybertext theory and ludology to literary theory*, 2004, disponible à <http://www.dichtung-digital.org/2004/3/Eskelinen/index.htm>, consulté le 15 août 2016.
- FERNÁNDEZ CASTRILLO, Carolina, « La condición *postmedia*: nuevas posibilidades narrativas en la era digital », in Alicia Nila Martínez Díaz et Esther Navío Castellano (éds.), *Literaturas de la (pos)modernidad*, Madrid, Fragua, 2009.
- FERNÁNDEZ PORTA, Eloy, *Los minutos de la basura*, Barcelona, Montesinos, 1996.
- FERNÁNDEZ PORTA, Eloy, *Caras B. De la música de las esferas*, Madrid, Debate, 2001.
- FERNÁNDEZ PORTA, Eloy, « Después del choque », *Quimera*, no. 237, 2003, p. 10-11.
- FERNÁNDEZ PORTA, Eloy, *Homo sampler. Tiempo y consumo en la era afterpop*, Barcelona, Anagrama, 2008.
- FERNÁNDEZ PORTA, Eloy, *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*, Barcelona, Anagrama, 2010a (2007).
- FERNÁNDEZ PORTA, Eloy, *€®O\$. La superproducción de los afectos*, Barcelona, Anagrama, 2010b.

- FERNÁNDEZ PORTA, Eloy, *Emociónese así. Anatomía de la alegría (con publicidad encubierta)*, Barcelona, Anagrama, 2012.
- FERRÉ, Juan Francisco, « El relato robado. Notas para la definición de una narrativa mutante », *Quimera*, no. 237, 2003, p. 29-34.
- FERRÉ, Juan Francisco, « Zona cero, año uno. Una arqueología del futuro », *Quimera*, no. 271, 2006, p. 23-27.
- FERRÉ, Juan Francisco, « La literatura del post. Instrucciones para leer narrativa española de última generación », in Juan Francisco Ferré et Julio Ortega (éds.), *Mutantes. Narrativa española de última generación*, Córdoba, Berenice, 2007, p. 7-21.
- FERRÉ, Juan Francisco et ORTEGA, Julio (éds.), *Mutantes. Narrativa española de última generación*, Córdoba, Berenice, 2007.
- FERRÉ, Juan Francisco, « Taxonomías transatlánticas: lo hipertextual y lo mediático en la narrativa en español del siglo XXI (fragmento) », *Revista Letral*, no. 11, 2013, p. 206-213.
- FIEDLER, Leslie, « The New Mutants », *The Partisan Review*, vol. 32, no. 4, 1965, p. 505-525.
- FLICHY, Patrice, *L'Imaginaire d'Internet*, Paris, La Découverte, 2001.
- FOSTER WALLACE, David, *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*, London, Abacus, 2014 (1997).
- FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.
- FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.
- FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres, hétérotopies », conférence au Cercle d'études architecturales, le 14 mars 1967, *Architectures, Mouvement, Continuité*, no. 5, 1984, p. 46-49, disponible à <http://desteceres.com/heterotopias.pdf>, consulté le 31 juillet 2016.
- FRESÁN, Rodrigo, *La velocidad de las cosas*, Barcelona, DeBolsillo, 2006 (1998).
- GAMBARTE, Eduardo Mateo, *El concepto de generación literaria*, Madrid, Síntesis, 1996.
- GARCÍA TIRADO, Santiago, « La memoria histórica del futuro: Entrevista con Jorge Carrión », *Blisstopic*, 2014, disponible à <http://www.blisstopic.com/index.php/libros/entrevistas/item/2752-jorge-carrion-entrevista>, consulté le 31 juillet 2016.
- GAUTHIER, Michel, *Art conceptuel*, Paris, Centre Pompidou, 2013.
- GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- GENETTE, Gérard, *Introduction à l'architecte*, Paris, Seuil, 1979.

- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- GENETTE, Gérard, *Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.
- GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris, Seuil, 1987.
- GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.
- GENETTE, Gérard, *L'Œuvre de l'art 1. Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994.
- GENETTE, Gérard, *L'Œuvre de l'art 2. La Relation esthétique*, Paris, Seuil, 1997.
- GENETTE, Gérard, *Figures IV*, Paris, Seuil, 1999.
- GEYH, Paula, LEEBRON, Fred G., LEVY, Andrew (éds.), *Postmodern American Fiction. A Norton Anthology*, New York, W. W. Norton & Company, 1997.
- GIL GONZÁLEZ, Antonio J., + *Narrativa(s). Intermediaciones novela, cine, cómic y videojuego en el ámbito hispánico*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2012.
- GÓMEZ TRUEBA, Teresa, « all we are saying is give piece a chance... », in Agustín Fernández Mallo, *Blog-up. Ensayos sobre cultura y sociedad*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2012, p.9-20.
- GORDO, Alberto, « Jorge Carrión, el hombre de la multitud », *El Cultural*, le 4 février 2015, disponible à <http://www.elcultural.com/noticias/letras/Jorge-Carrion-el-hombre-de-la-multitud/7353>, consulté le 31 juillet 2016.
- GUILLOT, Víctor, « La inocencia del escritor amateur. Un encuentro con Agustín Fernández Mallo », *Neville. Magazine digital*, le 26/12/2012, disponible à <https://nevillescu.wordpress.com/2012/07/26/la-inocencia-del-escritor-amateur-un-encuentro-con-agustin-fernandez-mallo/>, consulté le 31 juillet 2016.
- HAMON, Philippe, « Un discours contraint », in Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 119-181.
- HAYLES, Katherine N., « The Materiality of Informatics », *Configurations*, 1.1, 1993, p. 147-170.
- HAYLES, Katherine N., *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1999.
- HAYLES, Katherine N., *Writing Machines*, Cambridge (Massachusetts), London, MIT Press, 2002.
- HAYLES, Katherine N., *Electronic Literature. New Horizons for the Literary*, Notre Dame, Indiana, University of Notre Dame Press, 2010 (2008).
- HAYLES, Katherine N. et PRESSMAN, Jessica (éds.), *Comparative Textual Media. Transforming the Humanities in the Postprint Era*, Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 2013.

- HENSELER, Christine et POPE, D. Randolph (éd.), *Generation X Rocks: Contemporary Peninsular Fiction, Film, and Rock Culture*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2007.
- HENSELER, Christine, « Spanish Mutant Fioneers: of Mutants, Mutant Fiction and Media Mutations », *Ciberletras*, no. 24, 2010.
- HENSELER, Christine, « Oda a la basura: La poética spam de Agustín Fernández Mallo », *Boletín Hispánico Helvético*, vol. 17-18, 2011a, p.89-104.
- HENSELER, Christine, *Spanish Fiction in the Digital Age: Generation X Remixed*, New York, Palgrave Macmillan, 2011b.
- HEVIA, Elena, « Autores del siglo XXI », *El Periódico*, le 29 juin 2007.
- HUBIER, Sébastien, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2003.
- HUMANES BESPÍN, Iván, « Entrevista con Agustín Fernández Mallo », *Literaturas*, 2008, disponible à <http://www.literaturas.com/v010/sec0805/entrevistas/entrevistas-03.html>, consulté le 31 juillet 2016.
- HUTCHEON, Linda, *A Poetics of Postmodernism*, London, Routledge, 1988.
- HUYSSSEN, Andreas, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture and Postmodernism*, London, Houndmills, Macmillan, 1988.
- JAFFE, Harold, « Crisis Art », *Author Harold Jaffe Wordpress Blog*, le 22 janvier 2014, disponible à <https://haroldjaffe.wordpress.com/nonfictions/crisis-art/>, consulté le 31 juillet 2016.
- JAMESON, Fredric, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, Beaux-arts de Paris, 2007 (1982).
- JENKINS, Henry, « Transmedia Storytelling », *MIT Technology Review*, 2003 disponible à <https://www.technologyreview.com/s/401760/transmedia-storytelling/>, consulté le 31 juillet 2016.
- JENKINS, Henry, « Transmedia 101 », *Confessions of an Aca-Fan*, 2007, le 22 février 2007, disponible à http://henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html, consulté le 31 juillet 2016.
- JENKINS, Henry, « Transmedia 202: Further Reflections », *Confessions of an Aca-Fan*, le 1^{er} août 2011, disponible à http://henryjenkins.org/2011/08/defining_transmedia_further_re.html, consulté le 31 juillet 2016.
- JENKINS, Henry, *La Culture de la convergence. Des médias au transmédia*, Paris, Armand Colin, 2013 [2006].
- JENKINS, Henry, « Rethinking the “Value” of Entertainment Franchises: An Interview with Derek Johnson (Part One) », *Confessions of an Aca-Fan*, le 15 janvier 2014,

disponible à <http://henryjenkins.org/2014/01/rethinking-the-value-of-entertainment-franchises-an-interview-with-derek-johnson-part-one.html>, consulté le 31 juillet 2016.

JOAN, Pere, *Nocilla Experience. La novela gráfica*, illustrations de Pere Joan, texte d'Agustín Fernández Mallo, Madrid, Alfaguara, 2011.

JOUVE, Vincent, *Poétique du roman*, Paris, Éditions Armand Colin, 2010.

JOUVE, Vincent, « De quoi la poétique est-elle le nom ? », *Littérature Histoire Théorie*, no. 10, 2012.

JOYCE, James, *Ulysse*, Paris, Gallimard, 2004 (1922).

JUAN-CANTAVELLA, Robert, *Proust Fiction*, Barcelona, Poliedro, 2005.

JUAN-CANTAVELLA, Robert, *El Dorado*, Barcelona, Mondadori, 2008.

JUAN-CANTAVELLA, Robert, *Asesino cósmico*, Barcelona, Mondadori, 2011.

JUAN-CANTAVELLA, Robert, *Y el cielo era una bestia*, Barcelona, Anagrama, 2014.

KAFKA, Franz, *Le Procès*, Paris, Gallimard, 1933 (1925).

KRZYWKOWSKI, Isabelle, *Machines à écrire. Littérature et technologies du XIX^e au XXI^e siècle*, Grenoble, ELLUG, 2010.

LAÍN ENTRALGO, Pedro, *La generación del 98*, Madrid, Espasa-Calpe, 1997 (1945).

LANDOW, George P., *Hypertext 3.0. Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2006.

LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

LEJEUNE, Philippe, « *Cher écran...* ». *Journal personnel, ordinateur, Internet*, Paris, Seuil, 2000.

LEJEUNE, Philippe et BOGAERT, Catherine, *Le Journal intime. Histoire et anthologie*, Paris, Textuel, 2006.

LENS SAN MARTÍN, Carlos, « La metafiction como ruptura del pacto ficcional », *Boletín hispánico helvético*, no. 17-18, 2011, p. 225-239.

LÉVY, Pierre, *L'intelligence collective : pour une anthropologie du cyberspace*, Paris, La Découverte, 1994.

LÉVY, Pierre, *Qu'est-ce que le virtuel ?*, Paris, La Découverte, 1995.

LIPOVETSKY, Gilles, *L'Ère du vide. Essai sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 2008 (1983).

LITTO, V. del (dir.), *Le Journal intime et ses formes littéraires*, Actes du Colloque de septembre 1975, Genève-Paris, Librairie Droz, 1978.

LOUIS, Annick, *Jorge Luis Borges : œuvre et manœuvre*, Paris, L'Harmattan, 1997.

LOZANO MIJARES, María del Pilar, *La novela española posmoderna*, Madrid, Arco/Libros, 2007.

- LYON, David, *Postmodernidad (segunda edición)*, Madrid, Alianza, 2000.
- LYOTARD, Jean-François, *La Condition postmoderne*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.
- LYOTARD, Jean-François, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1988.
- MANOVICH, Lev, « Post-media Aesthetics », 2001, disponible à http://manovich.net/content/04-projects/032-post-media-aesthetics/29_article_2001.pdf, consulté le 15 mars 2016.
- MANOVICH, Lev, *Le Langage des nouveaux médias*, Dijon, Les presses du réel, 2010 [2001].
- MARÍAS, Julián, *El método histórico de las generaciones*, Madrid, Revista de Occidente, 1949.
- MARTÍN PRADA, Juan, *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*, Madrid, Fundamentos, 2001.
- MARTÍNEZ, Javier, « “CTRL+ALT+DEL”. Análisis de la vanguardia literaria », *El Mundo*, le 27 novembre 2009.
- MCLUHAN, Marshall, *La galaxie Gutenberg : la genèse de l'homme typographique*, Paris, Gallimard, 1977a (1962).
- MCLUHAN, Marshall, *Pour comprendre les média : les prolongements technologiques de l'homme*, Paris, Seuil, 1977b (1964).
- MOLINO, Jean et LAFHAIL-MOLINO, Raphaël, *Homo fabulator. Théorie et analyse du récit*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2003.
- MOLINUEVO, José Luis, *La vida en tiempo real. La crisis de las utopías digitales*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006.
- NAVAJAS, Gonzalo, *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, Barcelona, Edicions del Mall, 1987.
- NAVAJAS, Gonzalo, *Más allá de la posmodernidad: estética de la nueva novela y cine españoles*, Barcelona, EUB, 1996.
- NAVAJAS, Gonzalo, *La narrativa española en la era global. Imagen, comunicación, ficción*, Barcelona, EUB, 2002.
- ORTEGA Y GASSET, José, *El tema de nuestro tiempo: ni vitalismo ni racionalismo, el ocaso de las revoluciones, el sentido histórico de la teoría de Einstein*, Madrid, Espasa-Calpe, 1964 (1923).
- PANTEL, Alice, « Le réel in-filtré dans la trilogie *Nocilla* d'Agustín Fernández Mallo », *Hispanística XX*, no. 30, 2012a, p. 231-247.
- PANTEL, Alice, *Mutations contemporaines du roman espagnol : Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora*, Thèse de doctorat, Université Paul Valéry Montpellier III, 2012b.

- PARKER, Jeff, *A Poetics of the Link*, 2001, disponible à <http://www.altx.com/ebr/ebr12/park/park.htm>, consulté le 31 juillet 2016.
- PAVIĆ, Milorad, *Le Dictionnaire khazar. Roman-lexique en 100 000 mots. Exemple féminin*, Paris, Le nouvel Attila, 2015 (1984).
- PETITJEAN, AMarie et HOUDART-MEROT, Violaine (dir.), *Numérique et écriture littéraire. Mutations des pratiques*, Paris, Hermann, 2015.
- PIGLIA, Ricardo, *La ciudad ausente*, Barcelona, Mondadori, 2013 (1992).
- POLET, Jean-Claude, « Périodisation et grands ensembles littéraires. Limites nationales et cohérence transversale », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, no. 5, 2002, p. 733-746.
- POZO ORTEA, Marta del, *Hacia un reencantamiento posthumanista: poesía, ciencia y nuevas tecnologías*, Thèse de doctorat, University of Massachusetts Amherst, 2012.
- PRENSKY, Marc, « Digital Natives, Digital Immigrants », *On the Horizon*, vol. 9, no. 5, 2001, p. 1-6.
- QUIGNARD, Pascal, *La Leçon de musique*, Paris, Hachette, 1987.
- RAOUL, Valérie, *Le Journal fictif dans le roman français*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
- REUTER, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Armand Colin, 2006.
- REY, Pierre-Louis, *Le Roman*, Paris, Hachette, 1997.
- RODRÍGUEZ-GAONA, Martín, *Mejorando lo presente. Poesía española última: posmodernidad, humanismo y redes*, Madrid, Caballo de Troya, 2010.
- RORTY, Richard, *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992 (1989).
- RYAN, Marie-Laure, *Narratives as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2001.
- RYAN, Marie-Laure (éd.), *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2004.
- SALMON, Christian, *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2008.
- SÁNCHEZ MARTÍN, Antonio, « Azorín y Ortega en los orígenes epistemológicos de la categoría de generación », *Azorín et la Génération de 1898*, Université de Pau, 1997, p. 25-35.
- SÁNCHEZ-MESA, Domingo (éd.), *Literatura y cibercultura*, Madrid, Arco/Libros, 2004.
- SANSOT, Pierre, *Poétique de la ville*, Paris, Klincksieck, 1971.
- SAUM-PASCUAL, Alexandra, *Mutatis Mutandi: Literatura española del nuevo siglo XXI*, Thèse de doctorat, University of California Riverside, 2012.

- SAUM-PASCUAL, Alexandra, « La poética de la Nocilla: Transmedia Poetics in Agustín Fernández Mallo's Complete Works », *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*, vol. 3, nº1, 2014a, p. 81-98.
- SAUM-PASCUAL, Alexandra, « Literatura española post-web: al borde de lo virtual, lo material y la historia. El caso de Jordi Carrión », *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 18, 2014b, p. 115-133.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.
- SCOLARI, Carlos A., *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*, Barcelona, Planeta, 2013.
- SCOLARI, Carlos A. (éd.), *Ecología de los medios. Entornos, evoluciones e interpretaciones*, Barcelona, Gedisa, 2015.
- SIERRA, Germán, *Alto voltaje*, Barcelona, DeBolsillo, 2006.
- SIERRA, Germán, *Intente usar otras palabras*, Barcelona, Mondadori, 2009.
- SIERRA, Germán, « Bienvenidos a la era postdigital », *Quimera*, no. 314, 2010, p. 10.
- SIERRA, Germán, « Un compromiso entre estructura y sorpresa », *Quimera*, no. 336, 2011, p. 10.
- SIERRA, Germán, « Post-Digitalism and Contemporary Spanish Fiction », Dossier « Hybrid Storyspaces: Redefining the Critical Enterprise in Twenty-First Century Hispanic Literature » sous la direction de Christine Henseler et Debra A. Castillo, *Hispanic Issue On Line*, no. 9, 2012, p. 22-37.
- SMITH, Edmund J., *Postmodernism and Contemporary Fiction*, London, Batsford, 1991.
- SONTAG, Susan, *Where the Stress Falls*, London, Penguin, 2009 (2001).
- SOPHOCLE, *Œdipe roi*, Arles, Actes Sud, 2012 (vers 425 av. J.-C.).
- TODOROV, Tzvetan, *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.
- TYRAS, Georges, « La postmodernité, et après ? » in Georges Tyras (dir.), *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*, Actes du Colloque international CERHIUS (16-18 mars 1995), Grenoble, 1996, p. 7-12.
- VEGA, María José (éd.), *Literatura hipertextual y teoría literaria*, Madrid, Mare Nostrum, 2003.
- VERNE, Jules, *Vingt mille lieues sous les mers*, Paris, Gallimard, 1978 (1869-1870).
- VIERKANT, Artie, *The Image Object Post-Internet*, 2010, disponible à <http://jstchillin.org/artie/vierkant.html>, consulté le 15 mars 2016.
- VILAS, Manuel, « Generación blog », *Cultura (ABC)*, le 25 mars 2011.

VOUILLAMOZ, Núria, *Literatura e hipermedia. La irrupción de la literatura interactiva: precedentes y crítica*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2000.

WALKER RETTBERG, Jill, *Blogging. Digital Media and Society Series*, Cambridge, Polity Press, 2008.

WELLEK, René et WARREN, Austin, *La Théorie littéraire*, Paris, Seuil, 1971 (1948).

ZAVALA, Iris M., *La posmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992.

Revues

Boletín Hispánico Helvético, vol. 17-18, 2011.

Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital, vol. 3, no. 1, 2014.

Hispanic Issues On Line, Dossier «Hybrid Storyspaces: Redefining the Critical Enterprise in Twenty-First Century Hispanic Literature » sous la direction de Christine Henseler et Debra A. Castillo, no. 9, 2012.

Les Lettres romanes, vol. 65, no. 3-4, 2011.

Quimera, no. 237, 2003.

Quimera, no. 271, 2006.

Quimera, no. 322, 2010.

Quimera, no. 336, 2011.

Dictionnaires

MOLINER, María (dir.), *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1998.

REY, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1998.

REY, Alain (dir.), *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Le Robert, 2005.

Conférences, entretiens et podcasts

CARRIÓN, Jorge, « La pantalla en palabras: conferencia presentación de *Crónica de viaje* », Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, le 15 mai 2014, disponible à http://blogs.cccb.org/lab/es/video_narrar-google-conferencia-de-jorge-carrion/, consulté le 31 juillet 2016.

CHEJFEC, Sergio, « Narrar Google », Atelier organisé par le Centre de Cultura Contemporània de Barcelona le 15 mai 2014, disponible à <http://www.cccb.org/es/multimedia/videos/kosmopolis-2014-narrar-google-taller-de-escritura/211105>, consulté le 31 juillet 2016.

CANAL-L, Entretien avec Jorge Carrión, disponible à <https://www.youtube.com/watch?v=z9L4ix8eIZI>, consulté le 30 juillet 2016.

Sites web et blogs

CARRIÓN, Jorge, [sans titre], disponible à <https://web.archive.org/web/20141003093507/http://jorgecarrion.net/>, 2000-2014.

CARRIÓN, Jorge, *Jorge Carrión. Escritor*, disponible à <http://jorgecarrion.me/>. Page web créée en 2015.

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín, *El hombre que salió de la tarta*, disponible à <http://blogs.alfaguara.com/fernandezmallo/> et à <http://fernandezmallo.megustaleer.com/>, 2008-2016.

MORA, Vicente Luis, *Alba Cromm y la Vida sin Hombres*, disponible à <https://web.archive.org/web/20100503221402/http://albacromm.bitacoras.com/>, 2005-2009.

MORA, Vicente Luis, *Diario de lecturas*, disponible à <https://web.archive.org/web/20080222172924/http://www.vicenteluis Mora.bitacoras.com/>, 2005-2007.

MORA, Vicente Luis, *Diario de lecturas*, disponible à <http://vicenteluis Mora.blogspot.fr/>, 2006-2016.

MORA, Vicente Luis, *Las Crónicas de Ramírez*, disponible à <http://reporteroramirez.wordpress.com/>, 2008-2009.

MORA, Vicente Luis, *El Boomeran(g). Blog de Vicente Luis Mora*, disponible à <http://www.elboomeran.com/blog/1506/blog-de-vicente-luis-mora/>, 2013-2016.

<http://www.rae.es/>.

<http://lema.rae.es/>.

<http://www.lerobert.fr/>.
<http://www.fridalaponia.com/>.
<http://www.proyectolarva.com/>.
<http://www.vicenteluis mora.com/>.
<http://www.hermeneia.net>.
<https://afterpost.wordpress.com>.
<http://generacionnocilla.blogspot.com>.
<http://www.circulolateral.com>.

Œuvres numériques

CHIAPPE, Doménico, *Tierra de extracción*, 2007, disponible à http://collection.eliterature.org/2/works/chiappe__tierra_de_extraccion.html, consulté le 31 juillet 2016.

CHIAPPE, Doménico, *Hotel Minotauro*, 2013, disponible à http://www.domenicochiappe.com/minot_ES/index.html, consulté le 31 juillet 2016.

Vidéos, films et séries de télévision

ANTONIONI, Michelangelo, *L'avventura*, 1960.

BERGMAN, Ingmar, *Persona*, 1966.

BIGELOW, Kathryn, *Strange Days*, 1995.

BOCHCO, Steven, KOZOLL, Michael, *Capitaine Furillo*, 1981-1987.

BRAND, Joshua, FALSEY, John, *Bienvenue en Alaska*, 1990-1995.

CARRIÓN, Jorge, *Los muertos (booktrailer)*, disponible à <https://www.youtube.com/watch?v=n9W6XdmxhXc>, consulté le 31 juillet 2016.

CHASE, David (créateur), *Les Soprano*, 1999-2007.

COPPOLA, Francis Ford, *Le Parrain*, 1972.

COPPOLA, Francis Ford, *Le Parrain. 2^e Partie*, 1974.

COPPOLA, Francis Ford, *Apocalypse Now*, 1979.

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín, *Proyecto Nocilla, la película*, disponible à <http://fernandezmallo.megustaleer.com/proyecto-nocilla-la-pelicula/>, consulté le 31 juillet 2016.

FROST, Mark, LYNCH, David (créateurs), *Twin Peaks* 1990-1991.

HITCHCOCK, Alfred, *Fenêtre sur cour*, 1954.

HITCHCOCK, Alfred, *Alfred Hitchcock présente*, 1955-1962.

HITCHCOCK, Alfred, *Les Oiseaux*, 1963.

HOOVER, Tobe, *Massacre à la tronçonneuse*, 1974.

JARMUSCH, Jim, *Ghost Dog, la voie du samouraï*, 1999.

KUBRICK, Stanley, *2001, l'Odyssée de l'espace*, 1968.

LYNCH, David, *Eraserhead*, 1977.

LYNCH, David, *Blue Velvet*, 1986.

MARKER, Chris, *Une journée d'Andrei Arsenevitch*, 1999.

RADFORD, Michael, *Le Facteur*, 1994.

SCOTT, Ridley, *Blade Runner*, 1982.

SPIELBERG, Steven, *Le Terminal*, 2004.

STANTON, Andrew, UNKRICH, Lee, *Le Monde de Nemo*, 2003.

TARKOVSKI, Andreï, *L'Enfance d'Ivan*, 1962.

TARKOVSKI, Andreï, *Stalker*, 1979.

TARKOVSKI, Andreï, *Le Sacrifice*, 1986.

WONG, Kar-wai, *Chungking Express*, 1994.

ZEMECKIS, Robert, *Forrest Gump*, 1994.

Index des noms

Aarseth, Espen, 325, 343, 466

Bouchardon, Serge, 34, 163, 317, 323, 324, 325, 326, 329, 416, 417, 420, 469

Carrión, Jorge, 11, 15, 16, 19, 20, 21, 27, 28, 32, 41, 45, 46, 47, 48, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 75, 78, 80, 82, 85, 86, 98, 100, 101, 102, 105, 128, 131, 137, 142, 146, 150, 163, 164, 167, 169, 178, 179, 185, 186, 187, 188, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 202, 204, 205, 209, 210, 213, 220, 222, 229, 230, 231, 232, 234, 235, 243, 255, 256, 261, 263, 270, 271, 272, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 285, 287, 288, 290, 291, 294, 295, 308, 311, 312, 313, 318, 322, 344, 346, 349, 353, 354, 356, 357, 358, 359, 366, 370, 371, 376, 377, 381, 382, 385, 386, 388, 389, 390, 395, 396, 397, 413, 417, 424, 427, 432, 434, 435, 440, 441, 443, 445, 447, 448, 450, 452, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464

Champeau, Geneviève, 33, 163, 165, 184, 221, 223, 230, 234, 237, 301, 302, 447, 450

Cleger, Osvaldo, 339, 365, 366, 372, 373, 408

Dena, Christy, 317, 335, 352, 353, 355, 356

Fernández Mallo, Agustín, 11, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 22, 28, 29, 30, 32, 41,

46, 51, 53, 55, 56, 57, 58, 60, 64, 70, 75, 79, 82, 85, 86, 87, 98, 99, 102, 104, 106, 107, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 127, 128, 139, 140, 141, 143, 144, 150, 155, 156, 157, 158, 159, 163, 167, 171, 174, 175, 177, 178, 179, 184, 185, 191, 192, 196, 198, 199, 202, 205, 209, 210, 211, 212, 220, 222, 223, 228, 229, 230, 231, 232, 235, 236, 255, 262, 263, 264, 267, 268, 269, 274, 284, 286, 288, 291, 302, 303, 304, 306, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 318, 322, 326, 344, 353, 354, 359, 366, 370, 371, 376, 383, 385, 386, 388, 390, 392, 393, 394, 410, 412, 413, 416, 417, 420, 421, 422, 429, 430, 431, 432, 435, 436, 437, 438, 440, 441, 443, 445, 446, 447, 449, 450, 451, 453, 456, 457, 459, 460, 461, 462, 463, 464

Fernández Porta, Eloy, 11, 14, 15, 18, 27, 30, 31, 47, 48, 49, 51, 53, 55, 56, 57, 58, 64, 65, 70, 75, 77, 78, 82, 90, 91, 94, 95, 106, 109, 110, 111, 112, 124, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 142, 144, 146, 147, 153, 154, 155, 157, 158, 159, 268, 376, 395, 438, 443, 446, 447, 452

Ferré, Juan Francisco, 11, 28, 41, 46, 48, 52, 53, 54, 57, 58, 60, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 81, 82, 95, 130, 146, 157, 322, 443, 444

Hayles, Katherine, 34, 317, 324, 325,
326, 400, 428, 468, 470

Henseler, Christine, 66, 67, 132, 133,
306

Jenkins, Henry, 317, 332, 334, 335,
338, 339, 341, 342, 348, 349, 351,
353, 357, 365, 386, 388, 458, 465,
470

Joan, Pere, 36, 268, 412, 417, 421,
422, 423, 462

Manovich, Lev, 13, 333, 413, 415, 469

Mora, Vicente Luis, 11, 12, 14, 15, 16,
18, 23, 27, 28, 29, 30, 32, 41, 46, 47,
49, 51, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 62,
64, 65, 71, 75, 79, 83, 85, 86, 89, 90,
96, 101, 102, 103, 104, 105, 107,
108, 110, 111, 112, 128, 130, 141,
142, 143, 144, 145, 146, 147, 148,
149, 150, 151, 152, 153, 154, 155,
156, 157, 159, 163, 164, 167, 170,
173, 174, 177, 178, 179, 181, 182,
183, 185, 189, 196, 198, 205, 206,

207, 210, 211, 212, 215, 216, 220,
222, 224, 229, 235, 237, 239, 248,
249, 251, 252, 253, 254, 256, 259,
261, 263, 264, 265, 266, 268, 269,
270, 279, 282, 288, 289, 291, 292,
296, 298, 299, 300, 303, 305, 306,
312, 313, 322, 335, 338, 340, 341,
342, 343, 347, 348, 355, 356, 357,
359, 364, 366, 370, 371, 374, 375,
376, 377, 378, 379, 380, 383, 385,
386, 387, 388, 389, 390, 391, 392,
395, 397, 398, 399, 400, 401, 406,
407, 408, 409, 410, 423, 429, 434,
437, 440, 441, 443, 446, 447, 448,
451, 452, 453, 455, 456, 457, 460,
461, 464

Prensky, Marc, 146, 203, 322

Ryan, Marie-Laure, 34, 317, 330, 336,
337, 358, 368, 369, 467, 470

Sierra, Germán, 11, 26, 48, 53, 54, 55,
57, 63, 64, 75, 78, 80, 82, 116, 157,
189, 215, 264, 266, 415, 443

Walker, Jill, 364, 368, 369, 400

Index des œuvres

- Afterpop*, 31, 106, 110, 129, 134, 154, 321, 354, 376
- Alba Cromm*, 18, 23, 24, 29, 33, 34, 35, 36, 98, 101, 102, 128, 150, 153, 164, 168, 169, 189, 196, 197, 198, 222, 224, 225, 227, 228, 245, 246, 247, 248, 251, 253, 254, 255, 256, 259, 260, 262, 263, 264, 274, 276, 281, 283, 285, 287, 292, 295, 296, 297, 308, 313, 318, 319, 322, 335, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 356, 357, 358, 371, 387, 390, 397, 398, 401, 406, 418, 429, 438, 441, 448, 450, 452, 453, 455, 456, 458, 460, 462
- Alba Cromm y la Vida sin Hombres*, 18, 24, 35, 339, 340, 342, 371, 390, 397, 398, 399, 400, 401, 403, 408, 458
- Circular*, 18, 23, 24, 29, 47, 86, 106, 128, 141, 158, 164, 167, 168, 169, 170, 173, 174, 176, 179, 180, 181, 182, 184, 185, 189, 192, 196, 198, 205, 206, 207, 211, 215, 218, 220, 222, 224, 228, 235, 237, 238, 239, 242, 263, 265, 266, 275, 301, 302, 305, 307, 313, 387, 447, 448, 449, 450, 451, 454, 456
- Crónica de viaje*, 16, 21, 34, 35, 36, 37, 78, 87, 98, 102, 105, 128, 150, 153, 164, 169, 185, 186, 187, 188, 193, 194, 195, 202, 203, 215, 250, 263, 281, 286, 287, 313, 318, 319, 322, 358, 370, 388, 390, 392, 395, 397, 410, 413, 417, 429, 432, 434, 435, 438, 448, 455, 459, 461, 463
- Diario de lecturas*, 19, 25, 26, 32, 35, 47, 57, 90, 110, 112, 143, 153, 318, 341, 342, 366, 370, 371, 372, 374, 376, 378, 384, 390, 398, 441, 443, 458, 460, 461
- El hacedor (de Borges). Remake*, 17, 22, 23, 25, 34, 102, 125, 164, 169, 198, 202, 256, 302, 308, 309, 310, 313, 318, 319, 322, 326, 328, 329, 383, 393, 430, 432, 435, 438, 441, 448, 456, 457, 458, 463, 464
- El hombre que salió de la tarta*, 18, 25, 36, 318, 370, 383, 392, 394, 416, 461
- Homo sampler*, 31, 110, 321
- La luz nueva*, 19, 25, 32, 72, 89, 110, 142, 145, 158, 376, 389
- Las Crónicas de Ramírez*, 24, 35, 341, 342, 371, 390, 397, 401, 458
- Las huellas*, 15, 20, 21, 86, 101, 105, 107, 128, 150, 164, 167, 169, 178, 179, 193, 194, 196, 220, 222, 233, 250, 263, 269, 270, 271, 272, 277, 281, 287, 292, 296, 301, 312, 313, 344, 413, 417, 426, 441, 453, 455, 456, 459, 463

- Lectoespectador*, 19, 25, 183, 256, 266, 441
- Los difuntos*, 16, 21, 34, 36, 87, 107, 131, 142, 164, 167, 192, 194, 270, 319, 413, 417, 421, 424, 425, 426, 427, 428, 441, 462, 463
- Los huérfanos*, 16, 20, 29, 87, 101, 107, 142, 167, 178, 192, 194, 195, 205, 211, 213, 214, 215, 233, 243, 249, 258, 260, 261, 271, 272, 276, 277, 281, 283, 285, 286, 292, 294, 298, 300, 301, 441, 447, 449, 450, 451, 452, 453, 455, 456
- Los muertos*, 16, 20, 21, 29, 34, 35, 86, 100, 101, 107, 142, 167, 179, 192, 194, 222, 232, 233, 255, 256, 259, 270, 271, 272, 277, 281, 292, 294, 295, 296, 300, 302, 308, 311, 313, 318, 322, 344, 345, 349, 350, 356, 357, 358, 450, 452, 454, 456, 458, 459, 463
- Los turistas*, 16, 21, 29, 87, 101, 105, 107, 142, 167, 192, 194, 195, 205, 209, 210, 234, 270, 271, 272, 275, 276, 279, 281, 287, 441, 449, 453, 454
- Mutantes*, 28, 41, 46, 52, 66, 68, 69, 71, 75, 79, 263, 444
- Nocilla Dream*, 17, 22, 26, 29, 46, 57, 58, 79, 82, 102, 106, 118, 127, 138, 143, 167, 171, 174, 177, 185, 191, 202, 205, 207, 209, 210, 211, 212, 222, 230, 234, 235, 267, 268, 269, 275, 301, 385, 417, 441, 447, 448, 449, 450, 451, 454
- Nocilla Experience*, 22, 36, 46, 106, 177, 192, 222, 229, 234, 236, 244, 245, 260, 267, 275, 301, 417, 421, 423, 451, 462
- Nocilla Lab*, 18, 22, 36, 46, 104, 106, 167, 178, 179, 184, 191, 192, 209, 213, 214, 228, 229, 230, 255, 267, 268, 275, 281, 283, 284, 286, 301, 319, 412, 417, 418, 450, 455, 462
- Pangea*, 19, 25, 148, 251, 265, 386
- Postpoesía*, 18, 22, 31, 35, 110, 113, 114, 115, 128, 267, 353, 376, 386, 459
- projet *Nocilla*, 86, 118, 119, 121, 125, 164, 169, 177, 180, 185, 186, 191, 205, 222, 230, 235, 236, 256, 262, 267, 268, 269, 302, 303, 304, 306, 313, 353, 387, 393, 394, 421, 456, 459, 462
- Proyecto Nocilla, la película*, 18, 22
- Quimera* 322, 23, 128, 222, 263, 265, 408
- Teleshakespeare*, 16, 35, 100, 277, 311, 344, 347, 349, 350, 445, 458
- trilogie *Nocilla*, 17, 22, 23, 35, 99, 118, 128, 167, 177, 192, 220, 228, 229, 302, 303, 353, 383, 417, 421, 429, 453

Table des illustrations

Image 1. Mercedes Cebrián, « Ventriloquía » (in Ferré et Ortega, 2007 : 210).....	76
Image 2. Javier Fernández, « Cero absoluto » (in Ferré et Ortega, 2007 : 182-183)	77
Image 3. Agustín Fernández Mallo, <i>Nocilla Dream</i> (2008a [2006] : 224-225)	175
Image 4. Vicente Luis Mora, <i>Circular 07</i> (2007a : 214-215).....	180
Image 5. Vicente Luis Mora, <i>Circular</i> (2003a)	181
Image 6. Vicente Luis Mora, <i>Circular 07</i> (2007a : 42, 108, 121).....	182
Image 7. Jorge Carrión, <i>Crónica de viaje</i> (2014a)	187
Image 8. Agustín Fernández Mallo, « Mutaciones » (2011a : 62, 70)	199
Image 9. Agustín Fernández Mallo, « Mutaciones » (2011a : 78-79)	201
Image 10. Agustín Fernández Mallo, « Mutaciones » (2011a : 98)	202
Image 11. Vicente Luis Mora, <i>Alba Cromm</i> (2010a : 9, 65)	226
Image 12. Couverture du roman <i>Nocilla Dream</i> (2006).....	256
Image 13. Agustín Fernández Mallo, « Tiempo topológico en <i>Proyecto Nocilla</i> y en <i>Postpoesía</i> (y breve apunte para una exonovela) » (2012c : 174)	327
Image 14. Agustín Fernández Mallo, <i>Postpoesía</i> (2009b : 171)	354
Image 15. Vicente Luis Mora, <i>Alba Cromm</i> (2010a : 44-45).....	357
Image 16. Agustín Fernández Mallo, <i>El hombre que salió de la tarta</i> (2008-2016)....	394
Image 17. Vicente Luis Mora, <i>Alba Cromm y la Vida sin Hombres</i> (2005-2009).....	402
Image 18. Vicente Luis Mora, <i>Las Crónicas de Ramírez</i> (2008-2009).....	402
Image 19. Agustín Fernández Mallo, <i>Nocilla Lab</i> (2009a : 130-131).....	419

Image 20. Pere Joan, <i>Nocilla Experience. La novela gráfica</i> (2011 : 8-9)	422
Image 21. Pere Joan, <i>Nocilla Experience. La novela gráfica</i> (2011 : 20)	423
Image 22. Celsius Pictor in Jorge Carrión, <i>Los difuntos</i> (2015c : 25, 53, 65, 101)	425
Image 23. Celsius Pictor in Jorge Carrión, <i>Los difuntos</i> (2015c : 93)	427

Table des matières

Introduction générale	11
Première partie. LE RÉSEAU THÉORIQUE : Les propositions mutantes comme possibilité de dépassement de la postmodernité à l'aube du XXI^e siècle.....	39
Introduction	41
Chapitre 1. Variations terminologiques. Génération ? <i>Nocilla</i> ?	45
1.1. Chronologie d'un nouveau mouvement littéraire.....	46
1.1.1. Les étapes préalables : revues, rencontres, blogs	47
1.1.2. Débat autour de la dénomination <i>generación Nocilla</i>	54
1.1.3. Mise à jour d'un concept : la génération-réseau	61
1.2. Qu'y a-t-il dans un nom ? Ce que l'on appelle « mutant ».....	69
1.2.1. Des poétiques mutantes.....	71
1.2.2. Une anthologie mutante	74
Chapitre 2. Mutations du paradigme postmoderne au XXI ^e siècle	85
2.1. Préambule d'une mise à jour de la postmodernité.....	87
2.1.1. La postmodernité et ses suffixes	88
2.1.2. Vers une fin de la postmodernité.....	91
2.2. Le postmoderne en voie de mutation.....	96
2.2.1. La remise en cause des frontières verticales : du spam informationnel au tournant maniériste	99
2.2.2. La remise en cause des frontières horizontales : de l'intergénéricité à l'hybridité médiatique	101
2.2.3. Mutations spatiales : du local versus global au glocal	103
2.2.4. Le morcellement du récit : du fragment au réseau	105

Chapitre 3. Être ou ne pas être postmoderne ? Les écrivains mutants à l'aube d'une ère nouvelle	109
3.1. Préfixe <i>post-</i> : Agustín Fernández Mallo et la postpoésie	112
3.1.1. Le laboratoire des expériences postpoétiques : des sciences aux arts	115
3.1.2. Le réseau postpoétique : du rhizome au radicaire.....	125
3.2. Préfixe <i>after-</i> : Eloy Fernández Porta et l'afterpop.....	129
3.2.1. Postmodernité et cyberpunk : le surgissement de la culture pop.....	130
3.2.2. Avant-Pop : l'héritage du pop.....	132
3.2.3. Afterpop ou au-delà du pop	133
3.2.4. Homo Sampler : la temporalité afterpop	138
3.3. Préfixe <i>pan-</i> : Vicente Luis Mora et la pangée	142
3.3.1. La postmodernité mutante	145
3.3.2. Le système-réseau de la pangée.....	148
3.3.3. Débat autour de la postmodernité dans la blogosphère	153
Deuxième partie. LE RÉSEAU TEXTUEL : Les œuvres mutantes de Jorge Carrión, Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora	161
Introduction	163
Chapitre 4. Le réseau spatial	167
4.1. Comment (d)écrire l'espace ?	169
4.1.1. L'espace de la fiction comme cercle, réseau ou labyrinthe	170
4.1.2. Du maquettage de la page à l'architecture du récit.....	181
4.1.3. Entre le plan de la ville et la mappemonde : la représentation cartographique du récit global	189
4.1.4. L'espace virtuel dans les œuvres mutantes.....	196
4.2. Le réseau des lieux.....	205
4.2.1. Les lieux de départ et de destination du récit : la gare et l'aéroport...206	

4.2.2. Les (non-)lieux d'habitation : la micronation, le bunker, l'appartement à louer.....	211
4.2.3. Les lieux de la vie publique : l'hôpital, le cimetière, le centre commercial.....	216
Chapitre 5. Les fragments dans une infrastructure nouvelle.....	221
5.1. Du récit fragmentaire au récit réticulaire.....	223
5.1.1. Le passage du jeu de puzzle à l'art de la mosaïque.....	224
5.1.2. La subversion des hiérarchies : échantillonnage, liste, montage.....	229
5.2. Les infrastructures dans les œuvres d'Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora.....	235
5.2.1. Les réseaux inter et intra-urbains : les autoroutes et les conduites d'eau dans l'œuvre d'Agustín Fernández Mallo.....	235
5.2.2. Le réseau de transports dans l'œuvre de Vicente Luis Mora.....	237
5.3. Le réseau de communications.....	241
5.3.1. Communication relationnelle ou informationnelle ?.....	242
5.3.2. Traces de l'oralité dans l'écriture : mutations apportées par les nouvelles technologies.....	247
5.3.3. La polyphonie augmentée.....	250
5.3.4. La technique de l'enregistrement : une trace de la postmodernité dans le contexte mutant.....	253
5.3.5. Le passage de la voix à la vue à travers l'œil de la caméra.....	255
5.3.6. Dématérialisation du corps dans les relations virtuelles.....	259
5.4. Les projets réticulaires : <i>Nocilla</i> , traces, roman-revue.....	262
5.4.1. Le projet « Alba Cromm-Quimera » de Vicente Luis Mora : du piratage informatique au canular littéraire.....	263
5.4.2. Le projet <i>Nocilla</i> d'Agustín Fernández Mallo : le déploiement d'une théorie postpoétique.....	267

5.4.3. Le projet Las huellas : de l'enfer de Los huérfanos au paradis de Los turistas.....	269
Chapitre 6. La transtextualité réticulaire : à la recherche d'une identité de l'œuvre ...	273
6.1. Enquête sur l'identité des genres littéraires	274
6.1.1. Los muertos et l'essai académique	277
6.1.2. Los turistas et la poésie.....	279
6.2. Écriture et quête identitaire	281
6.2.1. Le journal personnel : à la recherche de M. Hyde.....	282
6.2.2. Le dédoublement de l'écriture : du journal personnel au blog public	288
6.2.3. Le récit d'enquête : interpréter la culpabilité.....	292
L'enquête policière : qui est le coupable ?.....	292
L'enquête journalistique : une question herméneutique	295
6.3. En quête de l'autorité des textes	301
6.3.1. Le réseau de citations.....	303
6.3.2. L'œuvre mutante comme palimpseste : du remake littéraire à la réécriture (télé)visuelle	308
Troisième partie. LE RÉSEAU MÉDIATIQUE : L'écriture hybride à l'époque des mutations technologiques	315
Introduction	317
Chapitre 7. Pratiques narratives d'hybridité médiatique au XXI^e siècle	321
7.1. À mi-chemin entre le livre imprimé et la littérature numérique ?	323
7.1.1. La tension entre la littérature et le numérique	323
L'exoroman comme pratique d'écriture numérique chez Agustín Fernández Mallo	326
7.1.2. Le média : moyen de diffusion et d'expression artistique.....	330
7.2. La création comme hybridité médiatique : du transmédia à l'expansion narrative.....	332

7.2.1. Le transmédia : coordination et unité.....	333
Le récit transmédia	336
Traces de transmédiabilité dans <i>Alba Cromm</i>	337
Du transmédia à la théorie de la fiction quantique de Jorge Carrión	344
7.2.2. Le crossmédia : intégration et répétition	347
7.2.3. Le multimédia et l'intermédia : hétérogénéité de langages médiatiques et de disciplines artistiques.....	351
7.2.4. Remédiatisation : perspectives littéraires sur la télévision, la presse et le moteur de recherche Google	355
Chapitre 8. Fonctions du blog dans l'écriture hybride mutante.....	361
8.1. Qu'est-ce que le blog ?	363
8.1.1. Le blog : lieu de convergence médiatique, sociale et poétique	364
8.1.2. Le blog : mode de diffusion et d'expression littéraire	368
8.2. Le blogueur et le réseau littéraire	371
8.2.1. La dualité du blogueur : entre le public et le privé.....	372
8.2.2. Le blog comme mode d'expression polyphonique	374
8.2.3. Le blog comme plateforme d'expression critique.....	378
8.2.4. La structure du blog entre fragmentation et échantillonnage.....	381
8.2.5. La diversité des formats : du compte rendu écrit au billet vidéo	383
8.2.6. La technologie du blog au service de la création littéraire : recherche d'une nouvelle poétique	384
8.3. Le blog comme technique d'expansion de l'univers narratif mutant : les blogueurs rêvent-ils d'œuvres numériques ?	388
8.3.1. Le blog d'auteur : l'expansion (post)poétique chez Agustín Fernández Mallo	392
8.3.2. Le blog fictif dans <i>Crónica de viaje</i> de Jorge Carrión.....	395
8.3.3. Le blog fictionnel : l'expansion narrative dans <i>Alba Cromm</i> de Vicente Luis Mora	397

L'interaction de deux médias dans l'internexpte	398
Recontextualisation du média numérique dans le texte imprimé	401
L'univers en expansion entre le réel, le virtuel et le fictionnel.....	404
Chapitre 9. Mutations de l'ère postmoderne à l'ère postnumérique	411
9.1. Qu'est-ce que le postnumérique ?.....	413
9.2. Vers une image postnumérique : la pixélisation du texte littéraire.....	416
9.2.1. Télé-vision : mutations de l'image cathodique dans l'œuvre postnumérique.....	418
9.2.2. Pluri-vision : mutations de la bande dessinée et de l'illustration graphique. L'œuvre postnumérique collaborative	421
9.2.3. Techno-vision : le texte et la machine. Une révolution technologique ou esthétique ?	426
9.3. L'écriture comme art à l'aube du postnumérique	429
9.3.1. Google-vision postnumérique : mutations des outils technologiques	430
9.3.2. L'art en crise ou l'art de la crise ? Le remake polémique et les failles de la technologie.....	435
Conclusion.....	441
Lexique	465
Annexes	471
ANNEXE 1. Agustín Fernández Mallo : interactions de la tradition avec la poésie orthodoxe et avec la postpoésie	473
ANNEXE 2. Agustín Fernández Mallo : tableau comparatif entre poésie postpoétique et poésie orthodoxe	474
ANNEXE 3. Vicente Luis Mora : tableau comparatif entre <i>tardomodernidad</i> , <i>posmodernidad</i> et <i>pangea</i>	476
ANNEXE 4. Vicente Luis Mora, <i>Diario de lecturas</i> : débat sur la postmodernité	478

ANNEXE 5. Vicente Luis Mora, <i>Alba Cromm y la Vida sin Hombres</i> : billets et commentaires	481
ANNEXE 6. Entretien personnel avec Eloy Fernández Porta (Barcelone, le 14 juin 2014)	485
ANNEXE 7. Entretien personnel avec Jorge Carrión (Barcelone, le 28 juin 2014)..	
.....	492
Bibliographie	501
Index des noms	521
Index des œuvres	523
Table des illustrations.....	525
Table des matières	527