Simulacre de simulacre ?

Le biais de l'artefact visuel et de la culture de l'écran dans la prose narrative actuelle

Isabelle Touton

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/3514>

DOI : 10.4000/bulletinhispanique.3514

ISBN : 979-10-300-0156-3

ISSN : 1775-3821

Éditeur

Presses universitaires de Bordeaux

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2014

Pagination : 701-718

ISBN : 978-2-86781-963-6

ISSN : 0007-4640

Référence électronique

Isabelle Touton, « Simulacre de simulacre ? », *Bulletin hispanique* [En ligne], 116-2 | 2014, mis en ligne le 01 décembre 2017, consulté le 05 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/3514> ; DOI : 10.4000/bulletinhispanique.3514

Simulacre de simulacre ?

Le biais de l'artefact visuel et de la culture de l'écran dans la prose narrative actuelle

ISABELLE TOUTON
Université de Bordeaux Montaigne

Cet article interroge le recours au référent « image », et en particulier à l'écran, dans la manière dont certains romans espagnols actuels interpellent le monde, après avoir dressé un rapide panorama de certaines théories du « tournant visuel » au sein desquelles ils émergent et qu'ils problématisent.

Mots-clés : Tournant visuel, roman espagnol, écran.

Este artículo interroga el recurso al referente « imagen », y en particular a la pantalla, en la manera como algunas novelas españolas actuales interpelan al mundo, después de presentar un breve panorama de cierta teorías del « giro visual » en cuyo seno emergen y que problematizan.

Palabras claves: Giro visual, novela española, pantalla.

This paper offers an overview of some of the “visual turn” theories, within which some contemporary Spanish novels emerge and that they problematize. It analyzes the way these novels resort to the “image” referent –most often cinematic– to question the world.

Keywords: Visual turn, spanish novel, screen.

En 1992, Paloma Díaz-Mas publiait *El sueño de Venecia*, un roman en cinq tableaux d'époques, cinq pastiches narratifs et stylistiques de genres propres à chacune des périodes évoquées, autour d'un référent commun : un tableau anonyme (fictif) dont le roman racontait d'abord la genèse au

XVII^e siècle sous la forme d'un roman picaresque, puis la destinée au XVIII^e (dans un style épistolaire), au XIX^e (par le biais d'un pastiche néo-réaliste) et au milieu du XX^e siècle (sur un ton qui rappelle le caractère néo-fantastique de *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité), pour finir par un supposé article « scientifique » paru dans une revue d'art contemporain, qui livrait une interprétation du motif du tableau redécouvert et statuait sur son attribution. Le diagnostic final se révélait totalement erroné, comme l'établissait l'activité interprétative du lecteur – qui ne pouvait s'appuyer ni sur un récit cadre, ni sur un narrateur-relais, ni sur un style propre à l'auteur. Parce que la démarche d'attribution d'une œuvre anonyme repose à la fois sur une opération critique, un jugement esthétique, un raisonnement hypothético-déductif et une mise en langage de ce qui « entre par les yeux », elle était ainsi présentée comme paradigmatique du caractère illusoire du projet de reconstruction d'un sens historique à partir des simples traces et vestiges que l'histoire nous a légués¹. Le roman rappelait aussi, par là même, que notre capacité à voir est limitée par les images, les outils conceptuels et linguistiques, les préjugés des temps où nous vivons. Le tableau, ce « macroréférent » du roman, remplissait donc pleinement une fonction autoréférentielle, qu'on peut peut-être qualifier avec Geneviève Champeau de « métadiscursivité oblique »² dans cette version accomplie de ce que Linda Hutcheon a pu appeler « métafiction historique » où, par définition, le propos vise à interroger l'accessibilité au passé et la possibilité de son élaboration à travers le langage. De manière plus large, l'omniprésence de la peinture dans tous les romans qui se tournent vers le Siècle d'or, nouvelle depuis les années 80, se fait l'écho, d'une part, du culte de l'image et de la critique des apparences baroques comme l'a étudié Annie Perrin dans l'œuvre de Juan Goytisolo³. D'autre part, il se fait aussi l'écho de la reconnaissance tardive d'un humanisme visuel, partiellement occulté par la valorisation de l'humanisme textuel⁴ par des mouvements esthétiques qui avaient fait tantôt de la musique (romantisme), tantôt de la science (réalisme et naturalisme) des

1. Isabelle Touton, « Sur le partage de l'autorité : le cas spécifique de la fiction historique en Espagne », dans Emmanuel Bouju (sous la dir. de), *L'autorité en littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 352.

2. Geneviève Champeau, « Productividad de las relaciones transestéticas », dans G. Champeau (textes réunis et présentés par), *Relaciones transestéticas en la España contemporánea*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2011, p. 18.

3. « L'imagination baroque – retournant à l'étymologie – est image et s'adresse au regard. Or, on retrouve dans l'œuvre de Juan Goytisolo cette même passion / pulsion scopique qui s'alimente d'« *espejismos* ». Elle se manifeste par une configuration théâtrale de la narration, une mise en scène permanente du récit et de l'activité d'écriture, la construction en abyme des scènes emboîtées, la présence de personnages qui démultiplient la jouissance scopique à l'aide de lunettes, jumelles, télescopes, appareils photos et magnétoscopes », in Annie Perrin, « Écriture et mise en scène dans deux romans de Juan Goytisolo », dans G. Champeau (sous la dir. de), *Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain*, Bordeaux, Maison des Pays Ibériques, 1994, p. 136.

4. « [...] *humanismo visual cuya verdadera entidad e importancia ha sido ocultada por el énfasis puesto históricamente en el otro humanismo, el que se movía en una base exclusivamente textual* » Fernando Rodríguez De la Flor, *Giro Visual*, Salamanca, Editorial Delirio, 2009, p. 43.

modèles pour les autres arts, ou du langage l'unique socle de toute expérience (*linguistic turn/giro lingüístico*). Cette reconnaissance à la fin du XX^e siècle d'un humanisme visuel coïncide avec ce que le monde anglo-saxon et hispanophone appelle « tournant visuel » (ce « *pictorial/iconic/visual turn* » o *giro visual*) dont les conséquences seraient, selon ses promoteurs, d'ordre anthropologique et dont les répercussions se font connaître dans les domaines de la création, des études culturelles et de la compartimentation disciplinaire au sein de l'université.

Cela dit, je ne souhaite pas interroger ici prioritairement la dimension autoréférentielle des référents images, comme a pu le faire Geneviève Champeau à propos de l'usage du cinéma dans l'œuvre de Juan Marsé⁵, mais plutôt dresser un rapide panorama de certaines théories au sein desquelles émerge une littérature romanesque qui les problématise, celle qui a été publiée au début du XXI^e siècle, dont le recours systématique au référent « image », en particulier aux images construites et aux écrans, est une des caractéristiques principales⁶. En effet, si la littérature baroque fut prolifique en *ekphrasis*, si peinture, photographie, cinéma et littérature ont bien souvent développé leurs langages dans une pleine conscience de celui des autres arts qui ont servi tantôt de modèle, tantôt de repoussoir, on observe, pour le moins, depuis l'entrée du petit écran (de télévision et d'ordinateur) dans le quotidien des romanciers et des lecteurs, une intensification du recours à la création ou à la citation d'images-artefacts, non nécessairement artistiques. Et c'est par ce biais que je voudrais faire « rentrer par la fenêtre » le référent expulsé par l'avant-propos de Geneviève Champeau du volume collectif de 1994, *Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain* : « Les participants au colloque ont été unanimes à éliminer du débat le référent dont on peut se demander si dans le discours historique lui-même il n'est pas l'objet d'une quête infinie, "une construction culturelle constamment en voie d'élaboration" »⁷. Je puiserai quelques exemples au cœur de la production narrative publiée depuis 2008 par des auteurs d'une même génération (entre 35 et 45 ans) pour interroger le « biais » de l'image-écran (comme couche de représentation, comme parole oblique, comme donnée culturelle, comme discours concurrent, comme concentré d'émotions) dans la manière dont ces œuvres interpellent le monde actuel et certaines des théories qui cherchent à le lire.

1. LA THÉORIE DU TOURNANT VISUEL CHEZ LES ROMANCIERS ESPAGNOLS

Le tournant visuel, dont Fernando Rodríguez de la Flor, dans *El giro visual*, présente un bel exposé, un brin partisan et autoréfutant dans sa forme

5. Geneviève Champeau, « La double tension référentielle et autoréférentielle dans trois romans de Juan Marsé », dans G. Champeau (sous la dir. de), *Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain*, Bordeaux, Maison des Pays Ibériques, 1994, p. 95-109.

6. Je renvoie ici à l'angle de travail choisi par Natalie Noyaret pour les deux ouvrages collectifs qu'elle a dirigés sur la prose narrative de la première décennie du XXI^e siècle, *La narrativa española de hoy. La imagen en el texto I et II*, Bern, Peter Lang, 2011 et 2012 (Leia, vol. 20 et 25).

7. Geneviève Champeau, *op. cit.*, p. 7-8.

exclusivement textuelle, est étroitement lié au développement des nouvelles technologies de l'information et de la communication :

*quizá lo más significativo de las percepciones a que nos conduce nuestro tiempo es que, con toda evidencia, se estaría produciendo una nueva y más potente (acaso también decisiva, por última) traslación de la visión del mundo generada a través de textos a otra basada en la lectura del mundo en cuanto imagen, o reducida a imagen. Con ello se revela mejor lo que es la pulsación efímera de ese mismo mundo, el carácter un tanto fantasmal y casi onírico de la propia realidad, condicionada por su constitutiva inestabilidad temporal, y sometida hoy a un proceso de secundarización, o de virtualización*⁸.

Nous serions au cœur d'une époque de l'« *homo videns* », où l'image est médiatrice de toute appréhension du monde, créatrice d'identité et de réalité – c'est d'ailleurs cette question de l'œuf et de la poule qu'exemplifie Juan Francisco Ferré dans *Providence* (2010) avec l'idée récurrente de « *bucle* » –, où les communautés se constituent autour d'une constellation d'images en circulation qui deviennent mémoire commune⁹, où, enfin, le pouvoir politique lui-même se définit et se légitime avant tout par l'image.

En Espagne, certains critiques et romanciers, issus de la « *Generación Nocilla* » (également autodésignés comme *mutantes* ou *pangéicos*¹⁰) ont analysé, dans un discours qui s'affiche comme héritier des théories de la postmodernité, le rapport de leur génération à la culture visuelle et aux nouvelles technologies : entre autres, Vicente Luis Mora, en particulier dans *La luz nueva. Singularidades en la nueva narrativa actual*, et Juan Francisco Ferré dans *Mimesis y simulacro. Ensayos sobre la realidad (del Marqués de Sade a David Foster Wallace)* et ses prologues aux anthologies ou études de « *mutantes* ». Ces auteurs revendiquent avant tout leur culture nord-américaine, aussi bien cinématographique que littéraire, en faisant constamment référence aux pères du postmodernisme que sont Thomas Pynchon ou Don DeLillo ou aux « romanciers de l'image » dont le chef de file est David Foster Wallace, également qualifié de théoricien de la « raison cathodique ». Ils s'identifient par leurs référents visuels communs, souvent issus de la culture de masse :

*tampoco serían lo que son si no hubieran leído ciertos libros o comics, no pregunte cuáles por ahora, o visto ciertas películas y ciertos programas de televisión, tampoco conviene inquirir mucho, o hubieran oído cierta música o jugado como locos con videojuegos desde que tuvieron edad de razón, y aun antes, o se pasaran los ratos libres navegando intensivamente por Internet, qué se le va a hacer, nadie es perfecto, ni siquiera estos especímenes de lo que un agudo taxonomista con aptitudes neodarwinianas denominó narradores mutantes*¹¹.

8. Fernando Rodríguez de la Flor, *op. cit.*, p. 50.

9. José Luis Brea, « Cambio de régimen escópico : del inconsciente óptico a la e-imagen », *Estudios visuales*, 4, 2006, p. 159.

10. Pour les différences subtiles entre l'une et l'autre dénomination, je renvoie à Vicente Luis Mora, *La luz nueva. Singularidades en la nueva narrativa actual*, Cordoue, Bérénice, 2007, p. 30-78.

11. Juan Francisco Ferré, « La literatura del post. Instrucciones para leer la narrativa española de última generación », dans J. Ortega et J. F. Ferré (sous la dir. de.), *Mutantes. Narrativa española de última generación*, Córdoba, Berenice, 2007, p. 9.

Ferré évoque un lecteur idéal, qui partagerait une partie de cette culture (où l'on retrouve la nécessité de prendre en compte les référents extérieurs), et se montre, tout autant que Vicente Luis Mora, prescriptif. Par ailleurs, quand sur son mur de Facebook Mora explique en 2011 qu'une œuvre ne sera pérenne que si elle est ancrée dans son époque, il ne se réfère nullement en terme de contemporanéité à la crise économique, à la paupérisation de la société espagnole, à la crise de représentation politique en Espagne, à la fracture numérique ou au risque de catastrophe écologique, mais à la prothèse technologique et à la culture du visuel – la réalité contemporaine n'est pourtant pas la même pour tous. Les deux mutations principales auxquelles les auteurs se doivent de « répondre », nous dit Ferré, sont « *la pixelización del relato colectivo y la digitalización de la realidad* »¹². Une génération perçue et voulue comme mimétique du simulacre, un simulacre qui dévore d'autres formes de réalité et se caractérise par son instabilité : « *¿ qué otra opción le queda a la narrativa, en este contexto de máxima inestabilidad de los referentes, excepto la de hacerse tan mediática y tecnológica como la realidad ?* »¹³. On le voit, l'impératif semble être celui d'un autre réalisme, un « réalisme Full HD » ou « hyperréalisme », qui conduit certains auteurs, comme Agustín Fernández Mallo, à renoncer souvent au langage devant la force des images¹⁴. Simulacre de simulacre – expression qu'utilise le narrateur de *Derrumbe* de Ricardo Menéndez Salmón pour se référer à la télévision¹⁵ –, pour en revenir à mon titre, est l'inscription de l'image, qui se caractérise par l'absence de ce qu'elle représente mais aussi par sa capacité à générer de nouveaux référents, dans le texte qui est à son tour, selon l'expression de Frédéric Bravo, « simulacre de référent dont il est le théâtre »¹⁶, ou, pourrions-nous ajouter, le dispositif. Lorsque l'image est matériellement incluse dans le texte, la question du référent ne se pose plus – ou se pose autrement –, c'est pourquoi je ne m'arrêterai pas ici sur ces cas d'intersémiotité, par ailleurs souvent étudiés. En outre, parmi ceux que la critique a identifiés comme *mutantes*, une des rares auteurs femmes, Mercedes Cebrián, se distingue par son souci de contester la prépondérance du visuel, en particulier dans son recueil de deux nouvelles *La nueva taxidermia* (2011), par ses réflexions sur la fonction de l'odorat, du toucher et de l'ouïe dans notre appréhension de la réalité et sa restitution par la mémoire – « *Logré tal realismo*

12. Juan Francisco Ferré, *op. cit.*, p. 7.

13. Juan Francisco Ferré, *Mimesis y simulacro. Ensayos sobre la realidad (del Marqués de Sade a David Foster Wallace)*, Benalmádena, Málaga, e. d. a. libros, 2011, p. 12.

14. Je renvoie ici à l'étude d'Alice Pantel, « Cuando el escritor se convierte en un hacker : impacto de las nuevas tecnologías en la novela española actual. (Vicente Luis Mora y Agustín Fernández Mallo) », *Cuando las nuevas tecnologías dialogan con la creación artística : literatura, espectáculo vivo y ciberarte en el siglo XXI en España*, D. Breton, A. Florenchie et I. Touton (numéro sous la dir. de), *Letral. Revista Electrónica de Estudios Transatlánticos de Literatura*, décembre 2013, en ligne.

15. Ricardo Menéndez Salmón, *Derrumbe*, Barcelone, Seix Barral, 2008, p. 91.

16. Frédéric Bravo, « Fiction, référence et signifiante. Le récit et ses représentations », dans G. Champeau (sous la dir. de), *Référence et autorréférence dans le roman espagnol contemporain*, Bordeaux, Maison des Pays Ibériques, 1994, p. 22.

aromático y táctil que yo misma no daba crédito » (p. 46), « *Al final, el testimonio sonoro es un mapa verbal del pasado* » (p. 51) – et sur le rôle de la voix dans la constitution de l'identité individuelle et le rapport à l'autre.

Ailleurs dans le champ littéraire, Ricardo Menéndez Salmón, auteur prolifique et philosophe de formation, occupe à lui seul un espace d'autorité sur ces questions : le constat est sensiblement le même, les références sont nord-américaines et russes, mais alors qu'il y a chez V. L. Mora et J. F. Ferré une volonté – non exempte de critique chez ce dernier – de rendre compte de la teneur d'une réalité, technologique et visuelle, qu'ils estiment leur être « naturelle » et de légitimer la culture de leur génération, on trouve chez Menéndez Salmón une nostalgie qui transparaît dans toutes ses fictions et articles pour un monde soumis à une autre temporalité et un autre rapport à l'écrit et à l'image fixe : « *ahora la cultura de la imagen es una de las grandes avaladoras de la cultura del simulacro en la que nos vemos inmersos* »¹⁷. Chez Juan Francisco Ferré et Vicente Luis Mora le simulacre est une réalité qui vaut pour soi et en soi, c'est finalement le seul référent accessible¹⁸, pour Menéndez Salmón, le simulacre reste ce qui empêche l'homme d'atteindre à une certaine vérité et ce que l'intellectuel se doit de dévoiler : « *Una dimensión fundamental de su narrativa es desentrañar la realidad oculta tras los simulacros [...] : tras la imagen-pantalla que obstaculiza el conocimiento del mundo [...]* »¹⁹.

Mais il y a aussi ceux qui prennent acte du rôle que jouent les écrans et internet tout en refusant le mimétisme face à leur langage (vitesse, fragmentation, absence de liens logiques pour simuler le montage, disposition typographique qui imite un écran d'ordinateur, etc.), qui essaient de dépasser la fausse dichotomie qui structure aujourd'hui la lecture du champ littéraire réalisme/avant-garde en s'inscrivant, à contre-courant²⁰, dans des traditions autres que celles du postmodernisme (réalisme galdosien, littérature de genre, roman épistolaire...), convaincus qu'ils sont que le changement de paradigme *logos/imago* ne doit pas occulter d'autres enjeux politiques ou sociétaux. Il en va ainsi de Belén Gopegui dans *Acceso no autorizado* (2011), roman d'espionnage et de politique-fiction où l'introduction d'un pirate informatique dans l'ordinateur personnel de la vice-présidente socialiste du gouvernement

17. Ricardo Menéndez Salmón, entretien avec Jordi Corominas i Julián, *Revista Literaturas.com*, 2008. Disponible sur : <http://www.literaturas.com/v010/sec0807/entrevistas/entrevistas-03.html> [consulté le 20/07/2013].

18. « [...] *abandonados los esquemas del último modernismo, una vez que la literatura había llegado a la asfixia formalista y autorreferencial, una vez que se veía poseída por una incontrolable «yearning for the return of the referent» (Brooks 1983: 74), se encontró con la paradoja de que el referente... ya no estaba* », Vicente Luis Mora, *op. cit.*, 2006, p. 286.

19. Marie-Thérèse García, « Ricardo Menéndez Salmón », dans N. Noyaret, *La narrativa española de hoy. La imagen en el texto II*, Bern, Peter Lang, 2012 (Leia, vol. 25), p. 385.

20. « *El paradigma genérico de la novela socialdemócrata habría impedido el diálogo con la tradición de la novela realista española, la que representarían Sender, Aub, Barea, Blasco-Ibáñez o Galdós, y, después de la guerra, Aldecoa, Martín Gaité, Laforet, Marsé o Sánchez Ferlosio* » (German Labrador Méndez, « Productos genéricos. Nuevos medios, géneros narrativos y ficción política en la España contemporánea », inédito).

espagnol nous fait plonger au cœur de l'intimité d'une femme de pouvoir et de sa chute induite par un reste d'idéalisme politique – la croyance anachronique au bien commun et à l'intérêt public : « *Dicen que los cambios tecnológicos, la red, contribuyen a que desaparezca la intimidad, pero más bien parece que es lo íntimo lo que gana terreno y es lo público lo que empieza a desaparecer* » (p. 312). Il en va de même dans *Hilos de sangre* de Gonzalo Torné, roman qui aborde le thème de ladite « mémoire historique », par la voix de trois interlocuteurs (un frère et deux sœurs) qui correspondent au moyen de courriers électroniques dans une prose précieuse digne de la littérature épistolaire du XVIII^e siècle et dont un des personnages conteste l'idée que l'on doive imputer aux nouvelles technologies les changements qui affectent le plus en profondeur nos sociétés mondialisées face, par exemple, aux ravages de la chirurgie plastique : « *Olvidate de FB, Gato, si quieres un síntoma de la transformación de las costumbres sociales averigua cuando se convirtió en un rasgo atractivo simular con ayuda de la química los efectos de una parálisis facial* » (p. 17).

2. ÉCRANS ET LECTURES FICTIONNELLES : QUELQUES EXEMPLES

Le filtre cinématographique

L'écran premier, nous disent l'histoire et la littérature, est celui du cinéma : l'image en deux dimensions encadrée, image-mouvement puis image-temps (selon les termes bien connus de Gilles Deleuze), qui dirige et limite le regard du spectateur, la modification de la distance à l'ailleurs, la relation médiatisée, construite à la réalité et l'adresse à un public de masse. Au fur et à mesure que les salles obscures en ont perdu l'exclusivité (puisque la majeure partie des films sont actuellement vus sur petit écran), le cinéma a imposé son esthétique actuelle « hypermoderne » à la « culture écranique » dont les caractéristiques sont : profusion et ultra-mouvement, complexification formelle et clin d'œil autoréférentiel, exacerbation de la sensorialité (recherche de la violence faite à l'œil et à l'oreille)²¹. Le protagoniste et narrateur partiel de *Providence* est, par exemple, un réalisateur qui ne voit le monde qu'à travers un filtre cinématographique, l'écran comme prothèse visuelle ou loupe déformante étant un lieu commun des narrations de ces dernières années :

Si el profesor hubiera dedicado un mínimo de su atención a reflexionar sobre el espacio que atravesaba, en vez de consagrarse a la captura de fotos con el móvil (todas por supuesto, borrosas e inservibles), quizá hubiera sido más consciente de la arquitectura interior del Palacio del Pueblo y su sucesión de inmensas instancias cuyo único objetivo parecía ser el de intensificar la majestuosidad de una experiencia ceremonial (El cielo de Pekín, Miguel Espigado, p. 45).

21. Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, *L'écran global. Culture-média et cinéma à l'âge hypermoderne*, Paris, Seuil, 2007, p. 92.

Très souvent, le personnage qui voit, qui est aussi parfois celui qui raconte, est un réalisateur de fictions ou, plus souvent, de documentaires. Chez Juan Francisco Ferré le recours à la narration cinématographique sert un propos politique, ce qui lui est facilité par le fait que l'Amérique de Providence, où il part s'installer, semble avoir été inventée par ou pour son cinéma :

Se me podrá acusar, como hacen mis alumnos todo el tiempo, de deformar la realidad a partir del cine, pero han pasado casi dos meses desde mi llegada aquí y sigo convencido de que todo lo que sucede a mi alrededor y todo lo que me encuentro por la calle no es producto de mi imaginación colonizada por los estereotipos del cine comercial americano y la mitología de sus películas seculares, sino de una realidad fotogénica que o bien ha terminado pareciéndose a la imagen que proyecta en todas la pantallas desde hace tanto tiempo, o bien había nacido como nación para encontrar en el medio cinematográfico su reflejo más fiel, una imagen en el espejo cuyas deformidades formaban parte paradójica del cuerpo que se ensimismaba en el cristal absorbido por su tendencia narcisista (p. 343).

Tout le roman porte la trace structurelle, conceptuelle, linguistique d'un regard informé par le cinéma dans ce qui prend la forme d'un pamphlet cathartique antilibéral et antiréactionnaire qui utilise les armes de « l'ennemi » pour les retourner contre lui²². En particulier, les scènes de violence ou de pornographie hyper-visuelles ont pour objectif (paradoxal ?) de réveiller le lecteur dont les sens, comme ceux du personnage principal, Alex Franco, ont été émoussés et dont la capacité d'empathie s'est vu réduite par l'excès de narrations cinématographiques *trash* : « *Lo había visto muchas veces, en pantalla panorámica y en formato digital, ese neorrealismo tercermundista no era nuevo para mí* » (p. 52). Par ailleurs, il me semble que le mimétisme avec l'esthétique cinématographique actuelle chez Ferré induit une herméneutique. Comme l'ont remarqué Lipovetsky et Serroy, dans le cinéma hypermoderne, « tout se passe comme si l'appréhension claire et distincte du récit avait cessé d'être une exigence. Parce que ce sont les résonances intimes immédiates, l'absence d'explication ou d'intellection n'est plus perçue comme une déficience »²³. Or, j'ai pu observer que la réception enthousiaste de *Providence* va souvent de pair avec l'aveu de l'incapacité du lecteur de saisir rationnellement le passage d'un niveau de réalité à un autre, dans la troisième partie du roman. La complexité de l'agencement du récit semble destinée à faire plier le lecteur, à obtenir de lui un renoncement à une compréhension rationnelle, renoncement auquel consent celui-ci en échange du plaisir d'être enchanté par un esprit qui le dépasse ?

Si l'on excepte le magistral contre-exemple de *Daniela Astor y la caja negra* (2013) de Marta Sanz sur lequel je reviendrai plus avant et la partie centrale de *Karnaval* (2013) de Juan Francisco Ferré, il y a peu d'*ekphraseis* cinématographiques chez nos auteurs ; on se retrouve plutôt en présence d'une économie descriptive qui s'en remet au cinéma de genre pour planter le décor

22. « [...] denunciar las derivas del sistema capitalista valiéndose del mismo cinismo del que se valen sus actores », Amélie Florenchie, « Lirismo vs liberalismo en la narrativa de Juan Francisco Ferré », *Revista de Alces XXI. Journal of Contemporary Spanish Literature & Film*, 1, 2013.

23. Lipovetsky et Serroy, *op. cit.*, p. 109.

ou créer l'ambiance car, comme l'avait déjà remarqué G. Tyras, « l'imaginaire cinématographique est capable de remplir les blancs descriptifs dont le texte fait l'économie »²⁴, ou encore pour livrer des scènes de violence pré-scénarisées, dont le cinéma nous a abreuvés :

*Y entonces comienza para él otra película de cine oriental sin subtítulos, como la que había presenciado en casa del matrimonio Goh, aunque esta vez la película se encuadra en un género distinto, uno en el que hay dientes rotos y astillas bajo las uñas, uno en que sumergen al protagonista en una cárcel de agua infecta, rodeada por una alambrada de espino, donde se congelan las extremidades y los genitales y donde sus gritos y sus pensamientos resuenan contra las paredes metálicas (Mario Cuenca Sandoval, *El ladrón de Morfina*, p. 189).*

Pourtant, ou justement à cause de toutes ces fictions audiovisuelles où la violence est chorégraphiée, certains de nos auteurs comme Ricardo Menéndez Salmón ou Mario Cuenca Sandoval, dans sa très belle évocation de la guerre de Corée, disent encore l'incapacité de la caméra, en cela inférieure au langage, de rendre compte de certaines réalités, dont l'horreur de la guerre et du terrorisme :

*Era como si las cámaras se pasearan un piso por encima de la guerra, como si aquellas malditas cámaras que tenían la obligación de descender al reino de los muertos en ropa interior se hubieran quedado sobrevolando la superficie como luciérnagas. El Hades no aparecía en aquel noticiario. El resto del mundo no podía ver las entrañas de aquel tiempo incomprensible. Y eso le hizo pensar a Bentley que el cine y Orfeo jamás podrían caminar de la mano (Mario Cuenca Sandoval, *El Ladrón de morfina*, p. 46).*

La télévision alliée du pouvoir

Si l'esprit cinéma a modelé notre manière de raconter des histoires, c'est la télévision, grâce à sa pénétration de l'intimité, qui construit notre vision de l'autre (journaux télévisés, *reality shows*, séries), du rapport au politique (construction de l'image du pouvoir, pratique du zapping, attitude supposément passive), et de la société dans laquelle nous vivons. C'est une puissance créatrice de représentations, d'identités et de fantasmes, associés à la culture de masse. La télévision est l'alliée de la mondialisation avec « le temps de cerveau disponible » qu'elle dégage et la simulation de la fin de l'existence des classes sociales, alors qu'elle renforce justement les préjugés de celles-ci (pensons par exemple au rôle qui est réservé aux concierges, autres femmes de ménage et autres titulaires d'un emploi modeste dans les séries espagnoles). L'analyse que livre J. F. Ferré de *La saga de los Marx* de Juan Goytisolo (de 1993) en *Mimesis y simulacro* cherche justement à démontrer comment l'inclusion d'émissions de télé réalité et de *telenovelas* sert chez celui qu'il considère comme un modèle, la « *recusación simbólica de la ordenación capitalista de la cronología, su explotación instrumental y lógica en pos del beneficio...* » (p. 134).

24. Georges Tyras, « A la recherche du récit perdu dans les mers du sud... », dans Lissorgues Yvan (coord.), *La rénovation du roman espagnol depuis 1975*, Toulouse, PUM, 1991, p. 70.

Mais en Espagne, la télévision est aussi désignée comme le principal complice de la culture de la transition (ou CT) dont un collectif d'intellectuels, s'inspirant des analyses de Manuel Vázquez Montalbán et Rafael Sánchez Ferlosio, conteste une hégémonie qui perdurerait encore aujourd'hui (culture perçue comme apolitique, a-problématique, et articulée autour d'un certain nombre de tabous : la légitimité de la monarchie, la réussite de la transition négociée, la nécessité de l'économie de marché, l'alternance au pouvoir de deux partis, etc.). Son symbole fondateur, en effet, est l'apparition du roi le 23 F (1981) à la télévision pour sauver la démocratie tel un « super héros de la transition ». Pour ceux, entre autres des promoteurs des mouvements pré et post-15M, qui s'érigent contre cette culture intériorisée, internet est l'allié de l'anti-CT contre la télévision, que ce soit comme source d'information politique (« *gracias a las cámaras particulares y a la emisión por internet podíamos ver cómo nos mentían en directo. Los medios tradicionales sufrieron un estrés de vigilancia* »²⁵) ou dans sa prise de parole verticale (« *De pronto, el espectador 2.0 acostumbrado a formar su opinión a través de una conversación colectiva en foros, redes, etc., el espectador que decidía si los capítulos le gustaban o no días después de haberlos visto a través de una conversación socializada y colectiva se encontraba de morros con la autoridad televisiva* »²⁶).

La télévision est pour toutes ces raisons objet de déconstruction et de parodie chez une grande partie des romanciers contemporains, même si, dans un même temps, certains s'inspirent du langage des séries (contrepoint, grandes ellipses, etc.) dans un processus de légitimation de ces nouveaux modèles narratifs car, selon les mots avec lesquels Jorge Carrión commente la syntaxe télévisuelle de son roman *Los muertos*, « *no existen plataformas de legitimación y de prestigio en el comic y la televisión comparables a los de la literatura* »²⁷. Son contempteur le plus constant est certainement Ricardo Menéndez Salmón²⁸, dans l'œuvre duquel la télévision est un puissant créateur de réalité et un outil de manipulation qui se nourrit de la terreur qu'elle inspire. Dans *Derrumbe*, le petit écran érige *los Arrancadores* en terroristes – « *El simulacro de los simulacros, la pantalla de plasma, los catapultaba a la hiperrealidad. Nada tan contagioso como una imagen. Nada tan certero para saberse vivo como convertirse en holograma. Nada tan indestructible como la carne hecha fotones* » (p. 91) –, mais l'instrument fatidique est pourtant le langage :

La palabra clave era una sola: terror. Flirtearon con temor, angustia, y miedo, pero terror los ganó. Les pareció una palabra tan redonda, tan viril, tan diáfana como un

25. Gonzalo Torné, « Un mes en el que la CT enfermó », dans Guillem Martínez (coord.), *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, Barcelone, Random House Mondadori, 2012, p. 59.

26. Guillermo Zapata, « La CT como marco », dans Guillem Martínez (coord.), *op. cit.*, p. 141.

27. Jorge Carrión, « Algunas cuestiones sobre los muertos », *Quimera*, 325, décembre 2010, p. 25.

28. On consultera à ce propos les articles de María Teresa García, *op. cit.* et Nicolas Mollard, *Texto e imagen en las novelas de Ricardo Menéndez Salmón (2001-2010)*, Castilla. Estudios de literatura, 3, 2012, p. 249-273.

dardo de luz en el agua de un pozo, como una lanza de cristal clavada en las convicciones de Promenadia, en la diana hasta ahora aplazada de su codicia, de su áurea mediocridad (p. 81).

Les terroristes parlent sémantique et pragmatique, à travers la métaphore de la pénétration²⁹. Dans *El corrector*, fiction sur les mensonges gouvernementaux qui ont fait suite aux attentats d'Atocha du 11-M (2004), la télévision est instrument pervers au service du pouvoir, « *ruido de fondo* » (p. 72), « *embrujo* » (p. 71), « *máquina sin alma* » (p. 94) mais si elle est la tribune offerte au mensonge d'état c'est aussi avant tout la rhétorique langagière de celui-ci qui est remise en cause.

Écrans et sexualité

Le petit écran, aussi bien de télévision que d'ordinateur, c'est aussi la pornographie et les fantasmes voyeuristes ou paranoïaques, que dénonce le roman *Alba Cromm* (2010) de Vicente Luis Mora : la méfiance face aux nouvelles technologies conduit une femme-flic à traquer un enfant, celui qui a justement un rapport « naturel » à internet, qu'elle prend pour un pédophile sur la foi de prétendues preuves linguistiques et sociologiques. Comme souvent, la perversion est dans l'œil de celui/celle qui regarde et projette ses propres fantasmes sur un continent – la toile – qui lui reste finalement étranger.

Mais le traitement littéraire donné aux représentations collectives de la sexualité va souvent de pair avec une critique politique substantielle des imaginaires issus d'une « transition » dont la télévision se serait faite le valet. Cette question est au centre de *Daniela Astor y la caja negra* de Marta Sanz, roman construit sur une alternance entre un récit rétrospectif de l'adolescence, dans les années 70, d'une narratrice âgée d'une cinquantaine d'années et la très longue *ekphrasis* d'un documentaire dont elle est la réalisatrice et la voix off. Le commentaire, didactique, et les reprises d'images de la transition s'appliquent à démontrer comment le cinéma – en particulier le *fantaterror* – et les émissions télévisuelles ont configuré un rapport à la sexualité et défini une image viciée de la femme qui affecte encore actuellement la société espagnole. Le roman reproche à celle que d'autres ont appelé la « CT » (*Cultura de la Transición*) de s'être alimentée du sang de la plupart des égéries des médias de l'époque et d'avoir conduit une génération d'hommes, dont le désir est resté fixé sur les images féminines d'alors – ceux qui se battent pour acheter les anciennes couvertures d'*Interviú* sur internet – à une certaine nécrophilie.

À l'inverse, Juan Francisco Ferré traite, dans certains cas, les scènes de sexe, calquées sur cette pornographie audiovisuelle violente, sans distance affichée. On peut se demander dans quelle mesure l'attitude mimétique rend perceptible

29. Isabelle Touton, « Terror y lenguajes en *Derrumbe* (2008) de Ricardo Menéndez Salmón », disponible sur: <http://delamanchaliteraria.blogspot.fr/2009/03/terror-y-lenguajes-en-la-novela.html> (consulté en mars 2011).

la dimension critique puisqu'elle est tout aussi susceptible de susciter l'adhésion que le rejet du récepteur en fonction de sa sensibilité aux clichés. D'autant plus que c'est surtout dans la description du visionnage détaillé d'un *snuff movie* que se trouve dénoncée l'obscénité de la caméra (p. 378). Dans les récits de *Sonría a Camara*, variations autour du rapport à la pornographie à l'écran et de la manière dont elle affecte la relation à l'autre et la construction du moi, Roberto Valencia élude les scènes de sexe. Il fait état d'un fétichisme de l'écran qui se substitue à la relation de chair et d'os, réduisant ainsi l'être humain à un rapport à l'être désiré mono-sensoriel, tout en inhibant les sur-moi. Chez lui aussi, le comble de l'obscène se trouve cependant ailleurs, dans un programme qui met en scène un jeune garçon confiant son goût pour les films pornos *hard*, et plus encore dans la réaction de sa mère qui s'émue de le trouver si mal peigné (« *La familia Polo* »). Dans les deux œuvres, la matérialité des corps semble encombrer les personnages qui finissent par les nier ou tout bonnement les sacrifier.

Alors que tous les spécialistes du tournant visuel semblent s'accorder sur le fait que la rationalité est incarnée par le logos et la sensorialité par l'image, on pourrait s'interroger sur cette évidence et sur le traitement à laquelle la littérature soumet cette croyance. Entre l'imitation des films pornographiques qui réactivent chez le lecteur des scénarios déjà visualisés chez Juan Francisco Ferré, l'évocation distanciée des scènes de sexe chez Roberto Valencia, ou la tentative d'évocation/invention poétique d'une scène d'amour entre un enfant et le protagoniste de *El ladrón de Morfina*, lequel relève donc davantage le défi de l'hypotypose et de l'éveil des sens en littérature ?

E-images, images mentales et états modifiés de conscience

Mais revenons à Paloma Díaz-Mas. *El sueño de Venecia* est l'expression du scepticisme face à un certain régime scopique : celui de la croyance en un « inconscient optique », selon lequel il y a toujours un point aveugle de l'image, quelque chose que nous ne savons pas que nous voyons et que la critique artistique se proposait de « désoccultier » (Heidegger), de révéler. Mais, nous dit José Luis Brea, nous avons changé de régime scopique : nous sommes au temps de l'e-image et le tournant visuel est aussi un tournant herméneutique³⁰. La sémiotique, considérée comme trop calquée sur les sciences du langage n'est plus dominante dans les études visuelles et l'on récupère l'idée, soit très matérialiste, soit un peu mystique, que la « présence » de l'image est ce qui domine dans la manière dont elle nous affecte³¹. Or ce qui caractérise l'image non pas virtuelle, mais du monde virtuel, c'est sa condition éphémère, volatile, son intensité fantasmatique. L'image électronique, de plus en plus dissociée d'un espace et

30. José Luis Bréa, *op. cit.*

31. Keith Moxey, « Les études visuelles et le tournant iconique », disponible sur : <http://www.literaturas.com/v010/sec0807/entrevistas/entrevistas-03.html>. [consulté le 25/07/2013]

d'un support qui sont inhérents à l'image fixe, ne serait plus la mémoire d'un objet mais une mémoire qui serait avant tout connexion. Ce qui fait dire à José Luis Bréa que son fonctionnement par activation et impression se rapprocherait de celui du travail de l'inconscient (en particulier dans les rêves) tel que le décrit Freud. Et il n'est pas le seul à penser que le nouveau régime d'image qui régit nos sociétés, par sa condition spectrale, exigerait pour en saisir les implications un retour aux sources de la psychanalyse, qui peut être discutable. Ce rapprochement qui est fait par ailleurs en anthropologie, en particulier par Hans Belting³², entre le médium et le corps humain, comme premier récepteur et créateur d'images (au moyen de la vision, de l'imagination, de la mémoire, du rêve ou des visions délirantes ou mystiques), se trouve illustré par les narrateurs espagnols actuels, chez qui on retrouve un goût pour le traitement des rêves et des états modifiés de conscience: la drogue qui, dans *El ladrón de Morfina* de Mario Cuenca Sandoval et sur le modèle de *La ligne rouge* (1998) de Terrence Malick annihile la peur des soldats et ouvre aux visions, un « *camino de la santidad química* » (p. 118), des images mentales qui guident les psychopathes chez un Ricardo Menéndez Salmón, mais surtout des psychotropes métaphores de l'addiction aux réseaux sociaux : « *No se trata de opio, balbucea el profesor, casi sin poder pronunciarlo, yo lo llamo e-opio y juraría que crea vínculos entre personas, que sincroniza su mente* (*El cielo de Pekín*, Miguel Espigado, p. 166) ou à la réalité virtuelle. Pour Alex Franco, le réalisateur raté de *Providence*, la réalité virtuelle, à laquelle la poudre *blue moon* sert de métaphore, commence avec le cinéma et se poursuit avec les jeux vidéo les plus sophistiqués :

La droga de alta definición. No provoca alucinaciones, no te sumerge en ninguna realidad que no sea la que tienes frente a los ojos. Eso sí, te hace percibir sus texturas y volúmenes con una nitidez casi digital. Cuando se pasa el efecto, la realidad te parece insulsa, plana. Bienvenido a la realidad. Por eso hago cine. Es como esta droga poderosa, un transformador de niveles de realidad (p. 146).

Chez Ferré, métaphores « droguées », métaphores sexuelles et métaphores d'écriture s'interpénètrent pour configurer des corps qui échappent au discours normalisateur de la social-démocratie et définir un espace alternatif d'où parler d'une réalité qui ne se laisse pas dompter par le discours du consensus.

Mais souvent, la description, poétique, en particulier chez Mario Cuenca Sandoval, de ces états de semi-conscience qui libèrent l'imaginaire permet au langage de se tailler la part belle face aux images qu'il recycle. Tant il est vrai que ce romancier semble partager la conviction de Hans Belting selon laquelle « Il est bien connu que nos images mentales se déploient avec d'autant moins d'entraves qu'elles ne sont pas limitées par des images physiques ou visibles »³³. Cette théorie centrée sur l'image, ainsi entendue, accorde donc la prééminence

32. Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, coll. « Le temps des images », 2004.

33. Hans Belting, *op. cit.*, p. 116.

à la littérature comme source d'images intérieures, personnelles alors que la profusion d'images extérieures, plus contraignantes pour l'imaginaire, tendrait à les uniformiser.

3. CONCLUSION : QU'EN EST-IL DU CHAMP LITTÉRAIRE ?

Je voudrais conclure avec quelques réflexions d'ordre sociologique. Que se joue-t-il, encore, dans la multiplication des écrans dans la littérature actuelle ?

Il s'agit pour nos romanciers de se positionner en génération : par rapport aux théories anti-oculaires³⁴, ils multiplient les images liées aux nouvelles technologies qu'ils mettent en regard, en concurrence ou emboîtent comme des poupées russes, comme élément distinctif du code de la tribu. Il s'agit pour nos romanciers de réagir par rapport au mépris dont est accablé l'internaute (qui serait avant tout consommateur et passif), de se positionner en tant que littéraire par rapport aux autres arts³⁵, à une époque où selon un constat unanimement partagé « le champ littéraire n'est plus central dans les représentations ou la régulation des microstructures politiques et économiques »³⁶. Cela signifie entrer en concurrence pour s'attirer une partie du temps d'attention disponible³⁷, et donc une partie des affects disponibles³⁸, se nourrir des images pour montrer ce que la littérature peut leur apporter, « *el resto narrable* »³⁹, ce qui semble d'autant plus difficile que les thèmes abordés saturent les récits audiovisuels : la peur, le crime, le mal, le sexe ou la romance. Reste aux romanciers à déplacer les « frayages » – « L'attention que je "prête" (provisoirement) à un événement trace aujourd'hui l'empreinte durable d'un cheminement que mon attention sera plus susceptible de "réemprunter" demain »⁴⁰ –, à se recentrer sur l'argumentation et la dimension poétique, à allonger le temps de la réflexion. Il lui reste aussi la prétention à pouvoir produire le métadiscours de tous les discours :

34. « Constantemente, antiguos prejuicios no exentos de justificación histórica, afloran a la superficie con la pretensión de fundamentar un discurso apocalíptico sobre el futuro de la razón en un mundo que le da la espalda al texto para mirarse cada vez más en el espejo de la imagen », Josep M. Català, « La imagen y la representación de la complejidad », disponible sur : http://www.mmur.net/teenchannel/era_digital/ponencias/j-catala.htm [consulté le 22/07/2013].

35. « Para qué entonces ser escritor en un mundo inundado de imágenes y tecnologías que vuelven inútiles los esfuerzos de la literatura por preservar su repercusión, así sea simbólica o inmaterial, sobre la realidad », Juan Francisco Ferré, *Mimesis y simulacro*, op. cit., p. 10.

36. Fernando Rodríguez de la Flor, op. cit., p. 17 (c'est moi qui traduit).

37. « Nuestra atención, absorbida por la fuerza de las imágenes, estaba a punto de saturarse, de volverse nula, de fagocitarse a sí misma. En la cultura contemporánea, la vida se embosca en los íconos. Llegará el día en que tendremos hijos sin aparato auditivo », Ricardo Menéndez Salmón, *El corrector*, p. 71.

38. « Ce à quoi je fais attention (ou non) dépend de mes affects (peurs, désirs, jalousies), lesquels sont à leur tour conditionnés par ce à quoi je prête attention », Yves Citton, *Mythocratie. Storytelling et imaginaire de gauche*, Paris, Éditions Amsterdam, 2010, p. 29.

39. Vicente Luis Mora, op. cit., p. 64.

40. Yves Citton, op. cit., p. 31.

Sostiene en la práctica la idea de que la narrativa literaria se atreve a ser el metalenguaje de todos los lenguajes vigentes o desfados, el metadiscurso de todos los discursos, incluidos los discursos formales de la tecnología o la ciencia, disputando en esto la primacía a todas las demás disciplinas, especialmente la filosofía y la poesía, a las que desborda por todas partes, incluido el lenguaje⁴¹.

À ce propos, et pour revenir à la question du référent, je souhaiterais préciser que je considère qu'entre une image « inventée » et une image-citation, il existe une différence de densité référentielle, qui n'est pas à négliger. En effet, si toute image inventée s'appuie sur des référents communs (forme, couleur, etc.), et si une image issue d'un référent extratextuel devient construction par la fiction, leur activation par le lecteur diffère notablement. La « citation » est toujours un discours oblique à forte charge connotative et à forte résonance symbolique. Elle en dit long sur l'inscription du texte dans un champ institutionnel, intellectuel, ou politique, elle permet la déviation de l'autorité et de l'aura dont est parée l'œuvre source, et ce d'autant plus que la référence est allusive et qu'elle participe à la construction de l'éthos de l'auteur. Reflet de l'angoisse actuelle de ne pas être connecté, elle établit un réseau de complicité reconfortante auprès de ceux qui possèdent un répertoire d'images communes en mémoire – le répertoire d'images convoquées est révélateur d'un imaginaire communément masculin, que ce soit pour le revendiquer ou en dénoncer l'emprise : films de guerre, films pornographiques, films d'horreur. Par ailleurs, la réception de la citation d'un film, par exemple, dépend de bien des facteurs extratextuels : suivant la position de ce film dans « l'arbre cinématographique » du lecteur – s'il l'a vu ou pas, s'il le situe ou pas et comment il le « situe », selon le terme qu'emploie Pierre Bayard dans *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus* –, et si expérience directe il y a eu, ce qu'il en reste – s'il a aimé ou pas, s'il en a des souvenirs ou pas, l'état psychique dans lequel il a vu le film et les émotions que celui-ci a provoquées... –, le lecteur investira des sentiments (d'infériorité, de fierté, d'émotion, de complicité, de mal-être, de plaisir de la reconnaissance...) et des jugements dans sa lecture.

Vicente Luis Mora se demande où vivent les narrateurs espagnols actuels (les autres), « ajenos al simulacro de los tiempos, [...] obstinados en su obliteración de las nuevas tecnologías, no solo en sentido sociológico, sino también narrativo »⁴². Alors que Fernández R. De la Flor, et bien d'autres, annoncent la fin des hiérarchies fondées sur des critères esthétiques qui « han sido desvelados en cuanto puros dispositivos de territorialización jerárquica instituidos por élites sociales de privilegio » et de l'idée de sublime, nos auteurs, ceux qui réfléchissent particulièrement au tournant visuel, écrivent pourtant toujours contre la littérature commerciale, contre celle qui se revendique de la tradition réaliste et contre les romans de la mémoire⁴³, depuis un répertoire, pop ou

41. Ferré, *Mutantes*, op. cit., p. 7.

42. Vicente Luis Mora, op. cit., p. 8.

43. « En ellas, se propone una narración en primera persona basada en la centralidad de la ficción autobiográfica, que emerge de una sociedad de individuos aislados, de experiencias rotas, de vidas

canonisé mais traditionnellement masculin (qui revendique de nos jours *La petite maison dans la prairie* ?), qui cherche encore, malgré tout, à damer le pion au discours de l'image : « Las imágenes, por impactantes que puedan parecer, son peces pequeños. La única manera de superar aquellos meses sería retirar la red de palabras para que ningún animal fabuloso de las profundidades se enredara en ellas » (Mario Cuenca Sandoval, *El ladrón de Morfina*, p. 200). En ce sens, ce que nous montre peut-être cette étude des implications du référent « écran », c'est que la prétendue fin des hiérarchies entre haute culture et culture de masse en occulte d'autres et que la prétention de la Littérature à occuper un champ autonome n'est pas devenue obsolète.

Bibliographie

- Bayard Pierre, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007.
- Berling Hans, *Pour une anthropologie des images*, traduit par Jean Torrent, Paris, Gallimard, 2004 (2001 éd. en allemand).
- Bravo Frédéric, « Fiction, référence et signifiante. Le récit et ses représentations », dans Champeau Geneviève, (sous la dir. de), *Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain*, Bordeaux, Maison des Pays Ibériques, 1994, p. 13-27.
- Brea José Luis, « Cambio de régimen escópico : del inconsciente óptico a la e-imagen », *Estudios visuales*, 4, 2006, p. 146-163.
- Català Domènech, Josep Maria, « La imagen y la representación de la complejidad », http://www.mmur.net/teenchannel/era_digital/ponencies/j-catala.htm [consulté le 22/07/2013].
- Carrión, Jorge, « Algunas cuestiones sobre los muertos », *Quimera*, 325, décembre 2010, p. 24-25.
- Cebrián Mercedes, *La nueva taxidermia*, Barcelone, Mondadori, 2011.
- Champeau Geneviève, « Avant-propos » (p. 7-10) et « La double tension référentielle et autoréférentielle dans trois romans de Juan Marsé : *Si te dicen que caí*, *Un día volveré* et *Ronda del Guinardó* », dans Champeau Geneviève (sous la dir. de), *Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain*, Bordeaux, Maison des Pays Ibériques, 1994, p. 95-109.
- « Productividad de las relaciones transestéticas », dans Champeau Geneviève (textes réunis et présentés par), *Relaciones transestéticas en la España contemporánea*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, Collection de la Maison des Pays Ibériques, 2011, p. 11-18.

fragmentadas. El regodeo en el carácter improbable, errático, de la narración, bajo el trópico de Borges, la declaración de autonomía de la ficción, ha sido una constante de la actividad nocillesca, así Agustín Fernández Mallo en El Hacedor de Agustín Fernández Mallo o Vicente Luis Mora en la edición de un número de la revista literaria Quimera escrito por él y firmado falsamente por decenas de autores. Su defensa declarativa del experimentalismo tiene por enemigas, nos dicen, formas de narrar de tipo decimonónico. El elefante blanco de la generación Nocilla son, entonces, las narrativas de memoria histórica » (Germán Labrador Méndez, op. cit., inédito).

- Citton, Yves, *Mythocratie. Storytelling et imaginaire de gauche*, Paris, Éditions Amsterdam, 2010.
- Cuenca Sandoval Mario, *El ladrón de Morfina*, Madrid, 451 Editores, 2011.
- Díaz-Mas, Paloma, *El sueño de Venecia*, Barcelone, Anagrama, 1992.
- Espigado Miguel, *El cielo de Pekín*, Madrid, Lengua de Trapo, 2011.
- Ferré Juan Francisco, « La literatura del post. Instrucciones para leer la narrativa española de última generación », dans Ortega Julio et Ferré Juan Francisco (sous la dir. de.), *Mutantes. Narrativa española de última generación*, Córdoba, Berenice, 2007, p. 7-21.
- *Mutantes de la narrativa andaluza, Actual* (Sevilla, Fundación Centro de Estudios Andaluces), 36, 2009.
- *Providence*, Barcelone, Anagrama, 2010.
- *Mimesis y simulacro. Ensayos sobre la realidad (del Marqués de Sade a David Foster Wallace)*, Benalmádena, Málaga, e. d. a. libros, 2011.
- Florenchie Amélie, « Lirismo vs liberalismo en la narrativa de Juan Francisco Ferré », *Revista de Alces XXI. Journal of Contemporary Spanish Literature & Film*, 1, décembre 2013.
- García Marie-Thérèse, « Ricardo Menéndez Salmón », dans Noyaret Natalie (sous la dir. de.), *La narrativa española de hoy. La imagen en el texto II*, Bern, Peter Lang, 2012 (Leia, vol. 25), p. 383-404.
- Gopegui, Belén, *Acceso no autorizado*, Barcelona, Mondadori, 2011.
- Hutcheon Linda, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York-Londres, Routledge, 1988.
- Labrador Méndez Germán, « Productos genéricos. Nuevos medios, géneros narrativos y ficción política en la España contemporánea » (inédito).
- Lipovetsky Gilles et Serroy Jean, *L'écran global. Culture-média et cinéma à l'âge hypermoderne*, Paris, Seuil, 2007.
- Menéndez Salmón Ricardo, *Derrumbe*, Barcelone, Seix Barral, 2008.
- Entretien avec Jordi Corominas i Julián, *Revista Literaturas.com*, 2008, <http://www.literaturas.com/v010/sec0807/entrevistas/entrevistas-03.html> [consulté le 20/07/2013].
- *El corrector*, Barcelone, Seix Barral, 2009.
- Mollard, Nicolas, « Texto e imagen en la obra de Ricardo Menéndez Salmón », *Estudios de Literatura*, 3, 2012, p. 249-273.
- Mora Vicente Luis, *La luz nueva. Singularidades en la nueva narrativa actual*, Cordoue, Bérénice, 2007.
- *Alba Cromm*, Barcelone, Seix Barral, 2010.
- Moxey Keith, « Les études visuelles et le tournant iconique », *Intermedialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality : History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, 11, 2008, p. 149-168, <http://www.literaturas.com/v010/sec0807/entrevistas/entrevistas-03.html> [consulté le 25/07/2013].
- Pantel Alice, « Cuando el escritor se convierte en un hacker: impacto de las nuevas tecnologías en la novela española actual. (Vicente Luis Mora y Agustín Fernández

- Mallo) », Dominique Breton, Amélie Florenchie, Isabelle Touton (sous la dir. de), *Cuando las nuevas tecnologías dialogan con la creación artística : literatura, espectáculo vivo y ciberarte en el siglo XXI en España*, Letral. Revista electrónica de Estudios Transatlánticos de Literatura, 11, décembre 2013.
- Perrin Annie, « Écriture et mise en scène dans deux romans de Juan Goytisolo », dans Champeau Geneviève (sous la dir. de), *Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain*, Bordeaux, Maison des Pays Ibériques, 1994, p. 135-146.
- Rodríguez De la Flor, Fernando, *Giro Visual*, Salamanca, Editorial Delirio, 2009.
- Sanz, Marta, *Daniela Astor y la caja negra*, Barcelone, Anagrama, 2013.
- Torné Gonzalo, *Hilos de sangre*, Barcelone, Mondadori, 2010.
- « Un mes en el que la CT enfermó », dans Guillem Martínez (coord.), *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, Barcelone, Random House Mondadori, 2012, p. 53-64.
- Touton Isabelle, « Sur le partage de l'autorité : le cas spécifique de la fiction historique en Espagne », dans Emmanuel Bouju (sous la dir. de), *L'autorité en littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Collection « Interférences », 2010, p. 345-355.
- « Terror y lenguajes en *Derrumbe* (2008) de Ricardo MenéndezSalmón », dans Marie-Françoise Déodat et Monique Güell (dir.), *Hommage à Claude Chauchadis*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail (collection Méridiennes), 2009, p. 387-397 (Paru aussi dans <http://delamanchaliteraria.blogspot.fr/2009/03/terror-y-lenguajes-en-la-novela.html>)
- Tyras, Georges, « À la recherche du récit perdu dans les mers du sud... », dans Lissorgues Yvan (coord.), *La rénovation du roman espagnol depuis 1975*, Toulouse, PUM, 1991, p. 65-74.
- Valencia, Roberto, *Sonría a cámara*, Madrid, Lengua de Trapo, 2010.
- Zapata Guillermo, « La CT como marco », dans Guillem Martínez (coord.), *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, Barcelone, Random House Mondadori, 2012, p. 141-150.