reCHERches

Culture et histoire dans l'espace roman

15 | 2015

Crise(s) dans le monde ibérique et ibéro-américain

Quelle(s) crise(s) pour le roman espagnol des xx^e et XXI^e siècles ?

Anne Lenquette

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/cher/3827>

DOI : 10.4000/cher.3827

ISSN : 2803-5992

Éditeur

Presses universitaires de Strasbourg

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2015

Pagination : 175-184

ISBN : 978-2-86820-913-9

ISSN : 1968-035X

Référence électronique

Anne Lenquette, « Quelle(s) crise(s) pour le roman espagnol des xx^e et XXI^e siècles ? », *reCHERches* [En ligne], 15 | 2015, mis en ligne le 01 décembre 2021, consulté le 15 décembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/cher/3827> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cher.3827>

Ce(tte) œuvre est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

Quelle(s) crise(s) pour le roman espagnol des xx^e et xxi^e siècles ?

ANNE LENQUETTE
Université de Limoges

Notre propos n'est pas ici de passer en revue l'évolution du roman espagnol au fil du xx^e siècle, mais plutôt de nous arrêter sur deux moments particulièrement féconds à travers deux auteurs qui choisissent d'interroger le roman dans sa facture la plus traditionnelle. D'un côté, le début du xx^e siècle où un auteur comme Unamuno dans *Cómo se hace una novela* (1927) tente, par le truchement même du roman, de défendre une certaine vision du genre. De l'autre, le début du xxi^e siècle lorsque, à un siècle d'intervalle, Agustín Fernández Mallo publie une trilogie dont les trois opus ont été désignés comme meilleurs romans de l'année entre 2006 et 2009. L'auteur y propose, à l'instar d'Unamuno avant lui, un nouveau modèle de récit romanesque.

Si l'on part du principe que le roman traditionnel a pour principales caractéristiques la mise en relief d'une intrigue (TLF; Schaeffer 1990 : 2283-2284) et la prise en compte de la chronologie linéaire inhérente au schéma aristotélicien (Aristote 1997 : 21), on est en droit de se demander comment Unamuno et Fernández Mallo parviennent à s'affranchir de cette double contrainte.

Enfin, nous verrons comment de telles remises en cause des fondements du récit romanesque postulent un nouveau type d'auteur et de lecteur.

Nouvelles modalités du fictionnel : hétérogénéité et refus de la linéarité

Unamuno et Fernández Mallo se sont, tous deux, inscrits en faux contre le récit mimétique promu par les auteurs réalistes.

Unamuno s'est ainsi posé en pourfendeur des codes du roman réaliste, au premier rang desquels figure l'indispensable intrigue. Il déclare ainsi : « [...] queda, ésta, la novela [...] más novelesca, si se le quita el argumento » (Fernández Trueba 2009 : 16). Cette hostilité au réalisme romanesque pousse Unamuno, dès

1900-1902, à théoriser sur les différents types d'écritures et d'auteurs, puis à créer, en 1914 (dans *Niebla* qui introduit déjà une réflexion sur le genre romanesque), le néologisme «nivola» pour désigner, sur le mode de la distance ironique, les romans dont il est l'auteur et, finalement, à mettre en pratique, à partir de 1925, sa vision personnelle du roman. *Cómo se hace una novela* se veut donc à la fois un roman et un méta-roman, un exemple concret de roman et un texte programmatique sur une certaine façon de concevoir le roman. De son côté, un siècle plus tard, Fernández Mallo voue aux gémonies ce qu'il appelle la « narration orthodoxe » (Fernández Mallo 2009b : 88), c'est-à-dire une littérature mimétique inadaptée au réel à cause de sa logique binaire (Fernández Mallo 2009b : 181)¹.

Dans leur désir de renouveler le genre romanesque, tous deux vont prôner et mettre en œuvre plusieurs principes discursifs en rupture avec le schéma aristotélicien. Ils parviennent à une même conclusion, celle de la nécessaire élimination de la linéarité. Pour ce faire, ils n'hésitent pas, d'une part, à dynamiter l'homogénéité du bloc narratif et, de l'autre, à faire voler en éclats le bornage textuel.

L'hétérogénéité discursive : la technique de l'assemblage

Au niveau discursif, la composition de ces ouvrages se caractérise par son hétérogénéité. Le texte d'Unamuno associe un prologue (4 p.), une biographie-portrait (7 p.), un commentaire à la biographie-portrait (12 p.), un roman (autobiographique et métaromanesque, 39 p.), une suite-essai (11 p.) et un journal (13 p.), de tailles inégales. Si ces six «textes» possèdent une forme de linéarité, en revanche l'ensemble n'obéit pas à une logique linéaire. On a plutôt affaire à un agrégat de fragments textuels unis par une instance énonciative à la première personne où chaque nouveau fragment vient rompre avec la fragile linéarité du précédent. Malgré leur appartenance à une même entité textuelle (celle de l'œuvre), les différents éléments de ce tout demeurent relativement étanches. Cela est dû notamment aux différents titres et indications génériques (essai, roman, biographie, etc.). Ce constat pousse d'ailleurs le critique Manuel Alberca à affirmer que tous ces textes «se estratifican sin llegar a mezclarse». Chez Fernández Mallo, on retrouve aussi, poussée à l'extrême, une modalité de composition fragmentaire et hétérogène. Les 113 fragments de *Nocilla Dream* et *Nocilla Experience*, tous numérotés, soulignent là encore de manière visuelle l'irréductible présence de différentes unités dans le texte. En outre, ils relèvent eux aussi de multiples types de discours. Si on laisse de côté le nombre de fragments, on constate chez Unamuno et Fernández Mallo un même principe d'assemblage à partir d'éléments à la fois factuels (essai, journal et biographie pour Unamuno ; interviews, extraits d'articles ou de livres scientifiques, définitions et formules mathématiques pour Fernández Mallo) et fictionnels (roman pour Unamuno ;

1 Ce rejet du mimétisme est inhérent à la théorie du rhizome développée par G. Deleuze et F. Guattari (Deleuze et Guattari 1980 : 8-37).

images de bande dessinée, faux croquis, pseudo-photos, micro-récits² fictionnels et extraits de fictions allogènes pour Fernández Mallo).

En d'autres termes, la composition fragmentaire et multigénérique de ces ouvrages rompt la linéarité du texte, notamment parce qu'elle suscite une discontinuité de la lecture et met à nu les différentes articulations censées relier l'ensemble. Toutefois, en procédant à l'assemblage de genres qui appartiennent à la sphère littéraire, Unamuno respecte une certaine orthodoxie esthétique. En revanche, lorsque Fernández Mallo intègre le champ scientifique au champ littéraire et qu'il confère à des éléments réputés non-littéraires une valeur esthétique, il refonde l'espace du littéraire.

Le brouillage des bornes narratives : ni début ni fin

D'autres procédés visent à éradiquer le schéma linéaire, notamment celui qui consiste à cultiver le brouillage des limites du texte. Chez les deux auteurs étudiés, on assiste à un jeu sur les seuils textuels.

Dans *Cómo se hace una novela*, le lecteur peine à identifier le début du récit. En effet, la présence d'un prologue, d'un portrait et d'un commentaire au portrait introduisent une multiplication de seuils textuels. Cette difficulté à cerner de façon immédiate le commencement se trouve accrue dès que l'on sait que, pour Unamuno, le prologue fait partie intégrante du roman (Fernández Trueba 2009 : 51-55) et, qu'à ce titre, il pourrait bien se lire comme un début à part entière. Ce flou liminaire se retrouve dès lors qu'il s'agit de déterminer la fin de l'œuvre. Dans *Cómo se hace una novela*, Unamuno feint ainsi, à plusieurs reprises, de clore son œuvre avant que de se repentir et de la prolonger. L'auteur invente, après la fin, une « suite » où il avoue son angoisse du récit achevé (Unamuno 2009 : 171). Cette « suite » et deuxième fin se termine par une phrase aux accents définitifs : « Y así es, lector, como se hace para siempre una novela ». Il faut ajouter à cela la mention « Terminado el viernes 17 de junio de 1927, en Hendaya [...] ». Pourtant, contre toute attente, le récit n'en finit pas de finir et rebondit avec l'ajout d'un « journal » qui, dès les premiers mots, remet en cause l'idée d'une possible fin : « ¿Terminado? ¿Qué pronto escribí eso! ¿Es que se puede terminar algo, aunque sólo sea una novela de cómo se hace una novela? [...] ». Ces multiples fins semblent en quelque sorte invalider l'idée même d'une clôture textuelle. Si le narrateur à la première personne sursoit à la finalisation de son propre roman, il se refuse aussi à mettre un terme au récit de U. Jugo de la Raza, son double autofictionnel. Le récit de U. Jugo de la Raza se résume en quelques mots : ce dernier achète un livre sur les quais de la Seine et découvre qu'il mourra s'il

2 Le terme « micro-récit » est ambigu car il peut renvoyer au « microrrelato », autonome à part entière. Nous utilisons le terme « micro-récit » dans la mesure où il renvoie à la construction hypertextuelle du récit et à la question des micro-nations, évoquée à plusieurs reprises dans *Nocilla Dream* : « la ficción figura su organización rizomática en el motivo de los micro-estados digitales, negación del Estado-nación [...] » (Champeau 2011 : 74).

va au bout de sa lecture. Après avoir brûlé ce livre dangereux, le personnage reste hanté par celui-ci. Toutefois, l'intrigue reste en suspens jusqu'à ce que le narrateur s'interroge sur l'utilité d'un dénouement final (Unamuno 2009 : 169). Paradoxalement, le narrateur revient sur ses déclarations, dans la « suite » qui prolonge le roman, en annonçant son intention de parachever son récit : « Ahora quiero acabarla, [...] creo poder acabar de hacer la novela [...] » (Unamuno 2009 : 172). Le dénouement du récit de Jugo est finalement différé pour nous être livré quelques pages plus loin : « En sus correrías por los mundos de Dios para escapar de la fatídica lectura iría a dar a su tierra natal, a la de su niñez [...]. Y en esa niñez encontraría su hombre interior, el *eso anthropos*. » (Unamuno 2009 : 175). Le lecteur ne peut qu'être surpris et déconcerté par cette fausse « fin » qui élude au bout du compte l'obligation faite à l'auteur de proposer un dénouement narratif clair et « efficace » en termes d'horizon d'attente du lecteur. Le récit de Jugo semble se diluer au profit d'une proposition philosophique (l'interrogation sur l'homme intérieur) aussi vaste que vague.

L'entreprise de brouillage d'Unamuno fonctionne à un double niveau, celui de l'œuvre et du récit qu'elle contient. D'un côté, l'accumulation des seuils de début et de fin gomme au plan formel les contours de l'œuvre elle-même. De l'autre, le refus de clore récit cadre et récit enchâssé évacue, au plan narratif, toute possibilité de dénouement.

Chez Fernández Mallo, on retrouve également au niveau du récit et de sa construction un effacement du bornage fictionnel. Celui-ci se manifeste d'abord par l'atomisation du récit dans les deux premiers volumes de la trilogie. En lieu et place du récit continu et de sa division en chapitres ou séquences, le lecteur se trouve face à 113 micro-fragments (112 + un épilogue pour *Nocilla Experience*) dont la taille varie entre deux lignes et quelques pages. Il s'agit, la plupart du temps, de petites histoires mais aussi, parfois, de fragments émanant de champs aussi divers que les mathématiques, la chanson *pop* ou le cinéma. Cette structure composite a d'abord pour conséquence, comme chez Unamuno, une « désacralisation » des concepts de début et de fin dont l'unicité est remise en cause. Il y a désormais autant de débuts et de fins qu'il y a d'histoires ou de fragments. Si Unamuno multipliait les débuts et les fins par ajouts successifs autour du récit central, Fernández Mallo multiplie les débuts et les fins en faisant exploser le récit central en une multitude de micro-fragments.

Par ailleurs, on assiste à un déplacement du bornage qui désormais n'occupe plus les seuils liminaires et finaux traditionnellement alloués. Certains micro-récits finissent au début et d'autres, à l'inverse, commencent à la fin du livre. En réalité, les micro-récits de ce texte fragmentaire ne comportent pas de véritable « fin » (au sens conclusif du terme) car ils constituent des tranches de vie plus que des histoires de vie. Quant à la fin de *Nocilla Lab*, elle ne scelle ni le livre ni la trilogie puisqu'elle est complétée par une vidéo (Fernández Mallo 2009a : 179), présentée comme un élément à part entière du projet *Nocilla*. Chez Fernández Mallo, on trouve ainsi un épilogue de 32 pages (Fernández Mallo 2008 : 168-200). La notion d'« épilogue » présuppose, en principe, une conclusion à ce qui

précède. Or, dans *Nocilla Experience*, il n'existe aucune continuité narrative entre les 112 micro-récits et l'épilogue. En outre, l'épilogue ne représente pas une borne finale puisqu'il est suivi d'un dernier micro-récit qui, par le lien narratif qu'il entretient avec ce qui précède, constitue le véritable épilogue de l'ouvrage.

Pour échapper au récit linéaire traditionnel, Unamuno et Fernández Mallo tendent à gommer la règle du continuum narratif et ont en commun, à travers des écritures très différentes, des procédés comme la discontinuité discursive et générique, le brouillage des limites textuelles ou encore l'absence de conclusion réelle. Pourtant, il va de soi que leur pratique littéraire est sous-tendue par une réflexion radicalement différente. Quand Unamuno affirme «estoy haciendo la novela de mi vida» (Unamuno 2009: 128), Fernández Mallo lui répond «la vida no es una novela, es una lista de la compra. [...] Hay un supermercado global y cada artista confecciona su carrito de la compra» (Fernández Mallo 2009b: 190). En outre, si les différents fragments génériques de *Cómo se hace una novela* soulignent la complexité de l'individu, les fragments de Fernández Mallo sont, pour leur part, mis au service d'un anti-grand récit qui fait affleurer la complexité d'un monde régi par les flux informatifs, les nouvelles technologies et les économies de marché.

Je(ux) de rôles : auteur et lecteur

Unamuno et Fernández Mallo ont tous deux cessé de croire à un autre grand récit littéraire : celui de (l'auto)biographie comme modalité exclusive et incontestable de connaissance du moi. Ils construisent donc à travers leurs romans une figure de l'auteur fondée sur la démultiplication des doubles.

Les auteurs et leurs doubles : de la mort annoncée

Antonio Gil González (2012) distingue plusieurs modalités de représentation auctoriale. Selon lui, le personnage-écrivain (Tena 1993: 193-202) et l'auteur autofictionnel prolifèrent en Espagne, au début des années quatre-vingt, à la faveur de la mort de Franco et du renouveau du roman. Dans ce contexte, il n'est donc pas étonnant que Fernández Mallo privilégie dans sa trilogie ces deux modalités. En revanche, Unamuno fait œuvre d'éclaireur littéraire en pratiquant l'autofiction avant la lettre.

Par ailleurs, Unamuno et Fernández Mallo ont chacun plusieurs doubles autofictionnels. Dans *Cómo se hace una novela*, ce double est représenté par un narrateur autodiégétique qui s'identifie clairement à Miguel de Unamuno par son nom (Unamuno 2009: 139 et 142) et par les personnages que ce dernier a créés dans ses romans (Unamuno 2009: 137). De même, dans *Nocilla Lab*, le narrateur autodiégétique se présente d'abord comme l'auteur de deux romans intitulés *Nocilla Dream* et *Nocilla Experience* (Fernández Mallo 2009a: 31 et 66). Dans la partie suivante, le lecteur découvre son prénom, puis son nom (Agustín Fernández Mallo) avant que celui-ci, dont la bibliographie et le nom sont ceux

de l'auteur, ne s'incarne physiquement dans une bande dessinée qui souligne la ressemblance et l'évidente identification du narrateur à l'auteur.

Ce dispositif sera complété par l'insertion, dans les œuvres étudiées, d'un double supplémentaire. En effet, le narrateur de *Cómo se hace una novela* décide de créer un personnage qu'il appelle U. Jugo de la Raza. Comme il l'explique, le «U» renvoie à Unamuno, «Jugo» au premier patronyme de son grand-père maternel et «la raza», en deux mots, au nom basque de sa grand-mère paternelle (Larraz). À travers ce personnage autofictionnel, l'identité de l'auteur est suggérée de manière implicite mais plus dense. Face au seul nom «Unamuno», la lettre initiale et les deux patronymes revendiquent, en quelque sorte à la puissance trois, l'identité auctoriale. Dans *Nocilla Lab*, le narrateur va se trouver lui aussi confronté à un personnage autofictionnel qui porte exactement le même nom que l'auteur et qui a, de surcroît, comme lui, un projet narratif. Toutefois, chez Fernández Mallo, l'irruption du personnage autofictionnel dans le récit est plus troublante pour deux raisons : d'une part, l'identification entre personnage et auteur repose sur une stricte identité nominale et non plus sur une identité implicite suggérée par un jeu patronymique. De l'autre, il ne s'agit plus du même degré de fiction : U. Jugo de la Raza est un personnage de fiction créé par le je-narrateur tandis que Agustín Fernández Mallo est, au sein de la fiction, un personnage posé comme réel rencontré par le je-narrateur. On remarquera que, avant de créer ce double parfait, l'auteur avait créé un autre personnage autofictionnel du nom de Josecho qui apparaissait de manière récurrente dans cinq séquences (36, 47, 57, 93 et 106) et présentait des similitudes évidentes avec lui-même : «[...] practicaba con furor una tendencia estética denominada por él mismo *narrativa transpoética*, consistente en crear artefactos híbridos entre la ciencia y lo que tradicionalmente llamamos *literatura*» (Fernández Mallo 2008 : 57). Les préceptes «postpoétiques» développés par Fernández Mallo sont devenus «transpoétiques», à la faveur d'un jeu d'autoréférence ludique. Ajoutons à cela que, à l'instar de Fernández Mallo dont la trilogie *Nocilla* est inspirée de la chanson *Nocilla, qué merendilla* du groupe punk Siniestro Total, Josecho publiera un roman intitulé *Ayudando a los enfermos*, inspiré du titre du premier disque du même groupe. Enfin, au dernier stade du jeu de miroirs autofictionnel et identitaire, Josecho voit son image inonder Madrid par le biais de panneaux publicitaires ayant vocation à faire la promotion de son livre. Il compte ainsi une infinité de doubles dans lesquels il peut se mirer à loisir (Fernández Mallo 2008 : 87).

Dans une œuvre comme dans l'autre, le lecteur évoluera donc dans un univers où les auteurs se plaisent à dérouler l'éventail de leurs «moi». Cette capacité à exister à travers différents doubles n'a d'égale que leur fragilité à se survivre. En effet, tous les doubles autofictionnels dont il a été question entretiennent un rapport à la mort très particulier.

La crise existentielle d'Unamuno lors de son exil se traduit par une angoisse face à la mort qui se manifeste dans ses doubles. Le narrateur Unamuno se refuse à clore tout autant son œuvre que le roman de Jugo contenu dans celle-ci au motif que «Lo acabado [...] es la muerte [...]» (Unamuno 2009 : 169). Si, pour

le narrateur, la fin de l'écriture serait synonyme de mort, pour U. Jugo de la Raza c'est une lecture menée à son terme qui pourrait provoquer la mort. En décidant dans la « suite » du roman de le replonger dans une enfance éternelle, le narrateur déjouera habilement la mort romanesque programmée de son personnage. Le narrateur appelé Agustín Fernández Mallo ne montre pas la même mansuétude vis-à-vis du personnage homonyme. Leur rencontre va d'abord prendre la forme d'une lutte sourde où chacun tentera de s'emparer de l'espace de l'autre jusqu'à ce que le narrateur décide d'assassiner son rival (Fernández Mallo 2009a : 143). Pour sa part, Josecho, l'autre double, mourra dans un incendie tout en voyant se consumer devant ses yeux une image publicitaire à son effigie.

Que ces doubles autofictionnels aient la vie sauve ou qu'ils meurent importe peu. Dans un article désormais classique, Barthes prônait la « mort de l'auteur ». Il souhaitait en finir avec une définition sacralisante et réductrice de la notion d'auteur (Foster Wallace 2005 : 231-242). En insérant dans la fiction une menace de mort ou une mort réelle de leurs doubles, Unamuno et Fernández Mallo tentent de tordre le cou, l'un quarante ans avant Barthes et l'autre quarante ans après, à une certaine conception de l'Auteur, hégémonique et intouchable, ainsi qu'à un modèle de roman fondé sur l'inamovibilité de la ligne de partage entre réalité et fiction.

La revendication du lecteur actif

Tant pour Unamuno que pour Fernández Mallo, l'Auteur peut être soumis à différentes manipulations textuelles (d'où la création de doubles), voire faire l'objet d'une « liquidation » (d'où les morts potentielles ou réelles qui pèsent sur leurs doubles). Cette remise en cause du statut hégémonique de l'auteur passe autant par l'acceptation d'un statut lectoral propre à l'auteur que par une reconfiguration du rôle traditionnellement dévolu au lecteur.

Tout d'abord, on constate que, dans les œuvres étudiées, les narrateurs se définissent par leur statut de lecteur. Le je unamunien de *Cómo se hace una novela* exhibe, dès le prologue et jusqu'à la fin du texte, ses auteurs de prédilection. Chez Fernández Mallo, cette revendication de l'instance lectorale s'affirme encore davantage. Le narrateur de *Nocilla Lab* se présente, dans la première partie, comme lecteur de Paul Auster et d'Octavio Paz. Mais, au-delà du narrateur, l'auteur lui-même se pose explicitement en lecteur et insère dans le texte ou le paratexte un appareil bibliographique révélant ses sources. En outre, si dans *Nocilla Experience*, le nom de Cortázar n'est jamais nommé, il apparaît en creux dans le texte à travers la référence à *Rayuela*, la présence de l'intertexte citationnel extrait de l'œuvre et l'importance accordée au hasard dans les différentes séquences. L'imaginaire cortazarien hante donc cette œuvre traversée par un « vieux gaúcho » barbu et corpulent, auteur de *Rayuela* (...mais aussi de *Rayuela* B, le double secret de l'œuvre originale). Ce personnage, initialement présenté comme une sorte de fantôme (séquence 33), est évoqué à diverses reprises à partir d'éléments biographiques et physiques fidèles à la réalité jusqu'à ce que le

narrateur lui invente une vie romanesque après la mort³. La lecture de Cortázar par l'auteur est ici suggérée sur le mode de la trace citationnelle, mémorielle et fantasmatique (la « résurrection » de Cortázar par le biais de la fiction).

Certains personnages contribuent également à cette entreprise d'intronisation du lecteur. Dans *Cómo se hace una novela*, U. Jugo de la raza se définit avant tout par une qualité de lecteur mettant en péril sa vie. La lecture semble donc relever, au plan symbolique, d'un processus vital. Ce constat s'avère d'autant moins anodin que le personnage renvoie, sur le mode autofictionnel, à l'auteur.

On retrouve également dans *Nocilla Dream* une figure de lecteur avec le personnage de Jorge Rodolfo Fernández (séquences 11, 18, 20, 69, 77, 95). Ce dernier passe son temps à lire Borges, en particulier *El Hacedor*. La charge onomastique de ce personnage, incarnation du lecteur, n'a rien de fortuit. En effet, se prénommer Jorge, c'est convoquer à l'aide d'une paronymie implicite le nom de Borges. Porter pour patronyme Fernández, c'est convoquer en filigrane une partie du nom de l'auteur (Fernández Mallo). Ce fil homonymique qui relie le personnage-lecteur à l'auteur prend toute sa dimension si l'on prend en compte le fait que Fernández Mallo a écrit une nouvelle version du livre de Borges *El Hacedor*⁴, lu par son personnage. Dès lors, comment ne pas voir dans ce lecteur fictionnel obsédé par Borges, qui lit le texte que l'auteur réécrira et qui porte en partie son nom, la trace peut-être « inconsciente » d'un auteur-lecteur qui se désigne ?

La présence massive du lecteur, sous une forme ou une autre, trahit l'importance de celui-ci chez Fernández Mallo et Unamuno. Dans les deux cas, le texte trahit une certaine vision du lecteur, fondée sur sa participation active. En éclaircisseur de la théorie littéraire, le narrateur de *Cómo se hace una novela* postule, bien avant U. Eco ou W. Iser, le rôle créatif du lecteur : « Me parece necio que un autor se distraiga en explicar lo que quiso decir, pues lo que nos importa no es lo que quiso decir, sino lo que dijo, o mejor lo que oímos » (Unamuno 2009 : 121). Unamuno sait déjà que cette capacité herméneutique et créative peut apparenter le lecteur à un second auteur : « Y todo lector [...] es [...] autor de lo que lee y está leyendo » (Unamuno 2009 : 180). Le sens est donc à construire par le lecteur. Cette règle s'applique aussi à l'œuvre de Fernández Mallo pour laquelle la tâche de lecture est à la fois plus facile et plus ardue. D'une part, le lecteur d'aujourd'hui est davantage conscient des mécanismes qui régissent le discours et la communication littéraire, ce qui peut faciliter son appréhension du texte. De l'autre, le projet littéraire de Fernández Mallo est fondé sur une composition allographe et autographe, fragmentaire et unitaire à la fois. Nous sommes dans ce qu'Alice Pantel a qualifié de régime « polytextuel », c'est-à-dire un ensemble de textes hétérogènes et « trop brefs pour faire une œuvre à eux seuls » (Pantel 2012 : 539). Il va de soi que ce type d'écriture a des conséquences sur le régime

3 Cortázar est mort à Paris en 1984. Or, dans *Nocilla Experience*, il parle désormais un anglais parfait et vit à Londres... après 1984 (Fernández Mallo 2008 : 122).

4 Publié en 2011, le livre *El Hacedor* (Borges), *remake* a été aussitôt interdit à la vente.

de lecture du sujet. A. Pantel a montré que cette forme de lecture lui impose un effort d'adaptation et de flexibilité sans cesse renouvelé, notamment à cause de la présence d'interférences, d'ellipses, d'anachronies, voire d'énigmes qui entravent la lecture linéaire habituelle (Pantel 2012 : 547-555) mais peuvent aussi, au demeurant, être source de re-création (Pantel 2012 : 555-556).

La mise en regard des jeux de rôles dévolus à l'auteur et au lecteur met en lumière une reconfiguration inversement proportionnelle de leurs offices respectifs. Tandis que la figure de l'auteur tend à se dissoudre à travers la multiplication de ses doubles et l'insertion de textes allographes au sein de son œuvre, la figure du lecteur tend à prendre de l'importance et à s'affirmer. Certes, le lecteur actif et co-créateur n'est pas encore co-producteur du texte mais il est déjà, dans certains cas, prescripteur⁵.

Le 19 mars 2008, dans une « recension-entretien », le critique V.L. Mora soulignait le passage de la « novela » à la « nivola » puis à la « nocilla » (Mora 2008 : 11). Pour lui, le paradigme de la « novela », c'est-à-dire du roman traditionnel serait Galdós. Unamuno introduirait l'ère du « tardomodernismo », héritée du *xix^e* siècle, et Fernández Mallo l'ère postmoderne. Les exemples choisis montrent à l'évidence que, au-delà de ce qui les sépare, ces deux auteurs sont effectivement unis par une filiation fondée sur une série de convergences littéraires et métalittéraires : refus du schéma tripartite aristotélicien, choix de l'autofiction et vision participative et co-créative du lecteur.

Ma seconde remarque a directement trait à la notion de crise. La double étymologie du terme permet de mieux appréhender son origine bisémique. En effet, le mot « crise », emprunté au latin impérial (« crisis »), désigne la phase décisive d'une maladie puis, par extension, l'expression paroxystique d'un état. Toutefois, le mot latin procède lui-même du grec « krisis » qui renvoie à l'idée d'un jugement. De cette seconde étymologie sont issus des termes comme « critique » ou « critère ». En s'appuyant sur cette double étymologie, on avancera que, chez Unamuno, le mot « crise » est surtout à entendre au sens latin. Sa crise identitaire et existentielle n'est que le pendant à une échelle individuelle de la crise collective qui frappe l'Espagne. En revanche, pour les auteurs de la génération Nocilla, la notion de « crise » se veut beaucoup plus proche de l'étymologie grecque. Pour Fernández Mallo, comme pour d'autres auteurs estampillés « *mutantes* », l'écriture littéraire porte en elle une dimension réflexive et critique. Ils se proposent de susciter une réflexion sur la société globale et son mode de perception marqué au coin de la culture digitale et numérique. Par crise, il faut entendre une « critique » des modes d'expression littéraire canoniques et une réappropriation du « réalisme »⁶ à la faveur des nouvelles technologies et des modes de lecture particuliers qu'elles induisent.

5 Nous pensons à des expériences interactives de constructions fictionnelles, comme *La isla del fin de la suerte* (2001) ou *Muerte en el reality show* (2003 version digitale, 2007 version imprimée) de Lorenzo Silva.

6 Dans un entretien accordé à Alice Pantel le 21 mai 2012, Fernández Mallo se réclame du « réalisme » (Pantel 2012 : 628-629).

Bibliographie

- Alberca, M., 2007, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Aristote, 1997, *Poétique*, Paris, Mille et une nuits.
- Barthes, R., 2002 [1968], « La mort de l'auteur », in : *Œuvres complètes*, t. III, Seuil, Paris.
- Champeau, G., 2011, « Narrativité et relato reticulaire en la novela española actual », in : *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, Prensas universitarias de Zaragoza, Zaragoza.
- Deleuze, G. et Guattari, F., 1980, « Introduction », in : *Mille plateaux*, Minuit, Paris.
- Fernández Mallo, A., 2006 *Nocilla Dream*, Barcelona, Candaya.
- Fernández Mallo, A., 2008, *Nocilla Experience*, Madrid, Alfaguara.
- Fernández Mallo, A., 2009a, *Nocilla Lab*, Madrid, Alfaguara.
- Fernández Mallo, A., 2009b, *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*, Barcelona, Anagrama.
- Fernández Trueba, T., 2009, « Introducción », in : *Cómo se hace una novela*, Cátedra, Madrid.
- Foster Wallace, D., 2005, « Même pas mort », in : *Un truc soi-disant super auquel on ne me reprendra pas [A supposedly fun thing I'll never do again]. Essais et chroniques*, ed. Au diable vauvert, Vauvert.
- Gil González, A., 2012, « Figuras del autor en la literatura española contemporánea », in : *Représentations de l'écrivain dans la littérature contemporaine*, vol. 2, Université de Bourgogne, <http://revuesshs.u-bourgogne.fr/intime/document> (consulté le 28/04/2013).
- Mora, V.L., 2008, « Reseña-entrevista de *Nocilla Experience* », blog *Diario de lecturas* : <http://vicenteluismora.blogspot.fr>, 1-14 (consulté le 28/04/2013).
- Pantel, A., 2012, *Mutations contemporaines du roman espagnol : Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora*, Université Paul Valéry-Montpellier III, thèse dirigée par Jean-François Carcelen.
- Schäffer, J.-M., 1990, « Roman », in : *Les notions philosophiques. Dictionnaire*, PUF, Paris.
- Tena, J., 1993, « L'écrivain / personnage dans le roman espagnol récent », *Regards sur le xx^e siècle espagnol*, Centre de recherches ibériques et ibéro-américaines, Université Paris X-Nanterre, n° 1, 193-202.
- Unamuno, M. de, 2009 (*Princeps* 1925 et 1927), *Cómo se hace una novela* (ed. a cargo de Teresa Fernández Trueba), Madrid, Cátedra.