Montage et re-création littéraire dans le roman espagnol contemporain

Alice Pantel

▶ **To cite this version:**

Alice Pantel. Montage et re-création littéraire dans le roman espagnol contemporain. Textures : cahiers du CEMIA, 2016, Déplacements dans les langues, l'histoire, les cultures et les arts d'Europe et des Amériques, 22. halshs-02081323

HAL Id: halshs-02081323
https://shs.hal.science/halshs-02081323

Submitted on 1 Apr 2019

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.

Montage et re-création littéraire dans le roman espagnol contemporain

Alice Pantel
MCF Études Hispaniques
Université Jean Moulin Lyon 3 – MARGE

Une espèce de palimpseste dans lequel doivent transparaître les traces, ténues, mais non indéchiffrables – de l'écriture antérieure[1].

Cette étude prétend aborder la notion de montage en littérature en interrogeant la pertinence du concept de « re-création ». Ce phénomène est déterminant au sein d'une partie de la production romanesque espagnole la plus récente, et le corpus sera ici exclusivement espagnol, mais ce constat peut tout à fait s'appliquer à d'autres aires culturelles. De la nouvelle de l'Argentin Jorge Luis Borges « Pierre Ménard, auteur du Quichotte » au *Madman Bovary* de l'écrivain français Claro, le processus de réécriture littéraire apparaît comme l'un des *topoï* de la production littéraire contemporaine. On peut sans nul doute analyser ces écritures comme l'héritage des avant-gardes historiques et reconnaître l'importance du geste de déplacement – fondateur du ready-made – de Marcel Duchamp. Pourtant, l'essor des Technologies de l'Information et de la Communication a largement contribué à la banalisation de procédés de montage (mise en page, mise en sons, en images, etc.) ayant pour conséquence l'ouverture du champ des possibles créatifs à l'ensemble de la communauté artistique.

Dans le champ de la création littéraire espagnole, nous assistons aujourd'hui à une multiplication de ces procédés que je propose de rassembler aujourd'hui sous la catégorie de « re-création ».

Remake, plagiat, réécriture, collage, montage, citation, répétition, détournement, emprunt ou imitation, sont autant de figures massivement déclinées au sein de l'œuvre littéraire d'une génération d'écrivains qui tendent à redéfinir les deux instances sur lesquelles se fonde l'idée même de roman : la création littéraire en tant que production originale d'une part et la légitimité auctoriale, l'auteur étant la source unique et responsable de son œuvre, d'autre part.

Ces pratiques sont-elles le signe d'un appauvrissement de l'imagination, de l'inventivité, le sceau d'une époque condamnée à une répétition perpétuelle ? Devrait-on au contraire attribuer ces paroles découpées, déplacées, recomposées et recyclées à une restructuration de la dynamique de création ?

On a constaté que la taxinomie traditionnelle et notamment les études sur l'intertextualité dont Gérard Genette demeure la principale référence, peinaient à décrire les spécificités des différentes manifestations des écritures de la répétition, que nous nous autoriserons à nommer également « re-créative ». Afin de saisir la complexité de ces écritures contemporaines, il est indispensable d'adapter les techniques qui nous permettent d'analyser les phénomènes intertextuels, pour essayer d'expliquer au mieux les flux de paroles déplacées qui sous-tendent ces textes littéraires. À partir d'un certain nombre d'exemples tirés de romans espagnols publiés ces dix dernières années et représentatifs de cette tendance – notamment ceux d'Agustín Fernández Mallo, de Robert Juan Cantavella, de Manuel Vilas, de Vicente Luis Mora ou encore de Jorge Carrión –, je propose d'interroger le concept de « re-création littéraire » et d'en dresser une typologie, certes

[1] Jorge Luis Borges, *Fictions* [1956], Paris, Gallimard, 1983, p. 51.

provisoire et non exhaustive, mais qui propose de rouvrir la boite d'analyse littéraire pour tenter d'en actualiser les outils.
Je laisserai de côté les questions juridiques que ces œuvres de la répétition posent évidemment par leur accointance avec le plagiat et autres larcins frauduleux, pour me centrer dans un second temps sur les fonctions et les enjeux esthétiques de ce phénomène.

I. Typologie (provisoire) de la re-création en littérature

À l'aune des études narratologiques sur la transtextualité de Gérard Genette – en particulier son *Palimpsestes*[2] – et à partir du relevé des différentes manifestations du phénomène de « re-création » au sein d'un corpus de romans représentatifs du mouvement littéraire mutant[3], nous proposons un tableau récapitulatif des pratiques de déplacements observées (*Figure 1*).
Avant d'en expliquer les enjeux, il serait sans doute bon de revenir sur les principes de celle que nous nommons écriture de la « re-création ». Nous la définirions simplement comme une pratique d'écriture littéraire qui consiste à recourir de façon massive à un ou divers procédés et figures de la répétition tels que l'épigraphe, la citation, la réécriture, l'imitation sémiotique et générique.
Ces procédés – non-excluants et généralement abondants – peuvent cohabiter au sein d'une même pièce avec des procédés de création non-répétitive ou inventive, ou bien occuper l'intégralité d'une œuvre.
Bien qu'omniprésente dans l'Histoire de la littérature, et ce depuis ses origines, la pratique de re-création littéraire rencontre un écho particulier dans la société du premier XXI^{e} siècle qui a vu l'accès, la manipulation et la composition de textes (qu'ils soient littéraires ou pas, anciens ou inédits) largement facilités par les TIC. En d'autres termes, l'activité créatrice de l'écrivain s'est vue profondément altérée par un rapport aux sources renouvelé.
La littérature n'est bien évidemment pas la seule à être affectée par ces mutations puisque chacun peut constater que cette pratique de l'art « au second degré » ou de « dérivation », pour reprendre la terminologie Genettienne, trouve des antécédents dans le monde des arts visuels avec le ready-made, mais également dans la musique avec le *sampling* ou le *remix*, ou encore dans le cinéma avec le remake ou l'adaptation.
Sur le tableau que nous proposons, on distingue d'abord deux catégories de transferts ou de déplacements, le déplacement hypertextuel et l'emprunt.

I.1 Le déplacement hypertextuel

Gérard Genette le nommerait sans doute l'imitation et cette catégorie rassemble les déplacements génériques et sémiotiques.
Le déplacement hypertextuel ne fait pas référence à l'acception informatique du terme « hypertexte » mais plutôt à la définition qu'en donne Genette dans *Palimpsestes* : « J'appelle hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais transformation tout court) ou par transformation indirecte : nous dirons *imitation*[4] ». C'est le deuxième régime hypertextuel, l'imitation, qui va nous intéresser aujourd'hui, un régime scindé

[2] Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
[3] Le mouvement littéraire mutant concerne un groupe d'écrivains espagnols nés pour la plupart dans les années soixante-dix qui revendiquent à travers leurs romans une écriture hybride, impure, capable de rendre compte de la complexité du monde contemporain notamment à partir d'une série de choix esthétiques liés à un contact quotidien avec les technologies de l'information et de la communication (TIC).
[4] Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op.cit.*, p.16.

en deux sous-régimes : le déplacement générique et le déplacement sémiotique.

I.1.a. Déplacement générique

Sans doute le plus pratiqué et connu, le déplacement générique consiste à engendrer un nouveau texte en se saisissant de codes stylistiques ou génériques déjà constitués.

El asesino cósmico de Robert Juan Cantavella, apparaît par exemple comme un hommage rendu à la littérature *pulp* ou littérature de bas étage, publiée jusqu'au milieu des années cinquante dans des formats d'impression bon marché. Car la littérature *pulp*, très appréciée des couches populaires américaines pendant la première moitié du XX^{e} siècle, a aussi connu son heure de gloire en Espagne et ce sont ces écrivains, prolifiques mais jouissant d'une faible reconnaissance, des écrivains souvent camouflés derrière un cortège de pseudonymes aux sonorités hollywoodiennes tels Curtis Garland – à qui Cantavella emprunte le titre – que l'auteur espagnol remet au goût du jour à travers une narration débridée où des cowboys coudoient des vampires. De la même manière, Manuel Vilas verse dans le roman érotique avec *El luminoso regalo* et Vicente Luis Mora élabore son dernier roman, *Alba Cromm*, à partir d'une enquête policière.

S'ils en reprennent les codes thématiques ou formels, aucun de ces romans n'est assimilable au genre qu'il travestit, précisément par ce geste de déplacement qui active deux types de mouvements : un geste d'hommage au genre populaire imité (ici, *pulp*, érotique ou policier) qui entraîne du même coup une reconfiguration de la forme romanesque classique grâce à divers facteurs que sont la publication dans des maisons d'édition de renom, le téléscopage avec un grand nombre de références à une culture dite élitiste, ainsi qu'une facture littéraire infiniment plus élaborée.

Je n'ai cité jusqu'ici que des exemples de déplacement que nous pourrions qualifier de « macro-génériques » mais en réalité certains romans de ce corpus montrent une transgénéricité bien plus complexe. L'exemple le plus paradigmatique est sans doute *Circular*, une œuvre que son auteur, Vicente Luis Mora, qualifie de *work in progress* parce qu'elle se décline en plusieurs versions d'un même projet. Cette œuvre, à laquelle j'ai consacré de très nombreuses pages de ma thèse, pousse en quelque sorte à l'extrême cette pratique transgénérique faisant tenir dans un même livre des poèmes, des micro-contes, des correspondances des types les plus divers (mails, sms, skype, lettres, télégrammes), des réflexions philosophiques, des analyses théoriques, des critiques d'art, et la liste est encore longue.

L'œuvre de cet auteur va nous permettre de glisser vers notre deuxième catégorie de déplacements hypertextuels qui concerne le déplacement sémiotique, dans la mesure où le roman *Alba Cromm* contient également un grand nombre d'images.

I.1.b. Déplacement sémiotique

Le déplacement sémiotique consiste à se saisir de systèmes sémiotiques propres à d'autres champs d'expression pour les intégrer au sein de l'écriture de fiction. Cette pratique concerne la co-présence texte-image au sein d'un roman, et dans ce cas c'est l'analyse iconique qui vient concurrencer l'analyse textuelle de l'œuvre littéraire. Mais ces transferts sémiotiques vont bien au-delà de l'introduction d'images puisqu'il s'agit d'adapter à l'environnement littéraire les codes et les techniques de composition des arts visuels, de la musique, de l'architecture, du discours scientifique ou encore théorique.

On connaît bien ces correspondances qui ont donné naissance à de beaux hybrides artistiques tels que la collaboration entre la peinture de Nicolas de Staël et les poèmes de René Char ou encore les formes architecturales de Le Corbusier et la théorie des couleurs de Mondrian. Les romans qui sont l'objet de cette étude nous mènent beaucoup plus loin que ces affinités, certes fructueuses

mais ponctuelles, entre deux artistes dans la mesure où c'est l'écrivain qui va s'éprendre, s'approprier et intégrer à son écriture un système allogène.

- *Les déplacements de type intermédial (environnement texto-visuel)*
Dans ces romans l'introduction de l'image peut-être citationnelle (des photogrammes d'Antonioni dans *El Hacedor (de Borges), Remake* d'Agustín Fernández Mallo) ou bien auctoriale (*Alba Cromm* comprend par exemple une série de fausses publicités élaborées par Vicente Luis Mora lui-même).
Il faut citer également le cas singulier de la trilogie *Nocilla* d'Agustín Fernández Mallo qui se termine sur dix pages de bande dessinée. Il s'agit ici d'une collaboration avec un auteur de bande dessinée (Pere Joan). Ces pages liminaires ne constituent pas un bonus ou un extra du roman : la narration glisse sans transition, de manière continue, d'un système sémiotique à l'autre.
Vicente Luis Mora théorise par ailleurs le concept de « pagécran » (« pantapágina ») dans l'un de ses essais sur la culture contemporaine dans lequel il prétend que la forme narrative du XXI^{e} siècle sera nécessairement texto-visuelle.
Ce corpus étant composé uniquement de romans d'encre et de papier, il ne s'y trouve pas d'autres types d'insertions intermédiales mais les livres électroniques peuvent bien évidemment offrir d'autres types de relations intermédiales (son, vidéo), que nous n'aurons pas le loisir d'aborder ici.

- *Les déplacements de type structurel*
Ils concernent les mouvements d'appropriation littéraire de techniques de composition issues de sémiotiques allogènes.
Los muertos de Jorge Carrión présente par exemple un déplacement du langage de la série télévisée dans le roman. Ce texte, s'il ne présente aucune inclusion iconique, est néanmoins pétri de références cinématographiques (*Blade Runner* étant l'hypotexte évident) et surtout télévisuelles (de nombreuses références à des séries états-uniennes telles que *Twin Peaks*, une œuvre de David Lynch qui inaugure le genre dès 1990 mais également des séries plus récentes telles que *Six feet under*, *Docteur House*, *Flashforward*, *24h chrono*, *The Wire*, *Boardwalk Empire* ou encore *Mad Men*). Ce réseau intertextuel donne lieu à une écriture que nous pouvons qualifier de visuelle et même de télévisuelle[5]. Une analyse du texte révèle en effet une concentration de procédés (phrases nominales et courtes, focalisation externe, dominance du présent de description, flashback), qui posent les jalons d'une mise en scène filmique et assimile même par endroits le texte littéraire à un scénario.
D'autres types de déplacements sémiotiques ont pu être observés tels que des tentatives d'écriture musicale, d'écriture plastique (très proches de la démarche conceptuelle de certains artistes contemporains), d'écriture scientifique (à partir du potentiel poétique de formules de physique chez Fernández Mallo) et même d'écriture architecturale ; autant de pistes vierges qu'il est nécessaire de fouler afin d'en sonder le potentiel créatif.

I.2 Emprunts
Contrairement au déplacement qui consiste à adapter ou à transformer un genre ou un système sémiotique, l'emprunt est une opération de prélèvement d'un fragment, une « greffe » pour

[5] Voir à ce sujet : Alice Pantel, « La "pagécran" de la littérature mutante, manipulation de l'image chez deux écrivains espagnols (Agustín Fernández Mallo, Jorge Carrión) », collaboration au volume intitulé « Littérature et cinéma, allers-retours », *Hispanística XX*, Dijon, Orbis Tertius, 2014.

reprendre la métaphore employée par Antoine Compagnon dans *La seconde main*, l'étude inaugurale sur la pratique de la citation[6]. En d'autres termes, nous avons affaire dans un cas à un matériau transformé par la pratique créatrice de l'écrivain et dans l'autre à un matériau brut, simplement prélevé et transporté tel quel dans le texte littéraire.
La copie d'un fragment issu d'un texte antérieur, qu'il soit littéraire ou non, qu'il soit de type épigraphique ou qu'il prenne la forme d'une citation longue, est une pratique tout à fait massive dans le présent corpus.
Mais avant d'en mesurer la portée sur l'œuvre de fiction, il faut distinguer la pratique citationnelle de la réécriture.

I.2.a. Citation
Le relevé et l'analyse détaillée de la pratique citationnelle, que je ne reprendrai pas ici, ont mis en évidence deux aspects : une présence massive de la citation (*Circular 07* en compte plus de 150) et une origine très hétéroclite des passages cités dans cette œuvre (de Nietzsche à Lara Croft). Ce constat a pour effet de doter la citation d'une fonction qui va bien au-delà de l'« effet de caution indirecte » que donne Genette à l'épigraphe et à la citation en général[7]. Par le truchement de ce que l'on peut s'aventurer à nommer l'envahissement de la narration par la citation, nous assistons à une véritable superposition des discours, un collage discursif qui n'est pas sans rappeler ceux de Braque ou de Picasso, ou dans le domaine littéraire, les collages surréalistes ou la fameuse technique du cut-up mise au point par William Burroughs et Brion Gysin.
L'exemple paradigmatique est sans doute la pratique que Vicente Luis Mora nomme lui-même la « Bibliomachie » et dont on trouve plusieurs exemples dans *Circular 07*.
Ici, l'auteur, reprend à son compte la technique du centon pour convoquer les paroles d'écrivains très éloignés, tant culturellement qu'historiquement, et ainsi représenter sa propre vision de la vie madrilène au XXI^{e} siècle, un projet qui articule l'ensemble de l'œuvre *Circular*.
L'emprunt citationnel peut être de toute autre nature, nous trouvons par exemple chez Agustín Fernández Mallo (*Nocilla Experience*) un usage de la citation longue issue de films tels qu'*Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola ou de *Ghost Dog*, de Jim Jarmush. Des fragments entiers tirés de ces films viennent troubler, combler, prolonger – mais en aucun cas interrompre – la fiction. Pour mesurer ce recours à la citation, notons que dans ce même ouvrage, qui se compose de 138 fragments, nous avons pu estimer qu'un tiers environ de la totalité des fragments étaient des textes entièrement allographes.
Nous avons évoqué plus haut les pratiques expérimentales liées au collage littéraire, c'est toutefois davantage de la tradition borgésienne dont se réclament nos auteurs, ce qui va nous permettre d'aborder le dernier volet de cette typologie : la réécriture.

I.2.b. Réécriture
Il est en effet impossible de parler de réécriture sans citer Jorge Luis Borges dont toute l'œuvre est traversée par quantité de mécanismes de réécriture : « Pierre Ménard, auteur du Quichotte », « La bibliothèque de Babel » ou encore « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius », une nouvelle dans laquelle on trouve la déclaration suivante : « Le concept de plagiat n'existe pas : il a été établi que toutes les œuvres sont l'œuvre d'un seul auteur, qui est intemporel et anonyme[8] ». Il semble en effet que ces écrivains espagnols prennent l'assertion borgésienne comme une invitation, voire

[6] Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 31.
[7] Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 147.
[8] Jorge Luis Borges, *Fictions*, *op.cit*.

comme un principe esthétique.
Pour Genette, « la copie est donc cet état paradoxal d'un effet d'imitation (maximale) obtenu par un effort de transformation (minimale)[9] ». Mais Borges lui-même souligne l'aporie de cet effort d'identification totale par l'étrange nouvelle où Pierre Ménard n'essaie pas d'écrire une actualisation de l'histoire de l'hidalgo de la Manche mais bien de faire coïncider mot pour mot son texte avec celui de Cervantès, sans bien entendu le copier. La réécriture est-elle somme toute une transformation ou un emprunt, imitation ou copie ?
Agustín Fernández Mallo publie en 2011 *El Hacedor (de Borges), Remake*. Ce titre programmatique annonce une réécriture de ce petit ouvrage *El hacedor* publié par l'auteur argentin en 1960. Afin de bien saisir les enjeux de ce remake, nous proposons de comparer le prologue original de Borges et le prologue de Fernández Mallo (*Figure 2*).
Même les non-hispanophones pourront constater que les zones grisées sont des emprunts littéraux et que les zones laissées en blanc ont été modifiées par Fernández Mallo. Ce dernier a effectivement conservé les titres des nouvelles de Borges et en a modifié le contenu, tout en gardant des similitudes thématiques ou esthétiques avec l'original. Nous n'aurons pas le loisir de nous attarder davantage sur ce prologue mais notons seulement que Borges y imagine une rencontre avec l'un de ses maîtres à penser, le défunt Leopoldo Lugones, à qui il dédie l'ouvrage. Il imagine que lors d'une rencontre impossible, il offre le manuscrit à l'écrivain et que celui-ci l'accepte, parce qu'« il y reconnaît sa propre voix ». Si l'on en croit Fernández Mallo reprenant Borges, il n'est donc pas question de plagiat, au sens juridique du terme, mais bien d'estime intellectuelle, de transmission, d'hommage, en somme d'un processus de continuation et d'échos.
Ce n'est toutefois pas ainsi que l'a entendu Maria Kodama, la veuve de l'écrivain argentin qui a fait retirer le roman de Fernández Mallo des librairies. Il est à ce jour encore interdit à la vente mais le cadre de ce travail ne nous permet pas d'entrer dans le débat qui touche aux limites juridiques de la création littéraire.
Proust Fiction, recueil de nouvelles de Robert Juan Cantavella, annonce aussi dès le titre le mariage incongru entre Marcel Proust et Quentin Tarantino qui donnera lieu ici à un travail incessant sur la décomposition et la recomposition du canon littéraire, notamment à travers un maillage subtil d'épigraphes qui répètent la même phrase chaque fois empruntée à des auteurs différents. On y trouve un poète, Giacomo Marinetti, petit-fils de l'initiateur du mouvement futuriste, qui refuse d'écrire ses propres poèmes et invente des machines à générer de la poésie à partir des vers des autres, devenant ainsi un monteur de poésie. Pour lui, « le plagiat bien compris est une forme supérieure de lecture et, donc, de réécriture[10] ».
La question du montage est à mon sens essentielle et nous y reviendrons brièvement à la fin de cette étude, mais pour l'heure, le constat que nous venons d'établir concernant un recours massif à diverses techniques de re-création va nous mener à examiner dans un second temps les répercussions de cette pratique d'écriture sur le roman en tant que création originale d'un écrivain. Car nous pouvons déjà présager une remise en question des définitions de ces trois piliers de la littérature : roman, création originale et écrivain. Que ou qui ces déplacements visent-ils ? Sommes-nous ici face à un jeu, face à un acte commémoratif des grands noms de la littérature ou tout simplement face à la paresse d'un esprit peu scrupuleux ?

II. Fonction et enjeux de la re-création littéraire

[9] Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op.cit.*, p.547.
[10] Robert Juan Cantavella, *Proust Fiction*, Cherche-midi, Paris, 2005, p. 20. Ajoutons que ces exemples ne sont pas sans rappeler les pratiques oulipiennes, telles que *La codécimation de Phèdre* de Jacques Roubaud.

Revenons un instant à Genette qui affirme que la fonction essentielle du pastiche est « le pur divertissement[11] ». Il existe néanmoins selon lui un régime « sérieux » de l'imitation qu'il nomme « forgerie » qui a pour fonction « la poursuite ou l'extension d'un accomplissement littéraire préexistant[12] ». Autrement dit, on imite pour plaisanter ou bien pour faire une révérence. Ranger ces romans auprès des cocasses pastiches n'est pas plus satisfaisant que d'attribuer à ces foules de citations la marque de la déférence. Alors l'écrivain ne serait qu'un copieur ? Un copieur, non, mais un copiste peut-être.

II.1 Avant l'ère Gutenberg

Que lit-on ou qui lit-on lorsqu'on a sous les yeux l'un de ces romans ? Je reprends ici à mon compte la question qui motive l'ouvrage de Luciano Canfora, un spécialiste italien de l'Antiquité classique. À la lecture de son essai, *Le copiste comme auteur*, on constate que les parallèles sont nombreux entre la conception de l'écriture (création, reproduction, auteur) antérieure à l'invention de l'imprimerie et la créativité littéraire telle qu'elle apparaît chez les auteurs du XXI^e^ siècle qui sont l'objet de cette étude. À cette époque lointaine sur laquelle je ne saurais m'attarder, le concept même d'originalité « sonne creux[13] », tout simplement parce que les méthodes de création sont fortement dépendantes du mode de reproduction et de diffusion des textes. Pour ces raisons, Canfora va jusqu'à suggérer que le véritable auteur, dans l'Antiquité classique, est le copiste. En effet, les études sur les différentes versions des incunables ont prouvé à maintes reprises qu'il existait une pluralité de variations de la même œuvre et ainsi, le copiste devenait en quelque sorte co-auteur, en ce sens qu'il modifiait le texte original par le biais de notes, corrections, ajouts, retraits ou mêmes d'erreurs. Selon Canfora :

> La seule forme d'appropriation effective d'un texte consiste à le copier. L'étape qui suit immédiatement, c'est qu'avec cette appropriation totale qui se produit, naît, – dans le lecteur copiste – le désir même d'intervenir : voilà la réaction typique, et presque obligée, de celui qui est *entré dans le texte*. C'est comme ça que le copiste, précisément parce qu'il copiait, est devenu le protagoniste actif du texte[14].

De ce détour, nous retiendrons donc deux aspects qui viennent éclairer la pratique re-créative des écrivains copistes d'aujourd'hui : les instances de lecture et d'écriture sont à cette époque comme aujourd'hui intimement liées, elles apparaissent comme les deux volets d'une même activité au sein de laquelle la compréhension et l'appropriation mènent naturellement à l'intervention et donc à la création.
La deuxième leçon à retenir est la précarité de la conception de l'auteur comme source unique et originale de l'œuvre, puisqu'on constate avec Canfora qu'il s'agit d'un principe qui ne s'est imposé que tardivement et qui est principalement lié à la reproduction mécanique et à la commercialisation du livre. C'est ce que soutient également l'historien du livre Roger Chartier qui a publié il y a quelques années dans *Le Monde* un article intitulé « Le droit d'auteur est-il une parenthèse dans l'histoire[15] ? » dans lequel il rappelle que la première législation relative au droit

---

[11] Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op.cit.*, p. 111.
[12] *Ibid.*, p. 112.
[13] Luciano Canfora, *Le copiste comme auteur* [2002], Toulouse, Anacharsis, 2012, p. 24.
[14] *Ibid.*, p. 28.
[15] Roger Chartier, « Le droit d'auteur est-il une parenthèse dans l'histoire ? », *Le Monde*, 23.12.2005, consultable en ligne : http://www.lemonde.fr/societe/article/2005/12/23/roger-chartier-le-droit-d-auteur-est-il-une-parenthese-dans-l-histoire_722516_3224.html

d'auteur ne date en France que de la toute fin du XVIII[e] siècle. La propriété littéraire est somme toute une notion assez récente, aujourd'hui malmenée par le changement de paradigme introduit par les Nouvelles Technologies. Laissons pour l'instant de côté ces considérations légales, pour nous centrer sur la question que suscite ce pont avec la manière antique de concevoir la création scripturale : dans la mesure où ces pratiques de re-création apparaissent comme sans âge, l'usage quotidien des Nouvelles Technologies a-t-il une réelle incidence sur le fait littéraire et si oui, quelle est-elle ?

II.2 Littérature et Nouvelles Technologies

Parmi les très nombreuses mutations qui affectent aujourd'hui le monde du livre et l'objet littéraire, des mutations qui sont le sujet de débats houleux, deux aspects technologiques me semblent – concernant la question qui nous occupe – fondamentaux. Il s'agit d'une part de l'accès à une véritable Bibliothèque de Babel, une banque illimitée de matériaux non seulement textuels mais également sonores ou filmiques. De cet état de fait découle le second aspect qui impose à mon sens une autre mutation décisive : l'écrivain sous influence numérique n'est plus seulement un manipulateur de mots, il devient ce sémionaute, qui doit apprendre à naviguer entre les méandres informatiques, informatifs et aussi artistiques du web. Qu'il emprunte et déplace tel quel au sein de la narration ce qu'il a capturé ou bien qu'il fasse subir à ce butin amassé une savante transformation textuelle, son talent est de savoir façonner la profusion et la diversité de ces matériaux versés sans distinction de forme, de taille ou d'importance dans l'immense silo du web. L'accès aux données et leur manipulation, notamment à travers les outils d'enregistrement, de reproduction, de téléchargement et de copier-coller, sont à mon sens les deux aspects technologiques qui reconfigurent la pratique créative de l'écrivain, même si celui-ci continue à publier ses romans dans le format papier le plus traditionnel.
À l'ère d'après le livre ou de la postlittérature – pour reprendre deux titres des nombreux essais sur la question[16] – l'écrivain n'aurait qu'à se pencher pour cueillir les brins de textes qu'il se contenterait d'assembler et de publier sous son nom ? N'est-ce pas réduire la littérature à un recyclage stérile, orchestré par des écrivains fripiers ?

II.3. Esthétique du montage : la question des matériaux

La notion de montage, essentielle, s'impose comme élément fédérateur du roman sous influence numérique. Les romans que nous avons cités sont le réceptacle de textes qui ne sont pas nécessairement littéraires (tels que la réplique de film) ni même fictionnels (articles de presse, scientifiques, blogs). Transportés dans le roman, ces textes s'incorporent dans l'économie de la fiction mise en place par l'auteur, déplaçant ainsi le siège du sens depuis le contenu vers la situation d'énonciation, depuis le matériau vers la construction, dans un mouvement de parallaxe qui va reconfigurer à la fois les textes sources mais surtout le texte d'accueil. En d'autres termes, ce qui importe est moins le contenu que le geste, moins le matériau déplacé que la construction fictionnelle qu'il contribue à bâtir.
Dès la rédaction de *Palimpsestes* en 1982, Gérard Genette pose les bases théoriques de la notion d'« œuvre plurielle » qu'il développera plusieurs dizaines d'années plus tard dans *L'œuvre de l'art,* un essai dans lequel il étend son champ d'observation à l'ensemble des pratiques

[16] Je fais référence ici aux ouvrages de François Bon, *Après le livre*, Paris, Seuil, 2011 et de Richard Millet*, L'enfer du roman, réflexions sur la postlittérature*, Paris, Gallimard, 2010.

artistiques, affirmant que le contexte (« l'histoire de production » dans la terminologie genettienne[17]) est capable de transformer la signification d'un texte même si l'identité syntaxique d'origine est scrupuleusement conservée : « […] hors de leur contexte les actes changent de fonction, et le vrai est qu'en art tout n'a pas le même sens à toute époque et à toute culture[18] ». Mais rappelons que la paternité d'une conception « plurielle » ou « ouverte » de l'œuvre littéraire revient à Umberto Eco et aux théoriciens de l'École de Constance en particulier, qui défendent dès les années 1970 l'importance de la fonction interprétative de l'instance de réception dans le processus de création de l'œuvre.

Si nous pouvons construire des passerelles si solides entre ces théories des années 1970 et l'écriture romanesque d'aujourd'hui, c'est sans doute sur la base d'une conception commune de la littérature qui aspire à échapper à une vision monothéiste du texte et révéler le polyphonisme originel que Canfora attribue aux œuvres de l'Antiquité. L'ère du numérique et davantage encore Internet, par sa fluidité, son absence de hiérarchie et de linéarité, ouvre des possibles narratifs seulement imaginés, théorisés mais impossibles à réaliser il y a seulement vingt-cinq ans. C'est du moins ainsi que le conçoit Alexandre Gefen, qui soutient dans un article ayant pour objet l'ascendance du numérique sur la littérature qu' « Internet encourage une littérature pensée comme programme, dispositif, installation, occasion ou laboratoire[19] ».

Les procédés de re-création que nous avons observés, non seulement prennent la valeur, par le truchement du montage, d'une actualisation du patrimoine littéraire réinvesti, mais permettent également une reconfiguration de l'espace littéraire.

Le moment de vertige de la copie, de l'accumulation des sources et l'écueil du catalogue, si bien exprimé dans le *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert, a donc une chance d'être surmonté par le travail de composition de l'écrivain, seul capable de signifier à travers le montage des matériaux préexistants une « connaissance traversière[20] » par une forme esthétiquement impure parce qu'elliptique, multiple, hybride mais susceptible, avec le concours du lecteur, d'aménager de nouveaux espaces de pensée.

C'est pourquoi la question d'un rapport renouvelé de l'écrivain au matériau apparaît comme centrale dans de nombreuses études sur la création contemporaine, et je me limiterai à citer *Devenirs du roman, écritures et matériaux*, le très récent ouvrage collectif édité par la maison Inculte. Pour de nombreux écrivains de fiction, le risque est de « devenir touriste de sa propre écriture[21] » nous dit Vincent Message dans ce livre, mais l'enjeu est évidemment de s'aventurer hors des limites du genre pour forger son propre langage, à partir de ces captures de réel, afin de le re-présenter, le rendre sensible mais surtout de le questionner à travers le discours artistique.

Pour conclure, je souhaiterais signaler deux apports théoriques qui n'ont pas trouvé leur place dans le développement de la présente étude mais ne présentent pas moins d'intérêt à l'égard du sujet qui nous occupe. Ils ont par ailleurs le mérite d'ouvrir d'autres pistes de réflexion à la problématique de la re-création littéraire.

---

[17] Gérard Genette, *L'œuvre de l'art*, Paris, Seuil, 1994.

[18] *Ibid.,* p. 285.

[19] Alexandre Gefen, « La littérature contemporaine face au numérique : assimilation, résistance ou reconversion ? », Olivier Bessard-Banquy (dir.), *Les Mutations de la lecture*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, « Cahiers du livre », 2012, disponible en ligne:
https://www.academia.edu/1471703/La_litterature_contemporaine_face_au_numerique.

[20] Georges Didi-Hubermann, *Atlas ou la gai savoir inquiet, L'œil de l'histoire, 3*, Paris, Éditions de Minuit, 2011, p. 13.

[21] Vincent Message, *Devenirs du roman, écritures et matériaux*, vol. 2, Paris, Inculte, 2014, p. 21.

Le premier provient des États-Unis où certains chercheurs, notamment Marjorie Perloff et Kenneth Goldsmith revendiquent depuis les pages de leurs essais une écriture non-originale. Perloff forge le concept de « citationnalité » et prétend que la création par citation est une pratique « logique » de l'écriture contemporaine. De son côté, Goldsmith se place dans une posture de la « décroissance » affirmant que le monde a déjà produit suffisamment d'œuvres et que le défi actuel est de savoir les recycler. Il interdit d'ailleurs à ses étudiants de l'Université de Pennsylvanie toute originalité, dans le sens commun du terme, exigeant d'eux des travaux de création entièrement élaborés à partir de copier-coller. Il voit dans cette pratique une manière de protester contre les politiques de propriété, d'autorité et de commercialisation, qui régissent le monde culturel.

C'est justement sur cette potentialité subversive que la notion de re-création va venir se nourrir d'une deuxième école apparemment éloignée des considérations littéraires qui nous occupent, puisqu'il s'agit du monde des hackers, ces pirates informatiques qui prônent la libre circulation des données, partant du principe que celui qui le souhaite doit pouvoir entrer dans un système informatique afin de l'améliorer, le modifier ou l'adapter à ses besoins. On voit vite comment le portrait de l'écrivain re-créateur que nous avons brossé plus haut s'ajuste à celui du hacker. N'est-ce pas un hacking que Fernández Mallo perpètre, lorsqu'il s'infiltre dans *El hacedor* de Borges, qu'il s'empare du système littéraire existant et le manipule à sa guise pour l'adapter à ses propres préoccupations littéraires ?

En déployant leurs récits autour de l'imitation, qu'elle soit générique ou sémiotique, et truffant leurs pages d'emprunts plus ou moins envahissants, c'est véritablement la stabilité de l'objet roman ainsi que leur statut d'auteur que ces écrivains remettent en jeu. C'est sans doute dans cette visibilité des matériaux, des coutures hypertextuelles, que la distinction avec leurs prédécesseurs est la plus notoire. En effet, l'unité temporelle, spatiale et même la linéarité de ces textes tendent à disparaître. Pour autant, à travers les procédés de re-création qu'ils mettent en place, ces écrivains assemblent leur propre panthéon littéraire plus qu'ils ne le démontent. Il serait plus juste dans ces conditions de parler de « continuité non-linéaire » plutôt que de réelle « rupture épistémologique ». Contre la fracture, la dissémination, la dissolution ou l'amalgame, chères aux théoriciens de la postmodernité, nous assistons dans ces romans à un dépassement du fragmentaire par ces passages, ces chemins de traverse, aménagés par l'auteur et ouverts au lecteur qui souhaite s'y aventurer.

Bibliographie

BON François, *Après le livre*, Paris, Seuil, 2011.

BORGES Jorge Luis, *Ficciones* [1944], Madrid, Alianza editorial, 2005.
_, *Fictions* [1956], Paris, Gallimard, 1983.
_, *El hacedor* [1960], Madrid, Alianza editorial, 2005.

CANFORA Luciano, *Le copiste comme auteur* [2002], Toulouse, Anacharsis, 2012.

CANTAVELLA Robert Juan, *Proust Fiction*, Cherche-midi, Paris, 2005.
_, *El asesino cósmico*, Mondadori, Barcelone, 2011.

CHARTIER Roger, « Le droit d'auteur est-il une parenthèse dans l'histoire ? », *Le Monde*,

23.12.2005. Disponible en ligne: http://www.lemonde.fr/societe/article/2005/12/23/roger-chartier-le-droit-d-auteur-est-il-une-parenthese-dans-l-histoire_722516_3224.html

COMPAGNON Antoine, *La seconde main ou la travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

DIDI-HUBERMANN Georges, *Atlas ou la gai savoir inquiet, L'œil de l'histoire, 3*, Paris, Éditions de Minuit, 2011.

GEFEN Alexandre, « La littérature contemporaine face au numérique : assimilation, résistance ou reconversion ? », Olivier Bessard-Banquy (dir.), *Les Mutations de la lecture*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, "Cahiers du livre", 2012. Disponible en ligne: https://www.academia.edu/1471703/La_litterature_contemporaine_face_au_numerique.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
_, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
_, *L'œuvre de l'art*, Paris, Seuil, 1994.

GOLDSMITH Keneth, « It's not plagiarism. In the digital age, it's repurposing », *The Chronicle Review*, 11.09.2011. Disponible sur: http://chronicle.com/article/Uncreative-Writing/128908/.

HENNIG Jean-Luc, *Apologie du plagiat*, Paris, Gallimard, 1997.

MESSAGE Vincent, *Devenirs du roman, écritures et matériaux*, vol. 2, Paris, Inculte, 2014.

MILLET Richard*, L'enfer du roman, réflexions sur la postlittérature*, Paris, Gallimard, 2010.

MORA Vicente Luis, *Circular 07*, Cordoue, Berenice, 2007.
_*, Alba Cromm*, Barcelone, Seix Barral, 2011.
_, *El lectoespecador*, Barcelone, Seix Barral, 2012.

PANTEL Alice, « La "pagécran" de la littérature mutante, manipulation de l'image chez deux écrivains espagnols (Agustín Fernández Mallo, Jorge Carrión) », collaboration au volume intitulé « Littérature et cinéma, allers-retours », *Hispanística XX*, Dijon, Orbis Tertius, 2014.

PERLOFF Marjorie, « The Conceptual Poetics of Marcel Duchamp », dans *21st Century Modernism: The "New" Poetics*, Oxford, Blackwell, 2002.

VILAS Manuel, *El luminoso regalo*, Madrid, Alfaguara, 2013.

Mots à indexer : littérature mutante, littérature contemporaine, littérature espagnole (XXI^e^ siècle), réécriture, citation, remake, collage, recréation, Agustín Fernández Mallo, Gérard Genette, Robert Juan Cantavella, Vicente Luis Mora, Manuel Vilas, montage, Nouvelles Technologies, Technologies de l'Information et de la Communication (TIC)