



HAL
open science

Intimes liminalités, Poétique des frontières et figuration du Moi dans l'oeuvre nouvellistique de Juan Bonilla.

Eneko Chipi

► **To cite this version:**

Eneko Chipi. Intimes liminalités, Poétique des frontières et figuration du Moi dans l'oeuvre nouvellistique de Juan Bonilla.. Littératures. Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2024. Français. NNT : 2024PAUU1128 . tel-04702409

HAL Id: tel-04702409

<https://theses.hal.science/tel-04702409v1>

Submitted on 19 Sep 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE DE DOCTORAT

Préparée au sein de l'ED 481 - Sciences Sociales et Humanités
Et de l'UR 7504 - ALTER : Arts/Langages : Transitions & Relations

pour obtenir le grade de

Docteur de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour
Discipline : Langues et littératures étrangères - Études hispaniques

Présentée et soutenue le : 1er juillet 2024

Par : Eneko CHIPI

Intimes liminalités

*Poétique des frontières et figuration du Moi
dans l'œuvre nouvellistique de Juan Bonilla*

JURY

Présidente du jury

- Mme Catherine ORSINI-SAILLET Professeure des universités / Université Grenoble Alpes

Rapporteurs

- M. Xavier ESCUDERO Professeur des universités / Université d'Artois
- M. Emmanuel LE VAGUERESSE Professeur des universités / Université de Reims Champagne-Ardenne

Examinatrice

- Mme Émilie GUYARD Professeure des universités / Université de Pau et des Pays de l'Adour

Directrice de thèse

- Mme Pascale PEYRAGA Professeure des universités / Université de Pau et des Pays de l'Adour



Eneko CHIPI

Intimes liminalités

Poétique des frontières et figuration du Moi
dans l'œuvre nouvellistique de Juan Bonilla

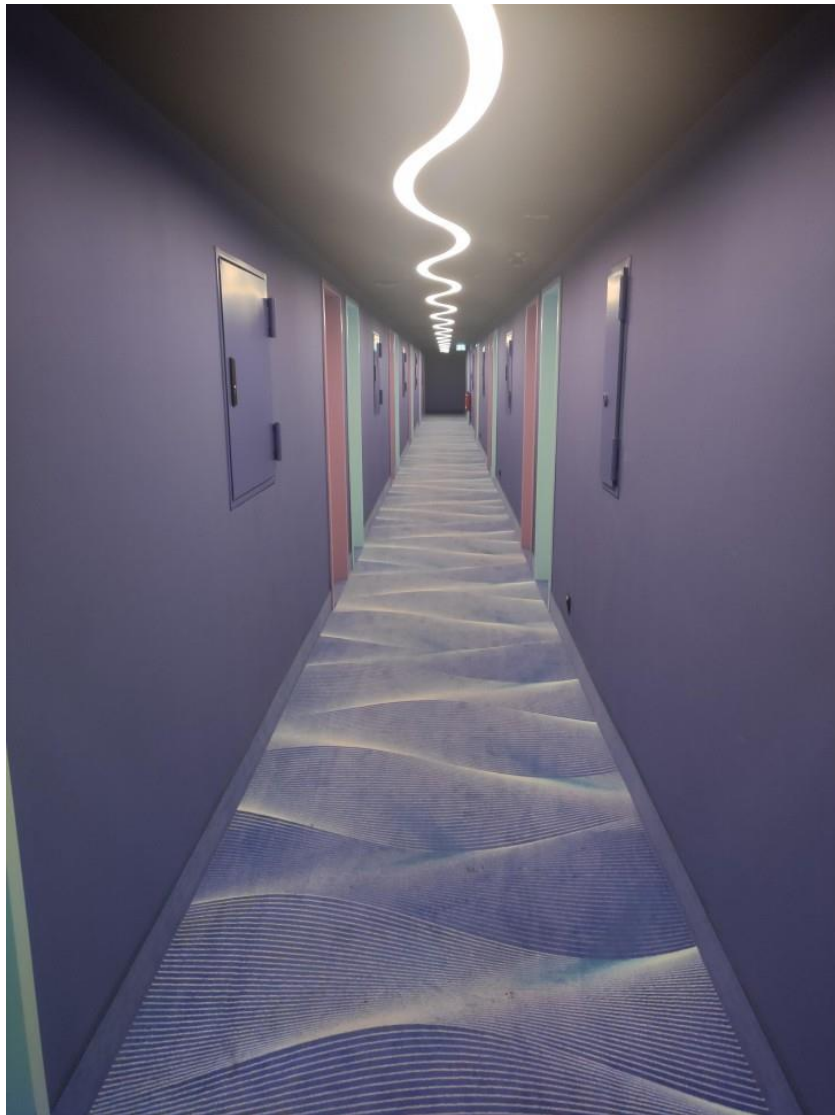


Image de page intérieure : TINEBIENE94, « The hotel I stayed at last night » (2022), *Reddit*,
URL : <<https://www.reddit.com/r/LiminalSpace/comments/x52cdt/comment/imypz1c/>>.

Remerciements

Je remercie infiniment Mme Peyraga pour son accompagnement constant et son soutien sous tous les aspects tout au long de la construction de cette thèse. Durant neuf années, son orientation bienveillante et rigoureuse a sous-tendu mes différents travaux de recherche et donné corps et consistance à mes investigations. Merci d'avoir consacré tant d'heures à corriger, canaliser et ordonner mes errances et vagabondages et à guider ainsi mon voyage littéraire. Merci d'avoir patiemment reconstruit une prose parfois chaotique et soutenu une pensée sans jamais la contraindre. Pour tout ce temps donné et cet investissement sans limites dont j'apprécie pleinement la valeur, je vous suis profondément reconnaissant.

Je remercie ma famille pour sa présence et son soutien. Je remercie ma mère pour la langue qu'elle m'a léguée et qui m'a ouvert largement les portes d'un univers littéraire où j'ai trouvé tant de bonheur et de plaisir, et mon père pour m'avoir permis d'y consacrer mon cursus, ma carrière et ma vie. Je remercie ma sœur de m'avoir montré le meilleur exemple qui soit du chemin de la réussite par l'effort et l'étude.

Je remercie encore ma famille, ma compagne, Solène, pour son support patient et attentionné au fil d'une longue traversée et ma fille, Nerea, d'accepter une présence imparfaite, au prix, parfois, de ce qui n'en a pas.

Je remercie mes amis de m'avoir offert un divertissement salutaire et un accompagnement rassurant au gré du chemin.

Je remercie tous ceux et celles qui m'ont accompagné, soutenu ou supporté ces dernières années et qui se reconnaîtront.

Je remercie tous les lecteurs de cette thèse pour le temps qu'ils y consacreront et leur souhaite de trouver dans l'œuvre étincelante de Juan Bonilla, autant de jouissance que moi.

À la mémoire de mon père, dont la lumière s'est éteinte,
À ma fille qui, pour que le conte se poursuive, refuse obstinément de l'éteindre.

*Do not go gentle into that good night.
Rage, rage against the dying of the light.*
Dylan Thomas

RESUME

L'objectif de la thèse est de démontrer l'existence, dans l'œuvre nouvellistique de Juan Bonilla, d'une double articulation poétique entre l'imagerie de la frontière, la redéfinition spéculaire de la littéarité par l'entremise de l'hybridité générique du texte et la construction d'une modalité autoréférentielle particulière fondée sur cette réactualisation métalittéraire du motif liminaire. La réflexivité bonillienne s'inscrit dans un régime éloigné d'une mimésis consciente et l'identité auctoriale demeure toujours à la marge de l'objet du discours, perpendiculaire à la substance de la narration. Cette identité s'exprime par d'autres biais : par le style, d'abord, qui joue d'un système pronominal poly-référentiel entretenant l'ambiguïté des niveaux énonciatifs ; et par le labyrinthe hypotextuel que chaque récit convoque, comme l'immense cartographie d'une mémoire lectoriale, véritable peinture d'une intimité auctoriale latente. Le Moi bonillien s'exprime par la « figuration » (Pozuelo Yvancos), ou encore par « l'incorporation » auctoriale (Maingueneau), qui point dans l'acte de réception et dans le partage intime entre le texte et son lecteur, et par extension, entre les lecteurs de références intertextuelles communes. Les nombreuses références intertextuelles, les analyses littéraires enchâssées dans les récits, les considérations métalittéraires et autres jeux spéculaires et transfictionnels édifient une ample bibliothèque de l'intimité auctoriale, un univers de lectures qui donne à voir tout ce que la littérature a construit de l'identité de l'écrivain. Car l'objet central du discours bonillien n'est autre que la littérature elle-même. Dans le parcours vagabond de la mémoire lectoriale de Bonilla, transparaît la figuration d'une identité qu'il souhaite montrer par l'intime rencontre qui se tisse dans l'interstice d'un souvenir de lecture partagée. En cela, la transgénéricité entretenue jusqu'au flou générique participe à la construction de l'unique catalogue de son intime bibliothèque. L'autoréférentialité bonillienne s'exprime à la frontière des genres, dans l'espace liminaire de l'intertexte, au cœur de l'interface intime qui se crée par l'expérience partagée d'une lecture, par l'empreinte identitaire que le texte laisse sur le lecteur et qui renseigne l'identité de tous les autres lecteurs d'un même texte. L'autobiographisme bonillien s'érige ainsi sous la forme d'une « bio-biographie » : une écriture des souvenirs de lecture qui ont gravé dans l'identité auctoriale une réalité bien plus tangible, et plus apte à être partagée, que celle d'un réel empirique menacé par l'ombre du soupçon post-mimétique. Dans son intime bibliothèque, Bonilla nous offre la vision d'une nouvelle manière de faire signifier l'identité, de dépendre une intimité liminaire, sise dans l'utopie infinie du *limes* (Louis Marin), du chemin à la frontière ambivalente entre le texte et la vie.

The aim of this thesis is to demonstrate the existence, in Juan Bonilla's short stories, of a double poetic articulation between the imagery of the frontiers, the specular redefinition of literarity through the generic hybridity of the text, and the construction of a specific self-referential modality based on this metaliterary re-actualization of the liminal representation. Bonillian reflexivity expresses itself through a mode distant from conscious mimesis, and the auctorial identity always remains at the margin of the object of discourse, perpendicular to the substance of the tale. The identity is expressed in other ways: firstly, through the style, which exploits a poly-referential pronominal system that maintains the ambiguity of enunciative levels; and secondly, through the hypotextual labyrinth that each story calls, like the immense cartography of a lectorial memory, an authentic depiction of a latent auctorial intimacy. The bonillian self is expressed through a "figuration" (Pozuelo Yvancos), or an auctorial "incorporation" (Maingueneau), which emerges in the act of reception and in the intimate exchange between text and reader, and by extension, between readers of common intertextual references. The many intertextual references, the literary analyses embedded in the stories, the metaliterary considerations and other specular and transfictional effects build up a vast library of the auctorial intimacy, a universe of reading experiences that reveals all that literature has constructed of the writer's identity. For the central object of the Bonillian discourse is none other than literature itself. In Bonilla's wandering lectorial memory, we see the figuration of an identity that he wishes to show through the intimate encounter that develops in the interstice of a shared literary remembrance. In this way, the transgenicity maintained to the point of generic ambiguity contributes to the construction of the unique catalog of his intimate library. Bonillian self-referentiality expresses itself at the boundaries of genres, in the liminal space of intertext, at the heart of the intimate interface created by the shared experience of reading, by the identity imprint that the text leaves on the reader and which informs the identity of all other readers of the same text. Bonilla's autobiography thus takes the form of a "bio-biography": a writing of reading memories that have engraved in the auctorial identity a reality far more tangible, and more apt to be shared, than that of an empirical reality threatened by the shadow of post-mimetic doubt. In his intimate library, Bonilla offers us a vision of a new way of making identity meaningful, of depicting a liminal intimacy, set in the infinite utopia of the *limes* (Louis Marin), of the path at the ambivalent frontier between text and life.

SOMMAIRE

Sommaire	9
Introduction	13
Partie I : L'Ère du Récit	29
Chapitre I : Écriture romanesque, nouvellistique et journalistique à l'ère contemporaine : l'empire du récit par-delà les genres	31
Chapitre II : L'hybridité à l'œuvre aux marges du récit	113
Partie II : Frontières et Interstices	145
Chapitre III : Frontières à abattre	147
Chapitre IV : Les frontières du sujet dans l'œuvre de Juan Bonilla : subjectivité, identité et intimité	203
Partie III : Le Moi à l'œuvre	275
Chapitre V : De l'intime représenté à la représentation de l'intime	277
Chapitre VI : Bonilla dans son œuvre : de l'autobiographisme post-réaliste à la bio-biographie	345
Conclusion	429
Bibliographie	441
L'œuvre de Juan Bonilla : corpus et bibliographie critique	443
Bibliographie théorique consultée	449
Index des notions	465
Index des noms	469
Index des œuvres de Juan Bonilla	475
Table des matières	479

*As tape and film reveal, in the month following the expansion
of the walls bracketing the book shelves,
Billy Reston made several trips to the house where despite all efforts to the contrary
he continued to confirm the confounding impossibility
of an interior dimension greater than the exterior one¹.*
Mark DANIELEWSKY, *House of leaves*

*No me beses, Fausto, decían los ojos de Morgana,
por favor, no te confundas, sólo quiero que nos quedemos así,
fuera de la realidad, paseando por las calles de los ojos del otro, [...]
Fausto no deseas nada más, esto es la compañía,
dos solitarios que se vigilan, dos solitarios que se contemplan en los ojos del otro².*
Juan BONILLA, *Cansados de estar muertos*

*Seul on lit, seul à seul, avec un autre qui n'est pas là.
Cet autre qui n'est pas là ne répond pas, et cependant il répond.
Il ne prend pas la parole, et cependant une voix silencieuse particulière,
si singulière, s'élève entre les lignes qui couvrent les pages des livres
sans qu'elle sonne.
Tous ceux qui lisent sont seuls dans le monde avec leur unique exemplaire.
Ils forment la communauté mystérieuse des lecteurs.
C'est une compagnie de solitaires
comme on dit des sangliers dans l'ombre touffue des arbres³.*
Pascal QUIGNARD, *Sur l'idée d'une communauté de solitaires*

*Nosotros somos los solitarios,
y los solitarios se entienden entre sí.
Sin hablarse, ni verse, ni siquiera conocerse.
Me acompañan en mi soledad
las soledades de los demás solitarios⁴.*
Miguel de UNAMUNO, « El Pórtico del templo », *Escritos sobre la ciencia y el cientificismo*

*Tiene que bajar al sótano. No se cruza con nadie.
En la puerta hay una placa con el nombre del local
y la advertencia «Pase sin llamar».
Empuja la puerta y se encuentra con un salón iluminado pobremente
en el que hay varias mesas ante cada una de las cuales
hay un tipo bebiendo algo.
Todos están solos⁵.*
Juan BONILLA, « La compañía de los solitarios », *La compañía de los solitarios*

¹ Mark DANIELEWSKI, *House of leaves*, New York : Pantheon Books, 2000, p. 55.

² Juan BONILLA, *Cansados de estar muertos*, Madrid : Espasa, 1998, p. 196-197.

³ Pascal QUIGNARD, *Sur l'idée d'une communauté de solitaires*, Paris : Arléa, 2015, p. 70.

⁴ Miguel de UNAMUNO, « El Pórtico del templo » (1906), *Mi religión y otros ensayos breves*, Madrid : Biblioteca Renacimiento, 1910, p. 174. Cité par Juan Bonilla en ouverture de son recueil *La compañía de los solitarios*.

⁵ Juan BONILLA, « La compañía de los solitarios », *La Compañía de los solitarios*, Valencia : Pre-textos, 1999, p. 180.

INTRODUCTION

Entre les lignes d'une œuvre littéraire semblant répondre à une autre, un dialogue silencieux se déploie et traverse les âges dans la mémoire du lecteur solitaire. L'échange paradoxal qui se noue alors entre les voix des auteurs absents, convoquées par une réception active dans les tréfonds du souvenir lectorial, ouvre un impossible espace d'interaction où celui qui, seul, se plonge dans un livre rencontre la solitude d'un chant reclus dans le texte. La « Maison des feuilles » de Danielewski offre une représentation fantastique de ces lieux inconcevables lorsqu'un jour les habitants de l'improbable demeure voient une alcôve contenant des livres s'ouvrir sur un vaste labyrinthe sous-terrain dont les dimensions changeantes repoussent toutes les frontières de la logique architecturale. Cet espace du dedans dont les limites insondables ignorent les cadres de la réalité constitue le refuge où peuvent se croiser les intimités, celle d'un regard échangé par les amants, celle d'un écrivain aux yeux de celui qui s'invite dans son ouvrage. Dans une publication récente, Quignard contemple le mystère antithétique qui unit les lecteurs dans la solitude de leur geste et qui fait résonner la polyphonie des poètes absents dans la quiétude de la lecture. L'émerveillement de l'auteur français fait écho à celui d'Unamuno qui, plus d'un siècle auparavant, louait déjà la formidable expérience de la compagnie des solitaires que la littérature offre à chacun. Cette intime transgression rompant l'isolement de ceux qui se scrutent à travers la surface du livre constitue le fondement poétique de l'auteur andalou Juan Bonilla. La taverne souterraine qu'il nomme *Compañía de los solitarios* dans la nouvelle éponyme illustre la zone de transfert occulte, l'endroit oxymorique où les bordures de l'intériorité du sujet s'érodent pour laisser place au passage, à la rencontre, au commerce sans bruit d'un échange infini avec une autre intimité. L'interstice aberrant qui s'ouvre de la sorte, à la frontière du sujet et aux abords du texte, traverse, de part en part, la création bonillienne sur plus de trois décennies.

Écrivain prolifique, Juan Bonilla, né le 11 août 1966 à Jerez de la Frontera, a associé tout au long de sa vie les métiers d'auteur et de journaliste. Il entame sa carrière en prêtant sa plume au supplément littéraire du *Diario de Jerez* en 1988 et en produisant des articles d'opinion pour le *Correo de Andalucía* jusqu'en 1995. De cette expérience journalistique initiale naissent ses premières publications, avec un recueil inaugural d'articles intitulé *Veinticinco años de éxitos*, publié en 1993 par la petite maison d'édition sévillane La Carbonería, un florilège dont le contenu intègre sa deuxième publication anthologique, *El arte del yo-yo*, en 1996. En parallèle, ses premières nouvelles et poésies sont éditées, marquant le

début d'un parcours entrelaçant essais, récits et poèmes, qu'il poursuivra tout au long de sa trajectoire. En 1993, une première triade de récits courts, *Minifundios*, est produite à Séville par la maison Qüásyeditorial, puis paraît en 1994 son premier succès critique avec le recueil novellistique *El que apaga la luz*. Cette même année, *Partes de guerra*, son premier recueil lyrique, remporte le prix de poésie Luis Cernuda et est imprimé à Valence chez Pre-Textos. Cette dernière société d'édition soutient une importante partie de sa carrière et il y entame d'ailleurs une troisième trajectoire, celle de traducteur, en restituant les poèmes d'Alfred Edward Housman ou encore « Le corbeau » d'Edgar Allan Poe⁶. Après ces succès initiaux, Bonilla développe une bibliographie protéiforme qui embrasse un éventail générique étendu, et il poursuit par ailleurs sa carrière journalistique en étant rédacteur en chef de *Ajoblanco* jusqu'en 1998, puis directeur de *ZUT* et, depuis 2021, de *Calle del Aire*, en complément des nombreuses colonnes littéraires publiées dans *El Mundo* ou encore *Jot Down*. Il produit six autres recueils de nouvelles : *La compañía de los solitarios* (1999), *La noche del Skylab* (2003), *El estadio de mármol* (2005), *Basado en hechos reales* (2006, anthologie de récits parus dans d'autres ouvrages), *Tanta gente sola* (2009) et *Una manada de ñus* (2013). À ceux-là s'ajoutent quelques récits brefs publiés séparément (*Yo soy, yo eres, yo es* en 1996, *Humbert, Humbert* en 2005) ou encore des contes pour enfants (*Multiplícate por cero* en 1998). Les florilèges poétiques suivent une même cyclicité, avec huit publications dont trois anthologies : *El Belvedere* (2002), *Buzón vacío* (2006), *Defensa personal: antología poética, 1992-2006* (2009), *Cháchara* (2010), *Hecho en falta: poesía reunida* (2014), *Poemas pequeño-burgueses* (2016), *Horizonte de sucesos* (2021) et l'intégralité de son œuvre lyrique *Poemas* (2023). Son parcours essayistique s'enrichit également de plusieurs sélections d'articles, publiées dans *Teatro de variedades* (2002), *Je me souviens* (2005), *La plaza del mundo* (2008) ou encore *Biblioteca en llamas* (2016), qui reprend des écrits diffusés sur son blog éponyme hébergé par le site du journal *El Mundo*. Toutefois, sa production ne s'arrête pas à ces trois genres et peut, de fait, s'insérer dans un spectre générique plus vaste dont Bonilla explore toute la continuité. Dans le domaine narratif, il s'adonne au roman, parfois adapté de ses nouvelles (*Nadie conoce a nadie* en 1996, *Cansados de estar muertos* en 1998 et *El mejor escritor de su generación (novela)* en 2021) ou complètement indépendant (*Los príncipes nubios* en 2003). En mariant ses talents de conteur à sa pratique de l'essai, il écrit les romans biographiques *Prohibido entrar sin pantalones* sur le parcours de Maïakovski, en 2013, et *Totalidad sexual del cosmos* sur celui

⁶ Au fil de sa carrière et jusqu'à aujourd'hui, Bonilla traduit de nombreux auteurs de langue anglaise dont les œuvres de Coetzee, T.S. Eliot, Dennis Cooper, Graham Green ou encore Edward Abbey, ainsi que les récits en catalan de Terenci Moix.

de Nahui Olin, en 2019. À l'autre bout de ce continuum référentiel, il rédige des enquêtes documentaires (*La Costa del Sol en la hora pop* en 2007 et *El tiempo es un sueño pop: vida y obra de Terenci Moix* en 2012), mais ne renonce jamais à l'hybridité générique lorsqu'il conçoit, par exemple, une chronique de voyage fictionnalisée servant une analyse de la pensée nietzschéenne (*Academia Zaratustra* publiée en 1999), un faux catalogue de libraire enserrant des critiques littéraires (*Catálogo de libros excesivos, raros o peligrosos que ha dado a la imprenta Juan Bonilla y edita la Universidad de Sevilla en MMXII*, en 2012) ou encore le récit de ses propres recherches bibliophiliques sous la forme d'un roman autobiographique servant d'écrin à de nouveaux essais (*La novela del buscador de libros* paru en 2018).

Le cheminement créatif de Bonilla s'exprime à travers ce dense catalogue de publications, à la fois foisonnant par sa variété et cohérent par son contenu. De fait, les phénomènes de contamination transgénérique y sont légion et, de manière générale, l'exégèse littéraire dont fait manifestement montre l'auteur dans ses essais inonde l'intégralité de ses écrits. Si certains ouvrages sont aisément classifiables dans un genre, nombre d'entre eux explorent les interfaces génériques qui séparent traditionnellement les formats éditoriaux. L'intérêt que porte l'écrivain aux limites interfaciales au cœur desquelles s'ouvrent des espaces d'échanges paradoxaux trouve un écho paratextuel dans cette incertitude générique qui ceinture ses créations. Il n'est de fait pas surprenant que la critique ait éprouvé de notables difficultés à inscrire son parcours dans une esthétique, une génération ou un mouvement clairement identifié et collectivement admis. La littérarité de la production bonillienne a pourtant été saluée par le monde des lettres : après l'obtention du prix Luis Cernuda pour *Partes de Guerra*, c'est son écriture romanesque qui est distinguée en 2003 par l'obtention du prix Biblioteca Breve pour *Los príncipes nubios*, puis ses nouvelles avec le prix NH en 2009 pour *Tanta gente sola*, son travail documentaire pour *El tiempo es un sueño pop* qui reçoit le Premio Gaziél en 2011 ou encore ses romans biographiques avec le Premio Bienal de Novela Mario Vargas Llosa de 2014 pour *Prohibido entrar sin pantalones* et le Premio Nacional de Narrativa en 2020 pour *Totalidad sexual del cosmos*. Toutefois, malgré cet engouement critique, l'œuvre de Bonilla demeure assez peu étudiée par le milieu académique et son association aux différents courants de l'écriture espagnole récente reste incomplète, fluctuante ou partielle.

Malgré une trentaine d'années de production littéraire, l'œuvre de Juan Bonilla n'a suscité l'intérêt universitaire que tardivement, et essentiellement durant la dernière décennie. Noemí Montetes Mairal propose en 2001 une première lecture générale de l'esthétique bonillienne dans son article « Juan Bonilla, el que enciende la luz », paru dans un ouvrage

anthologique consacré aux nouvellistes des années 1990⁷. Dans une étude des nouvelles inaugurales et des deux premiers romans de l'écrivain, elle relève les axes fondamentaux de sa posture poétique – intertextualité omniprésente, hypotexte cervantin, remise en question ludique du réalisme – ainsi que les motifs qui traversent ses premiers récits – le combat contre la réalité, l'isolement du sujet, la circularité et spatialité du temps. Treize ans plus tard, la chercheuse revient sur une œuvre enrichie des derniers recueils de nouvelles de Bonilla, jusqu'à *Una manada de ñus*, et elle ajoute à son exégèse des sélections d'articles (*Veinticinco años de éxitos*, *Je me souviens*, *Teatro de variedades*) pour faire la démonstration d'une tension autofictive grandissante tout au long de ce parcours étendu⁸. Avant cette première synthèse des axes structurant les récits bonilliens un article de Eva Navarro Martínez, « En la frontera: la escritura (periodística) de Juan Bonilla⁹ », analyse en 2006 les phénomènes transgénériques de contamination de l'écriture narrative observables dans les colonnes d'opinion de l'auteur. Ces premières analyses posent brillamment les bases principales d'une poétique bonillienne fondée sur l'intertextualité littéraire, les jeux référentiels et autoréférentiels, la transgénéricité, une esthétique questionnant le réalisme et une subtile tension biographique. Durant cette même période, de la fin du millénaire au début des années 2010, les analyses des romans bonilliens font leur apparition, parfois sous la plume de la critique – qui ne se montre pas toujours laudative¹⁰ – ou sous la forme de communications universitaires plus convaincues. *Los príncipes nubios* jouit d'un intérêt particulier et donne lieu à des interprétations sociologiques de sa représentation de l'immigration mais aussi à quelques lectures sémiotiques¹¹ et narratologiques¹². Les publications de Bonilla commencent alors à faire l'objet de fréquents essais critiques et autres synthèses dans les périodiques. Pour n'en citer que quelques occurrences, Javier García Rodríguez propose une présentation générale de la poétique

⁷ Noemí MONTETES MAIRAL, « Juan Bonilla, el que enciende la luz », in José ROMERA CASTILLO et Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO (dir.), *El cuento en la década de los noventa*, Madrid : Visor Libros, 2001, p. 229-241.

⁸ Noemí MONTETES MAIRAL, « La autoficción literaria en la obra de Juan Bonilla », *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 773, novembre 2014, p. 111-124.

⁹ Eva NAVARRO MARTÍNEZ, « En la frontera: la escritura (periodística) de Juan Bonilla », in Alexis GROHMANN et Maarten STEENMEIJER (dir.), *El columnismo de escritores españoles (1975 - 2005)*, Madrid : Verbum, 2006, p. 123-131.

¹⁰ Cristina DÍAZ, « Juan Bonilla : Cansados de estar muertos », *Diablotexto: Revista de crítica literaria*, n° 4-5, 1997-1998, p. 470-473.

¹¹ Alberto VILLAMANDOS FERREIRA, « Del cuerpo inmigrante al cuerpo pornográfico “Los príncipes nubios” de Juan Bonilla », in Rosalía CORNEJO PARRIEGO et Alberto VILLAMANDOS FERREIRA (dir.), *Un hispanismo para el siglo XXI: ensayos de crítica cultural*, Madrid : Biblioteca Nueva, 2011, p. 198-214.

¹² Jorge GONZÁLEZ JURADO, « Me dedicaba a salvar vidas: la autojustificación moral como técnica narrativa en *Los príncipes nubios* (2003), de Juan Bonilla », in Cristóbal José ÁLVAREZ LÓPEZ et al. (coord.), *Tuércele el cuello al cisne: las expresiones de la violencia en la literatura hispánica contemporánea (Siglos XX y XXI)* [en ligne], Sevilla : Renacimiento, 2016, p. 550-560, disponible en ligne sur : <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5652244>.

bonillienne dans *Clarín* en 2003¹³, María Teresa García-Abad analyse les effets d'intermédialité dans *Nadie conoce a nadie* en 2005¹⁴ et Marco Kunz consacre un article dans *Quimera* à la première sélection anthologique de nouvelles bonilliennes choisies par l'auteur, *Basado en hechos reales*, en 2007¹⁵. Toutefois, la trajectoire de l'écrivain, étudiée dans son ensemble, est pour l'heure assez confidentielle et la plupart des exégèses demeurent introductives et s'attachent à faire découvrir un auteur encore mal connu, ce qui explique une approche analytique précautionneuse. Néanmoins, les écrits de Carmen de Urioste Azcorra explorent plus profondément les mécanismes d'ironie, le ludisme, les effets de spécularité et la portée satirique de *Nadie conoce a nadie*, introduisant une notion de distanciation critique et d'autodérision caractéristique de l'auteur¹⁶. En complément de ces analyses spécifiques, les nouvelles de Bonilla intègrent, sur la même période, les anthologies littéraires, celles établies par José María Merino¹⁷, Andrés Neuman¹⁸ et Ángeles Encinar¹⁹ par exemple, accompagnées d'un paratexte critique et d'une brève poétique de la main de l'auteur andalou dans les deux derniers cas. Ces publications offrent une visibilité grandissante aux textes et aux positionnements poétiques de Bonilla et l'intègrent progressivement au canon des nouvellistes contemporains.

À partir de 2014, un an après la publication de son dernier recueil de nouvelles, *Una manada de ñus*, et de son roman biographique *Prohibido entrar sin pantalones*, l'on note une nette inflexion de l'appareil critique à l'égard de son œuvre. Les premières recherches doctorales portant, en partie ou entièrement, sur ses écrits sont publiées et des articles plus approfondis à son sujet se multiplient. Cette année-là, Simone Cattaneo publie un premier essai où il compare l'influence de Ramón Gómez de la Serna dans les écrits de Bonilla, Juan Manuel de Prada et Ray Loriga²⁰, trois auteurs dont il assimile les caractéristiques à celles de la « Génération X ». Deux ans plus tard, le contenu de sa thèse, soutenue en 2010 et également

¹³ Javier GARCÍA RODRÍGUEZ, « Juan Bonilla: Maneras de vivir », *Clarín: revista de nueva literatura*, Année 8, n° 43, 2003, p. 18-23.

¹⁴ María Teresa GARCÍA-ABAD, « La nueva narrativa. Juan Bonilla, *Nadie conoce a nadie*: literatura, cine y virtualidad », in María Teresa GARCÍA-ABAD, *Intermedios. Estudios sobre literatura, teatro y cine*, Madrid : Fundamentos, 2005, p. 122-135.

¹⁵ Marco KUNZ, « Ficciones existenciales », *Quimera : revista de literatura*, n° 282, Mai 2007, p. 72.

¹⁶ Carmen DE URIOSTE AZCORRA, *Novela y sociedad en la España contemporánea (1994-2009)*, Madrid : Editorial Fundamentos, 2009, p. 73-101. Carmen DE URIOSTE AZCORRA, « Textos lúdicos, “Nadie conoce a nadie” de Juan Bonilla », *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura*, Vol. 15, n° 2, 2000, p. 85-99.

¹⁷ José María MERINO (dir.), *Cien años de cuentos, 1898-1998: antología del cuento español en castellano*, Madrid : Alfaguara, 1998.

¹⁸ Andrés NEUMAN (dir.), *Pequeñas resistencias* [2002], Madrid : Páginas de Espuma, 2010.

¹⁹ Ángeles ENCINAR, *Cuento español actual (1992-2012)*, Madrid : Cátedra, 2014.

²⁰ Simone CATTANEO, « Ramonismos contemporáneos: la greguería en las obras de Juan Manuel de Prada, Juan Bonilla y Ray Loriga », *Cuadernos de Investigación Filológica* [en ligne], n° 40, décembre 2014, p. 115-147, disponible en ligne sur : <https://publicaciones.unirioja.es/ojs/index.php/cif/article/view/2661/2484>.

porteuse d'une dimension comparatiste, est édité²¹. Toujours en 2016 et dans la continuité des études de Cattaneo, Esther Pérez Dalmeda soutient une thèse intitulée *Ficción y reescritura en la narrativa breve de Juan Bonilla*, qui établit une première typologie générale des jeux intertextuels à l'œuvre dans les nouvelles bonilliennes²². Elle publie, un an plus tard, un article qui explore plus particulièrement le motif quichottesque dans l'œuvre de l'auteur²³. Alors que nous entamions notre propre recherche doctorale, nous avons tâché de contribuer à cette bibliographie universitaire en construction par la publication d'un article attaché au dialogue entre écriture ludique, intertextualité et réflexion identitaire dans *Nadie conoce a nadie*²⁴, puis deux communications supplémentaires mettant en exergue la multiplicité référentielle du motif frontalier²⁵ et la polysémie du regard et des jeux spéculaires dans l'écriture bonillienne²⁶. Ces trois analyses ont été alimentées par notre recherche doctorale. Tout au long de cette seconde période étendue de 2014 à aujourd'hui, la production bonillienne bénéficie d'une lecture critique plus exhaustive qui vise à en dévoiler la cohérence et l'unité. Ce travail d'interprétation monographique s'observe aussi bien dans les revues littéraires, avec quelques articles de synthèse dans *Leer* et *Clarín*²⁷, que dans les essais universitaires qui asseyent les premiers bilans du parcours de l'auteur, comme c'est le cas d'une lecture de Fernando Valls²⁸ par exemple. Les commentaires de ces dernières années sur l'écriture bonilliennes offrent une vision plus précise et individualisée de sa production dans son ensemble tout en essayant de l'inscrire dans les courants et esthétiques des dernières décennies. Ainsi en est-il de

²¹ Simone CATTANEO, *La "cultura X". Mercato, pop e tradizione: Juan Bonilla, Ray Loriga e Juan Manuel de Prada*, Milano : Ledizioni, 2016.

²² Esther PÉREZ DALMEDA, *Ficción y reescritura en la narrativa breve de Juan Bonilla*, Thèse de l'Université de Valladolid, sous la direction de Javier García Rodríguez et Carmen Morán Rodríguez, soutenue en 2016, disponible en ligne sur : <https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?idFichero=51eNoAuTfj4%3D>.

²³ Esther PÉREZ DALMEDA, « El síndrome de Alonso Quijano: un motivo intertextual en la narrativa breve de Juan Bonilla », *Ogigia. Revista Electrónica de Estudios Hispánicos* [en ligne], n° 21, 2017, p. 25-46, disponible en ligne sur : <https://revistas.uva.es/index.php/ogigia/article/view/3399>.

²⁴ Eneko CHIPI, « Hispalis delenda est : (En)quête identitaire et jeux de rôles au cœur d'une Séville polyédrique dans *Nadie conoce a nadie* de Juan Bonilla », *Líneas* [en ligne], n° 10, Décembre 2017, disponible en ligne sur : <https://revues.univ-pau.fr/lineas/2402>.

²⁵ Eneko CHIPI, « Marges et Marges et mirages de la frontière, la poétique des limites chez Juan Bonilla », *HispanismeS* [en ligne], Hors-série 5, *Délimitation du réel et définition de l'être dans la péninsule Ibérique*, 2022, disponible en ligne sur : <https://journals.openedition.org/hispanismes/16035>.

²⁶ Eneko CHIPI, « Le récit du regard chez Juan Bonilla : post-réalisme, mise en scène de la subjectivité et écriture du Moi », in Xavier ESCUDERO, Natalie NOYARET, Pascale PEYRAGA (dir.), *Réalisme(s) dans la fiction espagnole contemporaine (XX^e-XXI^e siècles)*, Binges : Éditions Orbis Tertius, 2020, p. 171-190.

²⁷ Fernando PALMERO, « Juan Bonilla y las vanguardias, ambiciones derrotadas », *Leer*, n° 295, Automne/Hiver 2019, p. 46-50.

Julio César GALÁN, « Juan Bonilla en círculos concéntricos », *Clarín: revista de nueva literatura*, Année 28, n° 157, 2022, p. 17-19.

²⁸ Fernando VALLS, « Vidas exprimidas : *El estadio de mármol* de Juan Bonilla », in Fernando VALLS, *Sombras del tiempo: estudios sobre el cuento español contemporáneo (1944-2015)*, Madrid : Iberoamericana, 2016, p. 523-526.

l'interprétation de Cristina Gutiérrez Valencia qui, dans l'article « La *imago mundi* de Juan Bonilla: entre el posmodernismo y la narrativa de la imagen²⁹», s'interroge sur le rapport de l'auteur à l'esthétique postmoderne et revient sur son inscription précipitée dans le courant, très circonstanciel et assez vague, des écrivains de la « Génération X ».

Or, cette association de Bonilla aux mouvements littéraires qui traverseraient l'écriture narrative des dernières décennies est, encore aujourd'hui, loin de faire consensus. En effet, si plusieurs analystes enserrent l'écrivain dans le courant de la « Génération X » (Cattaneo et García Rodríguez par exemple), les interprétations récentes, qui tiennent compte de toute sa carrière, soulignent l'insuffisance de cette parenté littéraire³⁰. La supposée unité générationnelle des auteurs nés dans les années 1960 est, par ailleurs, souvent nuancée. Carmen de Urioste Azcorra, qui définit initialement le groupe comme celui des premiers écrivains de la démocratie espagnole qui s'attachent à mettre en scène la société du spectacle, des *mass media* et de la consommation³¹, revient sur le monolithisme premier de cette approche purement chronologique en interrogeant précisément les auteurs concernés, parmi lesquels Juan Bonilla :

En la mesa redonda titulada «¿Hubo una generación X en España?», los escritores Juan Bonilla, Lucía Etxebarria y Marcos Giralt Torrente opinaban que el concepto generación X se consolidó para vender a escritores como José Ángel Mañas o Ray Loriga, pero no caracteriza «a toda la generación en que cronológicamente estarían incluidos los escritores presentes» [...]. Referente a los escritores jóvenes Giralt afirma que [«]más que unos rasgos literarios comunes, comparten ciertas características vitales: el llamado *baby boom*, el acceso tardío al mercado laboral o la imposibilidad de acceder a los puestos más altos en las diferentes profesiones debido al tapón generacional que han causado los nacidos inmediatamente antes que ellos. Son hechos que los han moldeado de una determinada manera y que han influido a los escritores de esa edad. Pero si hay algo que les caracteriza, por encima de estos rasgos, es la pluralidad de voces, la búsqueda de una tradición particular[«]. En tales circunstancias es necesario reconocer la evidencia de ciertas marcas existenciales en escritores que, perteneciendo al grupo de escritores jóvenes, no comparten totalmente la estética del realismo sucio o de la generación X [...]. Por un lado se encuentra la tendencia de los narradores españoles de los noventa a la producción de textos hiperrealistas o «verdaderos» –los cuales conducen al lector a la contemplación acrítica y apolítica de la realidad–, y por otro se puede situar a los

²⁹ Cristina GUTIÉRREZ VALENCIA, « La *imago mundi* de Juan Bonilla: entre el posmodernismo y la narrativa de la imagen », *ACTIO NOVA: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* [en ligne], n° extra 4, 2020, p. 183-213, disponible en ligne sur : https://revistas.uam.es/actionova/article/view/actionova2020_m4_009.

³⁰ « Juan Bonilla, escritor de larga trayectoria en varios géneros, no es considerado en general un autor rompedor, experimental ni posmodernista; su narrativa, inicialmente adscrita a la Generación X, por la coincidencia biográfica con otros autores coetáneos, difiere tanto de aquella disgregada generación como de la de los nuevos narradores y sus artefactos narrativos, a pesar de algunos aspectos coincidentes como su hibridismo y eclecticismo genéricos y el elemento intertextual intraautorial y la reescritura, claves de su producción », *ibid.*, p. 185.

³¹ Carmen de URIOSTE AZCORRA, « La narrativa española de los 90: ¿Existe una “Generación X”? », *Letras peninsulares*, Davidson, 1998, Vol. 10, n° 3, p. 455-476. Citée par Cristina GUTIÉRREZ VALENCIA, « La *imago mundi* de Juan Bonilla: entre el posmodernismo y la narrativa de la imagen », *op. cit.*, p. 185.

escritores con una visión esteticista de la realidad y de la escritura, entre ellos Belén Gopegui, Juan Manuel de Prada, Luis Magrinyà y Eloy Tizón. Entre ambos extremos se encuentra el escritor Juan Bonilla, que comparte con los primeros una visión de la realidad con rasgos tremendistas aunque matizada con el esteticismo de los segundos³².

La cohésion esthétique d'une nomenclature démographique reste donc à démontrer et, malgré la tentative de l'analyste d'y répondre par une nouvelle typologie stylistique, l'œuvre de Bonilla ne semble s'inscrire complètement dans aucune des tendances de ses contemporains. Aussi est-il malvenu de l'assimiler exclusivement à la « Generación Kronen », tenante d'un hyperréalisme, ou « réalisme sale », décrit par Urioste comme l'un des versants de la génération X³³ et dont les écrivains mentionnés rejettent le mercantilisme. De même, si Bonilla préface brillamment *Nocilla dream* de Agustín Fernández Mallo en 2010³⁴, en mettant en relief sa structure rhizomique caractéristique de l'esthétique postmoderne, il serait tout aussi discutabile d'intégrer sa propre création à la génération *Nocilla* ou *mutante*, incarnée par Fernández Mallo, Eloy Fernández Porta et Vicente Luis Mora, qui se différencie justement par un postmodernisme dont l'écriture bonillienne s'éloigne, comme le souligne Gutiérrez Valencia. Le corpus de l'auteur apparaît, de fait, fondamentalement désaligné : pétri des motifs et d'inquiétudes de ses contemporains tout en se distinguant de toutes les mouvances esthétiques théorisées de son époque. Ce déphasage explique la difficulté patente qu'éprouvent plusieurs spécialistes de la production littéraire contemporaine à classer les textes de l'auteur andalou dans un paradigme formel précis. L'excellente étude de Cristina Bartolomé Porcar sur les nouvelles espagnoles des années 1990³⁵ en donne une claire idée. Elle y décrit les fondements historiques et esthétiques de la génération X, du roman inaugural de Douglas Coupland à l'extension du « réalisme sale³⁶ » dans ses expressions hispaniques, dont les principaux

³² Carmen DE URIOSTE AZCORRA, *Novela y sociedad en la España contemporánea (1994-2009)*, op. cit., p. 73-74.

³³ D'autres critiques ont formulé, sous des intitulés divers, cette forme de réalisme exacerbé tantôt associée à un néoréalisme, suivant la proposition de Germán Gullón (Germán GULLÓN, « La novela neorrealista (o de la generación X) », *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, disponible en ligne sur : https://www.cervantesvirtual.com/portales/novela_espanola_contemporanea/novela_neorrealista/), tantôt à un retour du *tremendismo* pour Urioste ou Athena Alchazidu (Athena ALCHAZIDU, « Generación X : una modalidad finisecular del tremendismo », *Études romanes de Brno*, vol. 32, iss. 1, 2002, p. 99-108), ou encore à une rénovation du réalisme imprégnée de culture populaire et médiatique chez Magali Vion (Magali VION, *Nouvelles écritures du réel : les romans de la « generación X » en Espagne*, Thèse de l'Université Grenoble Alpes, soutenue en 2017 sous la direction Jean-François Carcelen). Il est notable qu'aucun de ces chercheurs ne considère l'écriture de Juan Bonilla comme représentative de leur objet d'étude, et nous tâcherons nous-même de démontrer que son positionnement dépasse le néoréalisme pour tendre vers une focalisation post-réaliste.

³⁴ Agustín FERNÁNDEZ MALLO, *Nocilla dream*, Barcelona : Candaya, 2010.

³⁵ Cristina BARTOLOMÉ PORCAR, *El cuento de las poéticas o las poéticas del cuento en España: la década de los noventa*, Madrid : Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2019.

³⁶ En reprenant une définition de Julio Llamazares, Bartolomé Porcar définit les bases poétiques du mouvement, qu'elle situe dans la continuité du *dirty realism* anglosaxon de David Leavitt, Paul Auster, Tobias Woolf et Raymond Carver : « Las novelas de estos jóvenes y *sucios* realistas son relatos desnudos, escuetos, descarnados,

représentants seraient Ray Loriga, Espido Freire, José Ángel Mañas, David Trueba, Pedro Maestre ou encore Lucía Etxebarria. En première lecture, Bartolomé Porcar associe partiellement l'écriture bonillienne à cette mouvance, tout en nuanciant immédiatement sa pleine intégration au groupuscule :

Juan Bonilla llegó a lamentarse [...]: «cuántos plagios de Carver tuvimos que padecer» [...]. Curiosamente, el mismo autor jerezano que parodiaba en «Edición definitiva» a los escritores que intentaban emular a Bukovski [*sic*] [...], dentro de *El que apaga la luz* (1994) había publicado un relato con esa clara influencia. En «La nube de Oort» el protagonista en primera persona cuenta sus desventuras en los bajos fondos del chabolismo de la ciudad, en busca de droga [...]. El escritor cinco años después de aquel texto, rectificó su parecer y, acompañando a la parodia, incluyó «Paso de cebra» (1999), que por la crudeza de los malos tratos y por la sordidez de la vida de sus protagonistas se asemeja al anterior, pero en este caso, se distancia por la mirada de un muchacho desarraigado que despierta cierta ternura en el lector³⁷.

Quelques chapitres plus loin, la chercheuse dévoile un autre débordement de l'écriture bonillienne hors des sentiers hyperréalistes des épigones de Bukowski :

Este escritor se ha interesado por el realismo, de ahí que su nombre apareciera citado al hablar sobre el *dirty realism* [...], pero, por otro lado, su forma de escribir relacionando la metaficción con formas improbables de existir en el mundo hace que su mención haya sido también imprescindible en este apartado dedicado a lo fantástico. En su primer volumen, *El que apaga la luz* (1994), se aprecia una obsesión por jugar con la idea de la imposibilidad supuesta, como sus propios relatos demuestran, de que la letra impresa, los libros, las palabras literarias, se transformen en realidad y afecten las existencias de sus protagonistas³⁸.

Ainsi Bonilla peut-il, dans un même recueil, adopter quelques traits formels de la génération X, puis s'en éloigner par la distanciation fantastique et métaphictive, avant de s'en écarter définitivement par la parodie. Une même complexité classificatoire apparaît dans la typologie que dresse Vicente Luis Mora dans *La luz nueva*³⁹. Ce dernier associe d'abord Bonilla au groupe des auteurs de la *tardomodernidad*, qui maintiennent, à l'ère contemporaine, les postulats de la dernière modernité⁴⁰, par opposition aux postmodernes de la *narrativa mutante*. À peine quelques pages plus tard, Mora intègre Juan Bonilla dans le chapitre dédié aux « mutants » et cite un de ses essais publié en 1996 dans *El arte del yo-yo*⁴¹, comme parfaite

paisajes espectrales y mecánicos habitados por personas solitarias, por gentes sin pasado ni futuro cuya vida se reduce únicamente a sobrevivir del mejor modo posible en una sociedad que les condena de antemano a la incomunicación y al anonimato, y en un mundo del que todo idealismo ya ha sido desterrado », Cristina BARTOLOMÉ PORCAR, *El cuento de las poéticas o las poéticas del cuento en España*, *ibid.*, p. 148.

³⁷ *Ibid.*, p. 189.

³⁸ *Ibid.*, p. 253.

³⁹ Vicente Luis MORA, *La luz nueva: singularidades en la narrativa española actual*, Córdoba : Ed. Berenice, 2007.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 27.

⁴¹ *Ibid.*, p. 47.

théorisation de l'incapacité du langage à construire le réel, une conception propre au postmodernisme. Le critique glose ensuite la nouvelle « La ruleta rusa », intégrée au même recueil de l'auteur⁴², en guise d'illustration de la prégnance du discours télévisuel dans l'esthétique des postmodernes hispaniques. À travers les associations paradoxales de Bartolomé Porcar et de Mora, l'on perçoit pleinement l'ubiquité d'un auteur qu'une bibliographie critique, substantielle bien que limitée, n'est pas encore parvenue à classer. La spécifique ambiguïté de Bonilla est d'autant plus remarquable que tous ses analystes ont souligné l'importance de l'intertextualité dans son écriture et l'omniprésence d'une tension métalittéraire. L'écrivain semble ainsi se positionner à la fois au cœur de la littérature, au centre d'un savant tissage hypertextuel, tout en demeurant à la marge des mouvements de son temps, à la fois au croisement des influences et aux frontières de la littérature contemporaine. Sa notoriété incomplète et sa faible projection internationale, malgré une reconnaissance critique certaine, redoublent cette marginalité dont Bonilla semble avoir pleine conscience, jusque dans ses textes tardifs :

Termino ya con una confesión íntima: seguramente me admiran tanto esos rastreadores y buscadores de autores menores, de poetas olvidados que o se consiguen en primeras ediciones o no se consiguen, porque me temo que yo mismo seré en el futuro un autor menor, un poeta olvidado cuyos libros estarán ansiando la mano de nieve que por fin, salvándolos de entre un montón de libros, les diga lo que cualquier libro está esperando para, de un sólo golpe, sentirse importante y a la vez hacer importante al buscador que le diga: ha llegado la hora, vamos, levántate y habla⁴³.

De cette synthèse des travaux qui précèdent notre étude, il apparaît donc que les écrits de Juan Bonilla sont entièrement bâtis sur une superposition de postures équivoques et frontalières. L'ambiguïté générique de sa production nourrit une référentialité protéiforme qui questionne les cadres de la fiction et, à cette double perméabilité formelle et mimétique, répond une certaine aliénation auctoriale qui maintient l'écrivain dans les interstices des grands courants de l'époque. Cette thèse a pour ambition d'interroger le rapport dialectique qui pourrait s'exprimer entre ces trois seuils – celui des genres, du réel et de l'identité du sujet écrivant – au carrefour desquels Juan Bonilla a édifié un monument triplement paradoxal.

À bien des égards, l'écrivain andalou semble entretenir volontairement un art de l'interstice et de la marge. Ses interventions médiatiques sont rarissimes, les entretiens qu'il accorde demeurent anecdotiques, tout autant que sa présence sporadique autour de tables rondes d'auteurs. Il se joue volontiers de l'espace paratextuel de ses œuvres pour renforcer le

⁴² *Ibid.*, p. 51-52.

⁴³ Juan BONILLA, *La novela del buscador de libros*, Sevilla : Fundación José Manuel Lara, 2018, p. 273.

mystère qui l'entoure : les biographies des jaquettes se limitent à ses publications ou font mention à sa marginalité, et les photographies de couverture évoquent sa silhouette sans jamais pleinement la montrer. Cette présentialité imparfaite de l'auteur, autour de son œuvre et dans son époque littéraire, semble faire écho à la nature même de sa création qui s'inscrit systématiquement à la croisée des genres, des intertextes convoqués et des domaines de la fiction et de la diction. Pourtant, si, jusqu'à présent, les recherches ont relevé ses transgressions formelles d'une part, et une tension autofictive par ailleurs, aucune étude n'a encore questionné l'existence d'une relation dialogique entre ces deux espaces, celui de textes à la frontière des genres et de la diction, celui d'une identité qui tour à tour se dévoile et se soustrait dans l'acte d'écriture. La liminalité du geste bonillien, tout autant aux abords qu'au sein de ses œuvres, doit s'interroger au regard de sa possible cohérence, de la perspective d'un discours auctorial performatif qui donnerait à voir une manière de signifier et de se montrer dans l'affirmation même de l'entre-deux. Si nous avons recours au domaine du liminaire, c'est qu'il porte, dans sa définition et dans son étymologie, toute la polysémie nécessaire à l'appréhension d'une poétique ambivalente. Le concept d'espaces liminaires jouit d'une fortune récente par la réactualisation qui en est faite dans le milieu des nouveaux univers narratifs créés sur Internet. Le concept de *liminal space* a fait son entrée sur les forums au début des années 2020 pour décrire des photographies, comme celle que nous avons choisie en page de faux-titre de cette thèse, mettant en scène des espaces de transition, déshumanisés, servant à la fois de délimitation et de chemin vers un ailleurs, et créant un sentiment d'inquiétante étrangeté et de nostalgie onirique pour leur spectateur⁴⁴. L'idée d'une transitivity consubstantielle à la limite n'est cependant pas nouvelle. Comme le soulignent les relectures récentes de la vogue cybernétique, la théorisation des espaces liminaires est à chercher dans des conceptions sociologiques et anthropologiques beaucoup plus anciennes :

La « liminalité » (ou « liminarité ») a d'abord été théorisée par l'ethnologue Arnold Van Gennep. En 1909, il est le premier à poser le terme de « rite de passage », pour évoquer ces rituels qui permettent de marquer le changement de statut d'un individu au sein d'un groupe social. Lors de ces rituels, Van Gennep va identifier trois phases distinctes. D'abord le rite préliminaire ou rite de séparation, lors duquel l'individu est mis à l'écart de la société. Vient ensuite le rite liminaire, surnommé rite de transition, où l'individu est temporairement hors de la société mais où il n'a pas obtenu son nouveau statut. Vient enfin le rite postliminaire, dit de réincorporation, où l'individu a enfin accompli les étapes du rituel. Il peut ainsi réintégrer le groupe,

⁴⁴ Largement popularisée sur le forum Reddit, la définition inaugurale de ces espaces paradoxaux qui introduit le fil de discussion présente ainsi leurs caractéristiques : « A liminal space is the time between the “what was” and the “next”. It is a place of transition, waiting, and not knowing. Liminal space is where all transformation takes place, if we learn to wait and let it form us. » (source disponible en ligne sur : <https://www.reddit.com/r/LiminalSpace/>).

fort de sa nouvelle nature. Le mot « liminaire » (du latin *limen*, qu'on pourrait traduire par « seuil ») est donc d'abord employé pour désigner ce moment intermédiaire entre deux états, ce temps suspendu d'indécision et de flottement où nous ne savons plus vraiment ni qui ni où nous sommes⁴⁵.

La liminalité exprime donc un état par définition transitoire séparant deux natures identitaires distinctes. En associant les idées de seuil et de transgression à un espace hors des règles de la société, le concept offre un riche horizon de métaphores pour illustrer tout à la fois l'hybridité générique, l'ubiquité référentielle, l'indétermination identitaire et le statut ontologique incertain du lecteur suspendu à l'œuvre avec lequel nous ouvrons cette introduction. Comme le rappelle également le youtubeur Alt 236 à qui nous devons la généalogie conceptuelle citée, le liminaire conçu comme espace n'est pas sans rappeler la notion de non-lieu de Marc Augé⁴⁶ à laquelle nous avons eu recours pour définir les endroits fréquemment mis en scène par Bonilla dans une précédente étude⁴⁷. Espace de pure transition, de passage d'un lieu à un autre, interdisant l'établissement par le temps d'une identité historique ou anthropologique, le « non-lieu » que théorise Augé manifeste un état topologique de l'intermédiation qui donne corps au paradoxe d'un seuil n'existant que par sa transgression. Dans son essai, l'anthropologue affirme déjà une similarité entre cet état aberrant et l'expérience du voyageur solitaire saisi dans son hybridité ontologique :

L'espace du voyageur serait ainsi l'archétype du *non-lieu*. Le mouvement ajoute à la coexistence des mondes et à l'expérience combinée (par laquelle Starobinski définit en substance la modernité) l'expérience particulière d'une forme de solitude et, au sens littéral, d'une « prise de position » – l'expérience de celui devant le paysage qu'il se doit de contempler et qu'il ne peut pas ne pas contempler, « prend la pose » et tire de la conscience de cette attitude un plaisir rare et parfois mélancolique. Il n'est donc pas étonnant que ce soit parmi les « voyageurs » solitaires du siècle passé, non les voyageurs professionnels ou les savants, mais les voyageurs d'humeur, de prétexte ou d'occasion, que nous soyons à même de retrouver l'évocation prophétique d'espaces où ni l'identité, ni la relation, ni l'histoire ne font véritablement sens, où la solitude s'éprouve comme dépassement ou évidence de l'individualité, où seul le mouvement des images laisse entrevoir par instants à celui qui les regarde fuir l'hypothèse d'un passé et la possibilité d'un avenir⁴⁸.

Or c'est précisément d'une « prise de position » que nous tâcherons ici de rendre compte, celle d'un auteur qui, dans ses textes et dans sa posture, s'évertue à se tenir constamment à la frontière, à la fois isolé et traversé par les échanges sémantiques multiples qui s'articulent sur le seuil des formes littéraires et des intertextes. Nous le verrons, la figure du voyageur éternel

⁴⁵ ALT 236, *Liminal, les nouveaux espaces de l'angoisse*, Paris : Gallimard, coll. « Hoëbeke », 2023.

⁴⁶ Marc AUGE, *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Seuil, 1992.

⁴⁷ Eneko CHIPI, « Hispalis delenda est : (En)quête identitaire et jeux de rôles au cœur d'une Séville polyédrique dans *Nadie conoce a nadie* de Juan Bonilla », *op. cit.*

⁴⁸ Marc AUGE, *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*, *op. cit.*, p. 110-111.

n'est pas étrangère à l'écrivain. Dans sa propre analyse du concept de frontière, Louis Marin rappelle aussi la précieuse étymologie des espaces liminaires. Plus que le *limen* du seuil, il fait mention au *limes* du chemin qui s'ouvre au sommet des murs frontaliers et, de la sorte, confère à la limite les dimensions infinies du passage :

Limite : ligne de démarcation entre des terrains ou des territoires. [...] La limite, même simple ligne, déploie un intervalle entre des contiguïtés et des voisinages. Le *limes*, qui en constitue l'étymologie, n'est-il pas d'abord chez Columelle ou Varron un sentier ou un passage entre deux champs, une bordure, ce qui garnit un bord ? Le *limes* ; ce qui est entre deux bords ; ainsi, chez Tite-Live ou Ovide, un chemin, une route, que j'imagine comme un chemin creux de Bretagne, cheminant entre les champs sans jamais franchir la clôture de leurs haies, ou comme cette voie que parcouraient les chars *sur* la Grande Muraille enfermant l'Empire du Céleste Milieu. La limite, au sens le plus proche de *limes*, serait un chemin entre deux frontières, un *poros* qui n'aurait pas d'autre fin que son propre cheminement entre des espaces interdits, qui utiliserait leurs extrémités pour se frayer un passage. Limite comme chemin et comme intervalle⁴⁹.

Parce qu'elle subsume les idées de délimitation et d'ouverture, de frontière et de passage, la notion de liminalité nous semble résumer efficacement la perspective depuis laquelle Juan Bonilla développe son discours. Au cœur des espaces liminaires que l'auteur met en scène et explore par son hybridité littéraire, une poétique en action se fait jour. L'ouverture infinie de la limite, la transitivité consubstantielle à la frontière, offre à l'auteur le lieu idoine d'une expression individuelle à la confluence de toutes les frontières littéraires. Or, cette singularité du geste créatif bonillien renseigne une identité à la marge du récit : elle dessine un positionnement auctorial qui montre les signes d'une identité interstitielle construite dans l'entrelacement d'une dialectique cohérente sur la marginalité même. Les *liminal spaces* des mythologies cybernétiques communiquent au spectateur un sentiment d'étrange nostalgie. Les espaces photographiés, vidés de toute présence humaine et pourtant conçus pour le cheminement, semblent familiers, comme s'ils étaient issus d'un rêve ou d'un souvenir lointain. C'est là l'ultime paradoxe de ces états liminaires : donner à chaque regard qui s'y pose la sensation partagée de la solitude. L'expérience de la liminalité renvoie à la rencontre des intimités et à la communion des lecteurs solitaires qui hantent les auteurs dont nous convoquons les voix en ouverture de notre recherche. Il est donc une façon d'être à la frontière qui autorise la rencontre des aliénés, l'échange muet de souvenirs concomitants et l'incorporation d'une singularité perçue par quiconque daigne regarder.

⁴⁹ Louis MARIN, « L'Utopie ou l'infini au neutre. Voyages aux frontières », *Le genre humain*, n° 24-25, Paris : Seuil, 1992, p. 48.

L'objectif de cette étude est d'analyser les modalités de représentation de la frontière dans les écrits de Juan Bonilla et de les mettre en perspective avec un usage transgressif des limites littéraires, cadres génériques et seuils de la fiction. En interrogeant la nature de cette articulation première entre la lisière du texte et l'espace intra-textuel, nous envisagerons l'hypothèse d'une percée poétique propre à l'auteur qui ferait émerger, de la spécularité formelle du motif frontalier, une manière propre de figurer le sujet, dans toute son incertitude ontologique, et de dire le réel, dans toute sa subjectivité. Ce double débordement du geste transgressif, de l'hybridité générique vers le récit et du récit vers l'identité auctoriale, caractérise la lecture que nous proposerons de l'écriture bonillienne afin de démontrer la cohérence d'une manière de se montrer sans se dire, de se figurer en écrivant, d'écrire en relisant d'autres textes, de communier dans le partage d'une mémoire lectoriale et, ainsi, d'autoriser l'utopie d'une rencontre des solitudes. Nous embrasserons pour cela l'ensemble de la carrière de Bonilla mais nous nous attarderons plus particulièrement sur sa production novellistique qui constitue le corpus primaire de ce travail. Les nouvelles de l'auteur présentent l'avantage de constituer le fil conducteur de tout son œuvre. Le style narratif qu'il y déploie contamine son écriture journalistique, tout autant que les obsessions transfuges qui habitent ses fictions et articles. En outre, presque tous ses romans sont issus de nouvelles antérieures et ses poèmes répondent fréquemment aux questionnements soulevés dans les récits comme autant de petites clefs de chiffrement. La production novellistique bonillienne contient l'ensemble des axes poétiques abordés par l'écrivain tout en s'inscrivant à l'intersection des formes interstitielles explorées : chroniques de voyage fictives, essais narrativisés, adaptations romanesques, nouvelles lyriques, Juan Bonilla envahit méthodiquement toutes les bordures liminaires jouxtant la narration brève. C'est donc depuis ce format que nous suivrons le cheminement de l'écrivain jusqu'aux confins de sa création toute entière. Dans un corpus secondaire élargi, nous analyserons les cas limites et formats hybrides qui entourent l'objet principal de notre étude, et nous toucherons de la sorte à la trajectoire de l'auteur dans son ensemble, de proche en proche et suivant une logique de spectre transgénérique continu propre à son œuvre. Nous centrerons néanmoins notre lecture sur ses nouvelles comme point de départ d'un voyage transfrontalier. Si certaines de ses fictions courtes ont été publiées dans des journaux, des recueils d'essais ou des anthologies génériques, rares sont celles qui n'ont pas terminé leur périple éditorial dans l'un des six recueils constitués à ce jour par l'auteur. *El que apaga la luz* (1994) réunit ses dix-sept premières nouvelles qui introduisent une galerie de personnages isolés, à la limite de l'aliénation et en lutte contre un monde extérieur adverse contraignant leur identité profonde, leur univers mémoriel ou fantasmatique. Cinq ans plus

tard, *La compañía de los solitarios* (1999), qui comprend neuf nouveaux récits, étend cette première typologie en mettant en exergue un rapport particulier des protagonistes à l'expérience littéraire. Avec ses quatorze histoires faisant allusion à des périodes historiques spécifiques, à des terres lointaines ou à des destinées rocambolesques, *La noche del Skylab* (2000) élargit pour sa part le spectre des fables bonilliennes par la représentation de parcours de vie atypiques qui gravitent aux abords du fantastique. Quant à la dizaine de textes qui compose *El estadio de mármol* (2005), elle développe encore cette riche diversité thématique et multiplie les situations intimes extrêmes, teintées de conflits intérieurs, de sentiments de culpabilité et de lourds secrets individuels. Les neuf nouvelles de *Tanta gente sola* (2009) synthétisent les apports des recueils précédents et constituent une fresque complète de tous les archétypes bonilliens. *Una manada de ñus* (2013), enfin, regroupe une dizaine d'aventures renvoyant aux années de jeunesse et au regard attendri qui s'y porte. Associé à *Basado en hechos reales* (2006), qui propose une simple sélection issue de ces florilèges, cet ensemble constituera la matière première de notre lecture. Son unité se fait jour au-delà de l'absence de publications ultérieures. En effet, depuis 2013, Bonilla a opéré une inflexion manifeste dans son expression, s'engageant davantage dans des écrits plus longs (dont deux réécritures romanesques de nouvelles publiées dans ses recueils) et renforçant la référentialité de ses textes narratifs (avec la publication de deux romans biographiques et une autobiographie particulière que nous évoquerons). Par ailleurs, *Una manada de ñus* trouve son unité dans la représentation de l'adolescence et de la nostalgie et signale ainsi, sous de nombreux aspects, un mouvement de retournement autoréflexif qui se fait patent dans les derniers ouvrages édités. Ce dernier recueil indique la rupture d'un écrivain conscient d'atteindre sa maturité et referme élégamment un cycle que nous nous proposons d'interpréter par le menu. Nous approcherons cette sélection de soixante-neuf histoires par ses abords, en premier lieu, en tâchant de caractériser la nature des échanges qui se nouent à leurs frontières génériques pour en délimiter la périphérie. Puis, nous avancerons notre lecture de ce corpus avant de retourner en son amont, avec la question de leur possible portée autobiographique, poursuivant ainsi un mouvement en spirale, de la marge générique vers le cœur pour revenir à la bordure génétique du texte.

La présente étude s'articulera donc en trois mouvements. La première partie reviendra sur la place de la narrativité dans l'espace communicationnel contemporain afin d'observer et d'interpréter les mécanismes transgénériques à l'œuvre dans la littérature récente. Il s'agira d'inscrire la posture poétique de Juan Bonilla dans ces grandes tendances actuelles, mais aussi de discriminer les apports généalogiques plus anciens qui trouvent un écho dans ses écrits, afin de dresser une schématisation claire de ses modalités de transgression littéraire. Ce périple

initial à travers la transgénéricité de l'auteur nous mènera, dans un second mouvement, au cœur de notre analyse où nous observerons les multiples dimensions sémantiques du motif frontalier dans l'œuvre nouvellistique de l'écrivain. Au terme de cette exégèse, les valeurs symboliques, métalittéraires et spéculaires se feront patentes et, par un dernier détour, il nous faudra questionner l'objet exact de la référentialité bonillienne et, plus encore, les modalités spécifiques d'une tension déictique complexe. Nous interrogerons alors, pour refermer notre excursion en terres liminaires, la nature singulière d'une intimité auctoriale qui point dans les interstices de l'acte de réception.

PARTIE I : L'ÈRE DU RÉCIT

*And so from hour to hour we ripe and ripe,
And then from hour to hour we rot and rot;
And thereby hangs a tale.*
William SHAKESPEARE, *As you like*.

[...] *a la pregunta ¿qué quieres ser de mayor?,
respondía siempre «narrador omnisciente».*
Juan BONILLA, *Los príncipes nubios*.

Chapitre I : Écriture romanesque, nouvellistique et journalistique à l'ère contemporaine : l'empire du récit par-delà les genres

Pour saisir pleinement les enjeux des phénomènes d'hybridation générique que nous allons étudier dans l'œuvre de Juan Bonilla, il convient de nous intéresser au contexte littéraire particulier qui précède ses premiers textes et sous-tend sa recherche poétique. Au-delà des mutations de la notion théorique de genericité qu'opère la période contemporaine, la production littéraire européenne évolue notablement au fil du XX^e siècle. Par une part grandissante de publications marquées d'un point de vue générique ou discursif, le genre romanesque et, plus généralement, la prose narrative prennent le pas sur les autres genres littéraires devenus minoritaires. Philippe Merlo-Morat, dans son exégèse de la littérature contemporaine espagnole, met l'accent sur l'accélération de cette hégémonie du roman dans les lettres hispaniques à partir des années de la Transition et sous l'influence de facteurs externes – la fin de la censure – et internes – le tournant narratif de la production littéraire :

Depuis la fin des années 1970, le roman est le genre qui est le plus en vogue en Espagne. Cette mode est due en partie à la fin de la censure. L'abolition des « restrictions intellectuelles » implique une effervescence des auteurs et du public puisque les premiers recouvrent des possibilités qu'ils ne pouvaient plus imaginer et certains vont même jusqu'à écrire des romans à contenu fortement érotique. Ce goût pour le roman s'explique aussi par les excès produits par les écrits parfois trop expérimentaux de la fin des années 1960 et pendant les années 1970. Les romanciers ont à cœur de renouer avec le plaisir de raconter une histoire et avec le plaisir de la lecture⁵⁰.

Le nouveau romanesque de la Transition procède alors par une double rupture : celle d'un espace d'expression redécouvert et caractérisé par sa liberté thématique et celle d'une mise à distance de l'avantgardisme formel, en privilégiant la structure du récit sur l'expérimentalisme de la période tardofranquiste. Au siècle précédent, le genre romanesque avait traversé son âge d'or dans les lettres françaises et européennes et avait atteint sa pleine maturité générique et littéraire, là où il n'était jusqu'alors qu'un genre peu théorisé et condamné, surtout par ses détracteurs, à une réception ludique. Michel Raymond rappelle ainsi que, jusqu'au XIX^e siècle, le monde littéraire accorde bien peu de crédit au roman et le relègue au rang de « sous-produit » populaire dénué de règles et soutenu par des motifs redondants :

Malgré ses origines lointaines, qui remontent au Moyen Âge et même à l'Antiquité gréco-romaine, le roman a longtemps fait figure d'enfant de Bohême : il n'a jamais connu de loi. Au XVII^e et au XVIII^e siècle, beaucoup d'auteurs ne peuvent s'empêcher de le regarder avec quelque condescendance : il n'est pas un genre noble, il n'a

⁵⁰ Philippe MERLO-MORAT, *Littérature espagnole contemporaine*, Paris : Presses universitaires de France, 2013, p. 191.

jamais fait l'objet d'une poétique, il a grandi un peu au hasard et, pour tout dire, il fait figure de parvenu ou d'aventurier. Le discrédit qui pèse sur lui est tel que Daniel Defoe refuse de voir son chef-d'œuvre assimilé à ce « sous-produit » qu'il est, tout juste « bon pour les goujats ». Diderot, dans Jacques le Fataliste, se moque volontiers de ses procédés habituels, et avant lui, Furetière ou Scarron ne s'étaient pas privés de dénoncer les conventions et l'arbitraire de la narration romanesque⁵¹.

Marthe Robert, de son côté, rattache à la maturité du roman un rapport renouvelé au monde, indépendant cette fois de la théorisation du genre. L'écriture balzacienne, par exemple, témoigne d'un « âge psychique » plus avancé que celui de la posture onirique qui définit l'œuvre d'un Jonathan Swift, une maturité générique qui pousse le romancier à appréhender systématiquement le monde comme un ensemble de données positives étrangères à la rêverie auctoriale⁵². L'histoire littéraire hispanique avait quant à elle réservé une place plus conséquente à ce genre, riche de la tradition auriséculaire des romans cervantins et picaresques. Alors qu'au Siècle d'Or, le modèle espagnol avait rapidement fait des émules dans les lettres françaises⁵³, cette dynamique intertextuelle eut tendance à s'inverser au XIX^e siècle sous l'influence des formules romantiques, réalistes et naturalistes qui se généralisèrent promptement aux lettres européennes sous l'impulsion des romanciers français.

Intimement lié au destin du roman, le genre de la nouvelle littéraire se formalise également au cours de ce même XIX^e siècle et se désolidarise progressivement de son origine folklorique et morale pour devenir une forme littéraire reconnue et largement diffusée par les nouveaux canaux qu'offre la presse écrite. Roman et nouvelle, alors théorisés et adoués du sceau littéraire par les plus grands auteurs, font une entrée fulgurante dans le XX^e siècle au cours duquel la fiction narrative ne fera qu'étendre son empire sur le territoire de l'édition, au détriment des autres genres conventionnels – le théâtre et la poésie – condamnés à perdre leur terrain hégémonique. Le roman a pourtant connu au fil du XX^e siècle une série de crises qui ont provoqué son évolution vers de nouvelles formules et une rupture des conventions génériques établies au cours du siècle précédent, au point d'en faire pleinement un genre sans loi⁵⁴ mais,

⁵¹ Michel RAIMOND, *Le roman* [1988], Paris : Colin, 2002, p. 17.

⁵² Marthe ROBERT, *Roman des origines et origines du roman*, Paris : Gallimard, 2009, p. 72-73.

⁵³ Jean-Pierre Aubrit présente, au troisième chapitre de son étude sur le genre de la nouvelle « XVII^e siècle : la domination du modèle espagnol », cette influence hispanique considérable dans les lettres européennes et sur l'évolution des formes brèves en particulier : Jean-Pierre AUBRIT, *Le conte et la nouvelle*, Paris : Colin, 2002, p. 26-41.

⁵⁴ Jolianne Gaudreault-Bourgeois propose un intéressant questionnement sur la construction de cette image de « genre sans loi », souvent sous la plume des romanciers eux-mêmes, dans la seconde moitié du XX^e siècle. Jolianne GAUDREULT-BOURGEOIS, « “Le roman vit selon ses propres lois”, ou comment les romanciers font du roman “le genre le plus libre qui soit” », *Tangence* [en ligne], 2018, n° 118, p. 103-118, disponible en ligne sur : <https://journals.openedition.org/tangence/624>.

par là même, apte à fusionner avec des genres connexes et à en emprunter les formules⁵⁵. Si le genre nouvellistique, pour sa part, a vu son succès s'étioler peu à peu dans le domaine francophone au fil du XX^e siècle, le récit bref hispanique a connu une trajectoire bien distincte, tant par le fort impact du développement du genre outre-Atlantique que par l'émergence de plusieurs générations de nouvellistes dans la péninsule ibérique, au cours des années 1950 puis 1980, lors de ce que la critique, Nuria Carrillo en tête, qualifiera d'âge d'or et d'âge d'argent de la nouvelle espagnole⁵⁶. C'est au terme de cette progressive extension du récit, de cet impérialisme croissant de l'écriture narrative nouvellistique et romanesque, de ces renouvellements successifs, et dans le sillage des romanciers et nouvellistes des années 80, que Juan Bonilla entame sa quête littéraire et pose les premiers jalons d'une œuvre questionnant, texte après texte, les frontières des genres et de la littérature. L'objet de ce premier chapitre sera d'ébaucher une vision générale des réflexions théoriques qui habitent le paysage littéraire accueillant l'œuvre de l'auteur andalou et de nous interroger sur les spécificités du positionnement générique bonillien dans ce contexte.

⁵⁵ Dans son analyse du genre ou plus largement de la fiction narrative, Bakhtine alertait déjà sur l'extension de la dénomination générique « roman » à un vaste éventail de productions jusqu'alors dissociées de cette catégorie : « On peut publier un authentique journal intime et le qualifier de "roman" ; on peut appeler "roman" et publier un paquet de papiers d'affaires, de lettres privées [...], un manuscrit rédigé on ne sait par qui, ni pourquoi et trouvé on ne sait où... », Mikhaïl BAKHTINE, « Formes du temps et du chronotope dans le roman », *Esthétique et théorie du roman* [1978], Paris : Gallimard, 2011, p. 307.

⁵⁶ Nuria CARRILLO, *El cuento literario español en la década de los 80*, Valladolid : Universidad de Valladolid, 1994.

I.1 Un auteur sous l'empire du récit

I.1.1 De l'hégémonie romanesque à l'empire du récit

Depuis la fin du XX^e siècle, la plainte du nouvelliste, défenseur d'un genre dit « mineur » face à la démocratisation envahissante du roman et à la généralisation de la quête du *best-seller* comme stratégie éditoriale, est devenue un poncif des introductions d'anthologies et d'ouvrages critiques consacrés à la nouvelle. Pour ne citer que quelques exemples, songeons aux prologues de José María Merino, qui définit la nouvelle, à l'instar de la poésie, comme un genre minoritaire mais exigeant et auquel seuls les « bons lecteurs » consacrent leur attention⁵⁷, ou d'Andrés Neuman et des auteurs réunis dans *Pequeñas resistencias*⁵⁸ plus récemment, qui dénoncent une évaluation de la littérarité devenue proportionnelle aux chiffres de vente et largement favorable aux romans, ou encore aux analyses, plus mesurées, de Fernando Valls⁵⁹ ou de José Luis Martín Nogales⁶⁰, qui soulignent tous deux, plutôt qu'un rejet de la critique, les préférences éditoriales mues par des intérêts commerciaux. Cette assimilation à un « genre mineur », puisque secondaire sur les étals des libraires, perdure, du moins dans une lecture purement mercantile ou quantitative de la production littéraire. Le roman semble, suivant ce discours omniprésent bien que souvent nuancé par une étude diachronique des publications nouvellistiques, avoir occupé l'essentiel de l'espace éditorial au détriment des autres genres littéraires à l'ère contemporaine. Il paraît néanmoins difficile de défendre l'idée d'une continuité entre l'âge d'or du roman tel qu'il s'exprime en France au XIX^e siècle et l'apparent monopole éditorial du roman d'aujourd'hui tant le genre a évolué, au fil des crises poétiques successives qui ont marqué l'écriture narrative au siècle dernier.

⁵⁷ José María MERINO (dir.), *Cien años de cuentos, 1898-1998: antología del cuento español en castellano*, op. cit., p. 26.

⁵⁸ Andrés NEUMAN (dir.), *Pequeñas resistencias*, op. cit., p. 7.

⁵⁹ « Lo que más me sorprende es el poco aprecio que muestran por el cuento esos editores que pese a denominarse literarios, utilizan de forma creciente argumentos estrictamente comerciales. Y, sin embargo, los relatos se publican, aunque sea a regañadientes, y la crítica –frente a lo que aquí se diga– les presta una atención de la que no habían gozado nunca. », Fernando VALLS, *Sombras del tiempo: estudios sobre el cuento español contemporáneo (1944-2015)*, op. cit., p. 72.

⁶⁰ « Metidos como estamos en un proceso radical de mercantilización de la literatura, las consecuencias para el cuento son inmediatas. Esas grandes editoriales que he citado tienen que soportar unos costes estructurales que no les permiten editar libros que *a priori* van a tener una repercusión escasa en ventas. [...] “El libro como cultura se desdibuja –ha dicho el director del Grupo Santillana Juan Cruz–, porque estos grandes grupos tienden a aplicarle el mismo tratamiento que a cualquier otro producto”. Promocionan el libro de consumo, de rentabilidad fácil, frente a otros valores. Géneros como la poesía y el teatro quedan inicialmente marginados de esos mercados editoriales. El cuento también, porque –como es sabido– no es un género comercial en España. », José Luis MARTÍN NOGALES, « Tendencias del cuento español de los años noventa », in José ROMERA CASTILLO et Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO (dir.), *El cuento en la década de los noventa*, Madrid : Visor Libros, 2001, p. 36-37.

En effet, le XIX^e siècle offre au roman comme à la nouvelle l'occasion de se consolider et d'être perçus comme genres littéraires à part entière et largement diffusés. Les publications périodiques de romans-feuilletons et de nouvelles modulent largement les critères génériques des formes narratives et permettent l'émergence d'un large lectorat, d'une démocratisation des récepteurs et d'un nouveau marché éditorial. Supplantant progressivement, comme forme littéraire par excellence, la poésie et le théâtre encore privilégiés par le romantisme, les formes narratives se structurent, s'étendent et sont enfin définies et réglementées, malgré leur longue existence littéraire. En ce qui concerne la nouvelle, le XIX^e siècle est marqué par l'établissement des premiers jalons théoriques du genre. Les auteurs rédigent alors, de manière plus ou moins indépendante du récit littéraire, leurs premières poétiques de la nouvelle. Dans *Le conte et la nouvelle*, Jean-Pierre Aubrit fait remonter cette tendance à la fin du XVIII^e, sous la plume de Goethe qui, dans ses *Entretiens d'émigrés allemands* (1795), met en forme les nouveaux critères formels du genre sans y consacrer toutefois un essai spécifique⁶¹. En France, quelques auteurs ont également avancé leurs idées sur la nouvelle, souvent dans le cadre de réflexions paratextuelles⁶² ou d'ouvrages dont le sujet d'étude est plus vaste, comme c'est le cas, pour n'en donner qu'un exemple, de Nodier qui, en 1830, publie sa conception du genre dans *Du fantastique en littérature*. Quelques années plus tard, c'est Edgar Allan Poe qui marque l'histoire de la narration brève en diffusant sa poétique personnelle de la nouvelle dans deux textes devenus ensuite de véritables manifestes de la forme brève : « Review of Hawthorne's Twice-Told Tales » en 1842 et « The Philosophy of Composition » en 1846. Sa proposition didactique et définitoire (en particulier dans le deuxième texte) est inédite à l'époque et sera immédiatement diffusée, notamment sous l'impulsion de Baudelaire.

En Espagne, Juan Valera s'intéresse à la définition du genre dans ses nombreux essais critiques sur la littérature de son temps⁶³ et, au début du siècle suivant, Emilia Pardo Bazán, reine hispanique incontestée de la forme brève au XIX^e, publie sa propre compréhension de la nouvelle dans son analyse de la littérature française moderne (*La literatura francesa moderna III, El Naturalismo*, 1911). Toutes ces explorations théoriques, dont nous ne citons

⁶¹ Jean-Pierre AUBRIT, *Le conte et la nouvelle*, op. cit., p. 64-65.

⁶² Nous entendons ici le paratexte dans la définition qu'en donne Genette, c'est-à-dire l'ensemble composé par le péri-texte (éléments entourant le texte à l'intérieur même de l'ouvrage : titre, préface, résumé, notes éditoriales ou auctoriales...) et l'épi-texte (éléments enrichissant le texte et se trouvant hors de l'ouvrage : critiques, analyses, publicités, entretiens avec l'auteur...). Gérard GENETTE, *Seuils* [1987], Paris : Seuil, 2002.

⁶³ Valera ébauche quelques prémisses définitoires du genre novellistique dans différents essais : le prologue du recueil de nouvelles de Narciso Campillo (Narciso CAMPILLO, *Una docena de cuentos*, Madrid : Oficina de la Ilustración Española y Americanas, 1978), le prologue de *Dafnis y Cloe* de Longo de Lesbos dont il publie la traduction en 1887, ou encore l'article *Cuento* paru en 1890 dans le sixième tome du *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano* de Montaner y Simón.

que quelques exemples évocateurs, rendent compte d'une prise de conscience croissante des écrivains qui élèvent peu à peu l'écriture nouvellistique à son statut de forme littéraire autonome, l'incluant volontiers dans des essais et des études portant sur les mouvements artistiques majeurs de leur temps. C'est là sans doute le signe définitif de l'émergence d'un genre arrivé à maturité. Cependant, cette stabilité théorique ne dure qu'un temps et le siècle suivant introduit de nouvelles ruptures.

Les crises que traverse l'écriture narrative dès la fin du XIX^e jusqu'à la remise en question frontale du Nouveau Roman s'insèrent de manière plus large dans les questionnements éthiques de rapport au réel, qui sous-tendent la dernière modernité. Le romancier perd alors la mission sociologique que lui conférait l'illusion d'un réalisme transparent⁶⁴. Les limites du positivisme, mis à mal par les crises politiques et morales du XX^e siècle, font progressivement basculer la fiction narrative dans l'ère du doute et du soupçon. Le roman offre alors du monde une vision clairement partielle et subjective, puis expérimentale et métalittéraire au point de remettre en cause ses propres critères définitoires.

La nouvelle s'éloigne progressivement de la narrativité pour laisser place à ce que René Godenne nomme la « nouvelle-instant »⁶⁵, une captation synchronique, descriptive et subjective d'une réalité intérieure aux personnages. Pour Thierry Ozwald⁶⁶, les nouvellistes adoptent deux postures opposées qui contribuent toutes deux à éroder la définition établie du genre : le retour vers le conte jusqu'au flou définitoire d'une part et, d'autre part, la radicalisation de la formule nouvellistique jusqu'à l'épure, l'autoréflexivité et l'intellectualisation extrêmes. La première posture, qui serait celle d'auteurs comme Michel Tournier, Karen Blixen, Jules Supervielle, Boris Vian, Angela Carter ou encore José María Sánchez-Silva et Espido Freire dans le domaine hispanique, tend à réactualiser des formules stylistiques propres au conte traditionnel sans renoncer à la structure narrative de la nouvelle ni revenir vers un merveilleux pleinement exploité. Cette tendance réintroduit un brouillage générique et réouvre le débat des contes-nouvelles à la nature incertaine et à la littéarité sans

⁶⁴ « La création romanesque reposait au XIX^e siècle sur le “sol philosophique” d'un positivisme largement compris. Le romancier s'arrogeait la mission du savant : connaître le réel et le faire connaître en l'exposant. La structure des romans était en rapport avec ce que j'appellerai un sentiment de sécurité épistémologique ; un certain nombre d'événements étaient présentés à la fois logiquement et chronologiquement. Le “retour en arrière” ne trahissait guère la chronologie, il exposait les causes ; le temps était pensé par le romancier comme le déploiement d'un système d'explication. Or, au XX^e siècle, sous les assauts conjugués des crises économiques et politiques, des guerres mondiales, de la nouvelle physique, de la psychanalyse – et de toutes les remises en question auxquelles a procédé la pensée occidentale, de Nietzsche à Freud, et de Marx à Einstein –, le temps des certitudes est terminé. », Michel RAIMOND, *Le roman, op. cit.*, p. 21.

⁶⁵ René GODENNE, *La nouvelle française*, Paris : Presses universitaires de France, 1974, p. 124-138.

⁶⁶ Thierry OZWALD, *La nouvelle*, Paris : Hachette, 1996, p. 72-74.

cesse remise en question. À l'inverse, un courant majeur du genre s'oriente vers une épure accrue, renonçant progressivement à la linéarité narrative au profit d'une écriture « expressionniste », centrée sur la mise en scène d'un instant de crise perçu depuis l'intériorité du personnage. L'on passe ainsi de la « nouvelle-narration » à la « nouvelle-instant », ou à la « nouvelle radicale » voire même à la « nouvelle pure », une formule commentée par la plupart des spécialistes⁶⁷ et dont les exemples les plus notables seraient les textes de James Joyce, Virginia Woolf, William Faulkner et Katherine Mansfield dans le domaine anglo-saxon, mais aussi d'Anton Tchekhov et de Franz Kafka, ou encore, dans le domaine hispanique, certaines nouvelles d'Azorín ou *Nómada* de Gabriel Miró. Ces auteurs sont les garants d'une « intellectualisation » de la nouvelle soulignée par la vaste majorité de la critique⁶⁸ qui met en relief une tendance autoréflexive du genre. Cette tension se manifeste, comme c'est le cas pour le roman, par un souhait grandissant de raconter la genèse d'un récit, de faire le récit d'un récit, plutôt que de conter un événement.

Cependant, par cette tension des formes narratives vers la sphère expérimentale et métadiscursive, les récits romanesques et nouvellistiques gagnent en éclectisme, élargissent leurs thèmes et s'émancipent des formules récurrentes héritées des circuits journalistiques, en particulier d'un certain *costumbrismo* issu des tableaux de mœurs et des faits divers dans le domaine hispanique. Les codes conventionnels des genres narratifs s'assouplissent et le questionnement théorique quant aux critères définitoires retenus se poursuit tout au long du XX^e siècle⁶⁹. C'est dans ce cadre que s'opère, dans le sillage de l'impérialisme du roman⁷⁰, ce

⁶⁷ On trouve des mentions diverses à cette forme dans les écrits de commentateurs aussi variés qu'Eikhenbaum (ce qu'il nomme la nouvelle descriptive dans Boris EIKHENBAUM, « Sur la théorie de la prose », in Tzvetan TODOROV, *Théorie de la littérature, Textes des formalistes russes*, Paris : Seuil, coll. « Tel Quel », 1966, p. 197-211), René Godenne (*op. cit.*), Liliane Louvel (Liliane LOUVEL et Claudine VERLEY, *Introduction à l'étude de la nouvelle : littérature contemporaine de langue anglaise* [1993], Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1995) ou encore José María Merino (José María MERINO, « El cuento: narración pura », *Ínsula*, Madrid, n.º 495, 1988).

⁶⁸ Nous retrouvons cette idée chez Franck Evrard par exemple qui évoque, pour décrire cette intellectualisation, l'idéal d'instantanéité de la nouvelle tel que l'explique Arland et que l'on retrouve chez Morand, Sartre, Colette, Mauriac ou encore Robbe-Grillet. Franck EVRARD, *La nouvelle*, Paris : Seuil, 1997, p. 16-17.

⁶⁹ Les synthèses et republications de Baquero Goyanes, au milieu puis vers la fin du XX^e siècle, témoignent bien de la persistance du débat : Mariano BAQUERO GOYANES, *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid : Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Patronato Menéndez Pelayo, Instituto Miguel de Cervantes, 1949 ; Mariano BAQUERO GOYANES, *¿Qué es la novela?, ¿Qué es el cuento?* [1988], Murcia : Universidad de Murcia, 1998.

⁷⁰ À la suite de Marthe Robert, c'est ainsi que Jean-Pierre Aubrit analyse cette hégémonie de l'écriture romanesque sur l'écriture nouvellistique : « La première relève de la prétention "totalitaire" de ce "genre impérialiste", pour reprendre les qualificatifs employés par Marthe Robert dans *Origine du roman, roman des origines*. Annexant tous les domaines du savoir, et prétendant restituer la totalité de l'expérience humaine, le roman a pu paraître disqualifier la nouvelle ou, du moins, la reléguer à un aimable divertissement, un passe-temps dilettante pour écrivains paresseux et lecteurs pressés (à moins que ce ne soit l'inverse). », Jean-Pierre AUBRIT, *op. cit.*, p. 81.

que nous qualifierions d'impérialisme du récit⁷¹. Suivant l'interprétation synthétique que propose Françoise Revaz, nous donnerons à la notion de récit un sens large, embrassant les productions novellistiques et romanesques. Parce que son approche est à la fois ouverte et précise par sa graduation, nous retiendrons dans les pages qui suivent la définition de la narrativité selon cette même chercheuse lorsque nous évoquerons les processus narratifs et nous entendrons le terme récit comme une composition d'actions ou d'événements, qui respecte un déroulement chronologique et/ou une logique causale et implique un processus de transformation au terme du dénouement d'une intrigue. Aussi, si, parmi ces expressions multiples du récit, le roman réaliste est remis en question et ne bénéficie plus de son hégémonie littéraire comme ce fut le cas à la fin du XIX^e, l'extension de la formule romanesque agit, dans le creuset de nouvelles incertitudes génériques, par rapprochement et absorption de formules propres aux autres genres.

⁷¹ Il convient de nous arrêter un instant sur le terme de « récit » dont la définition est multiple et ne fait pas encore consensus au sein de la critique. Deux écoles de pensée se sont succédées durant la deuxième moitié du XX^e siècle pour définir la notion de narrativité. L'école structuraliste, représentée par Genette, conçoit le *récit* comme le discours du texte narratif lui-même, comme le signifiant de l'acte de conter entièrement soumis aux frontières du texte, par opposition à l'*histoire* qui en constitue le signifié, le contenu ou matière, et à la *narration* qui en constitue « l'acte narratif producteur » et sa situation d'énonciation réelle ou fictive (Gérard GENETTE, *Discours du récit* [1972], Paris : Seuil, 2007, p. 15). Sous l'influence de l'esthétique de la réception (Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception* [1978], Paris : Gallimard, 2015), les théoriciens ultérieurs adoptent une posture pragmatique qui nuance les postulats structuralistes en ouvrant la notion de narrativité au domaine de la cocréation lectoriale. Jean-Michel Adam propose ainsi une relecture de la notion de récit en la définissant comme un mode de communication impliquant une succession d'événements, une unité thématique, des prédicats transformés au cours d'un procès (en d'autres termes, un processus d'altération ou de transformation), une causalité narrative et une évaluation finale (Jean-Michel ADAM, *Le récit* [1984], Paris : PUF, 1999). Il introduit cependant le rôle prépondérant du lecteur dans la constitution de ce qui « fait récit », ce qui le positionne en nette rupture avec l'approche structuraliste : « La textualité ne se définit pas par sa clôture structurale, mais par son *ouverture* en direction du lecteur/auditeur défini comme interprétant. En 1979, U. Eco a publié *Lector in Fabula*, traduit en français en 1985 seulement. Dans cet ouvrage, il choisit résolument le même objet que nous : “*le phénomène de la narrativité, exprimée verbalement, en tant qu'interprétée par un lecteur coopérant*” », Jean-Michel ADAM, *Le récit, op. cit.*, p. 118. Issu de la même école de pensée, Raphaël Baroni réaffirme l'importance de la réception dans la définition du récit en développant sa conception de la tension narrative comme critère définitoire premier du récit : les procédés de projection, d'anticipation et de spéculation opérés par le lecteur au fil de sa réception constituent la matière même de la mise en intrigue. L'attente du dénouement tout autant que le discours qui le permet font naître le récit (Raphaël BARONI, *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris : Seuil, 2007). Pour Baroni, le récit est essentiellement une tension temporelle, un horizon d'attente, pour reprendre une terminologie propre à l'esthétique de la réception, une manière d'« érotiser le temps » pour en tirer l'énergie d'une intrigue (Raphaël BARONI, *L'œuvre du temps*, Paris : Seuil, 2009, p. 108-109). Françoise Revaz, tout en appartenant à la même école critique, offre une synthèse définitoire de la notion générale de narrativité : « Au terme de ce bref parcours, on constate que, malgré l'absence de consensus autour d'une définition univoque du récit, il existe néanmoins un relatif accord sur ce qui peut apparaître comme les “ingrédients” majeurs de la narrativité : une représentation d'actions ou d'événements, un déroulement chronologique, une transformation, des liens de causalité, un développement inhabituel ou imprévisible de l'action. », Françoise REVAZ, *Introduction à la narratologie. Action et narration*, Bruxelles : De Boeck-Duculot, 2009, p. 82. Il est intéressant de constater qu'Adam, Baroni et Revaz analysent longuement des exemples journalistiques et publicitaires dans leur approche définitoire de la narrativité et du récit. Françoise Revaz souligne même la présence de récits, au sens le plus strict, dans le discours publicitaire (*ibid.*, p. 135).

Ainsi Mariano Baquero Goyanes voit-il, comme Bakhtine, dans l'essence même du roman, une flexibilité formelle lui autorisant tous les emprunts aux autres genres tout en gardant son identité générique. Le critique espagnol met en lumière l'essence paradoxale de l'écriture romanesque qui, sans se réduire à une mosaïque hétérogène de traits fragmentaires issus d'autres genres, s'approprie des bribes formelles externes pour les intégrer pleinement dans sa structure générique propre, et ainsi les plier à leur nouvelle nature romanesque, qu'il s'agisse de la narrativité linéaire de l'épopée ou de l'intimisme de la sphère lyrique⁷². Bakhtine développe d'ailleurs une conception similaire de la souplesse du roman, en assimilant ce dernier à un entrelacement de motifs poétiques variés, à un « tissage de poèmes⁷³ ». Par ailleurs, une partie de la critique voit dans l'émergence et la généralisation progressive de l'autobiographisme au XX^e les conséquences de la crise du roman qui marque la première moitié du siècle. Selon Sébastien Hubier, la formule romanesque se défait progressivement, dès les années 1890, de ses illusions de transparence référentielle au profit de l'exploration des domaines spirituels et inconscients. Les romanciers renoncent alors à chercher la réalité ailleurs que dans l'appréhension subjective d'un regard individuel ; l'autobiographisme grandit comme une réponse à cette crise de la représentation et s'impose comme une solution efficace permettant de combiner la perception personnelle à l'apparence de la fiction⁷⁴. Pourtant, nous pourrions interpréter ce rapprochement du récit et de la diction référentielle comme un nouveau signe d'une tension narrative s'étendant à toutes les sphères de la production littéraire, dans une nouvelle étape d'émancipation du narratif vis-à-vis du fictionnel⁷⁵. Ainsi, puisant dans les mémoires et les chroniques, le roman ébauche une digression référentielle, par le roman historique durant la deuxième moitié du siècle et par l'autobiographie, dont le détour se refermerait, dans la production plus récente, sur le roman biographique et l'autofiction⁷⁶.

⁷² Mariano BAQUERO GOYANES, *¿Qué es la novela?, ¿Qué es el cuento?*, op. cit., p. 54-55..

⁷³ L'expression de Bakhtine est citée par Tzvetan Todorov dans *Mikhaïl Bakhtine, Le principe dialogique*, Paris : Seuil, 1981, p. 133.

⁷⁴ Sébastien HUBIER, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris : Colin, 2003, p. 110-111.

⁷⁵ « Algunos identifican narración con ficción, como si fuesen términos sinónimos. Se confunden. Es evidente que la forma de ordenar y explicar lo vivido es narrativa y que el hombre es un sujeto narrativo con memoria. También es posible que el lenguaje narrativo condicione el relato de la propia vida, pero esto no presupone una intención ficcionalizadora, si acaso la falta de un medio más idóneo para contar lo vivido, tal como han mostrado P. Ricœur y P. Eakin. Los conceptos de “identidad narrativa” y de “narratividad”, desarrollados respectivamente por ambos, permiten ampliar el concepto de autobiografía, enriquecerlo, sin tergiversar por ello los fundamentos del género. », Manuel ALBERCA SERRANO, *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid : Biblioteca Nueva, 2007, p. 47-48.

⁷⁶ L'autobiographie comme vecteur d'un retour au récit est une idée défendue par Henri Godard concernant les auteurs du Nouveau Roman et la production romanesque française à partir des années 80. Cette idée est exposée et justifiée dans le chapitre « L'autobiographie, biais d'un retour au récit » de : Henri GODARD, *Le roman modes d'emploi*, Paris : Gallimard, 2006, p. 413-435. Dans le domaine hispanique, Manuel Alberca a bien démontré la continuité du positionnement narratif entre l'autobiographisme canonique et les formes autofictionnelles récentes

D'abord défini par Ralph Freedman dans *The Lyrical novel* en 1963⁷⁷, le genre du roman lyrique est ensuite associé, par Dario Villanueva dans les deux volumes d'un imposant recueil d'études intitulé *La novela lírica* (1983)⁷⁸, puis par Ricardo Gullón dans une analyse du même titre en 1984⁷⁹, à un ensemble d'auteurs hispaniques des premières décennies du XX^e siècle : José Martí, Azorín, Gabriel Miró, Pérez de Ayala, Benjamin Jarnés, María Luisa Bombal et, plus récemment, Ana María Matute. Cette formule littéraire qui, selon Freedman, se développe au début du siècle dans les œuvres d'André Gide, Herman Hesse, James Joyce ou encore Virginia Woolf, offre un exemple de syncrétisme possible, entre écriture romanesque et écriture poétique, mettant en exergue la portée expressive et lyrique que peut atteindre la prose narrative. Les œuvres de ces auteurs empruntent au genre poétique une mise en scène du regard sensible et subjectif porté sur le monde pour créer une matière narrative où la succession des perceptions du sujet poétique échafaude un récit⁸⁰. Nous pourrions observer des phénomènes de fusion générique similaires dans le rapprochement avec le genre de l'essai qu'opèrent les romans à thèse et les formes hybrides décrites par Baquero Goyanes. Les « impossibles

dans *El pacto ambiguo* (*op. cit.*), nous reviendrons plus en détails sur ces aspects dans la troisième partie de la présente étude.

⁷⁷ Ralph FREEDMAN, *The Lyrical Novel: Studies in Herman Hesse, Andre Gide, and Virginia Woolf*, Princeton : Princeton University Press, 1963.

⁷⁸ Dario VILLANUEVA (éd.), *La novela lírica*, Madrid : Taurus, 1983.

⁷⁹ Ricardo GULLÓN, *La novela lírica*, Madrid : Cátedra, 1984.

⁸⁰ Dans son étude de référence, Ralph Freedman présente ainsi cette fusion des formes poétiques et narratives : « Within its purpose of weaving a fabric of images, the lyrical novel, unlike lyrical poetry, depends on the base of the novel. It shares with the form it exploits the common purpose of narrative, i.e., to enact what Wellek and Warren have called the writer's "fictional world" in order to communicate it to an audience. A decisive difference between the two forms, however, is the locus of that world. In conventional narratives, the outer world is the thing. It is placed beyond both writer and reader, interposing between them and the theme. In the lyrical mode, such a world is conceived, not as a universe in which men display their actions, but as a poet's vision fashioned as a design. The world is reduced to a lyrical point of view, the equivalent of the poet's "I": the lyrical self. In the masquerade of the novel, this point of view is the poet's mask as well as the source of his consciousness, whether it appears as one or more disguised personae or in the more direct function of the diarist, the confessor, or first-person narrator. [...] The hero's time-bound adventures are transformed into a sequence of image-scenes that mirror the nature of the protagonist's quest and represent it symbolically. The progression required by the narrative genre is converted into a lyrical progression produced by the elaboration of pictures and scenes. », Ralph FREEDMAN, *The Lyrical Novel: Studies in Herman Hesse, Andre Gide, and Virginia Woolf*, *op. cit.*, p. 8-14.

Dans le domaine hispanique, Miguel Ángel Lozano Marco synthétise les recherches de Ricardo Gullón et Darío Villanueva pour définir la *novela lírica* espagnole en ces termes : « para Freedman, lo que diferencia la narrativa lírica de la que no lo es reside en "la concentración en la vida interior de un héroe pasivo y la consecuente creación de una forma poética desprendida de sí". Según esto, el personaje parece ser la pieza fundamental en la que descansa todo el edificio de la novela; y así, quienes han seguido a Freedman aplicando el concepto a la literatura española –Ricardo Gullón y Darío Villanueva–, principalmente, señalan como elemento esencial la presencia de un protagonista cuya sensibilidad tiñe todos los estratos de la novela, y en función del cual el universo narrado cobra un sentido. [...] Don Ricardo Gullón lo decía de manera magistral: no se busca la acción, sino la emoción, y lo que se intenta captar es, "más que los conflictos exteriores, la razón última de estar el hombre en el mundo". », Miguel Ángel LOZANO MARCO, « La formación de la novela lírica (1901-1910) », Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [en ligne], 2011, disponible en ligne sur : http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-formacion-de-la-novela-lirica-1901-1910/html/dc4748d2-daf3-11e1-b1fb-00163ebf5e63_5.html#I_0_.

théâtres⁸¹ » ou théâtres de lecture du XIX^e, les procédés de fictionnalisation journalistique⁸² ou encore l'émergence du genre policier empruntant aux faits divers⁸³ constitueraient autant de jalons de cette porosité générique grandissante et, à l'inverse, de l'intromission du narratif dans les autres sphères génériques.

Cette tendance n'est donc pas exclusive au roman et concerne avec autant de vigueur le genre de la nouvelle. Si la théorisation et la définition des récits brefs a longtemps souffert de l'inévitable comparaison avec les critères génériques d'autres formes, c'est sans doute parce qu'à l'image des narrations étendues, la nouvelle emprunte souvent ses traits esthétiques aux autres formules. À l'identique du roman, elle revêt ainsi les attributs d'un « genre omnigène », pour reprendre la terminologie que Daniel Grojnowski associe aussi bien à l'écriture romanesque que novellistique, en soulignant la capacité qu'a cette dernière à recourir à tous les modes d'expression possibles⁸⁴. Cette forme d'appropriation générique des récits brefs explique un certain nombre de définitions du genre fondées sur l'idée d'une hybridité générique consubstantielle à la forme brève. C'est déjà le cas chez Poe qui mêle poésie, écriture épique et forme novellistique dans une même appréhension théorique prescriptive, en particulier dans ses tout derniers écrits comme « The Poetic Principle⁸⁵ ». Le rapprochement avec les formes poétiques se retrouve encore, entre autres métaphores, sous la plume de Cortázar, qui perçoit la nouvelle comme un genre fuyant et protéiforme⁸⁶, et même dans les écrits de Baquero Goyanes, pourtant très attaché aux distinctions génériques, lorsqu'il présente le genre bref comme le maillon unissant poésie et roman⁸⁷. Plus récemment, Ángeles Encinar souligne encore l'hybridité et la flexibilité propres à l'essence novellistique⁸⁸. Ainsi, les récits brefs contemporains, riches de toute la diversité des formules qu'ils ont explorées au fil du XX^e siècle, se fondent, dès leur origine, sur une certaine porosité générique, ce qui leur autorise de fréquentes incursions aux frontières d'autres formes littéraires. Tout comme le roman, la

⁸¹ Bernadette BOST, Jean-François LOUETTE, et Bertrand VIBERT (dir.), *Impossibles théâtres : XIX^e-XX^e siècles*, Chambéry : Comp'Act, 2005.

⁸² Marie-Ève THERENTY, « Contagions. Fiction et fictionnalisation dans le journal autour de 1830 », in René AUDET et Alexandre GEFEN (dir.), *Frontières de la fiction*, Québec : Nota Bene / Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2002, p. 261-277.

⁸³ Jacques DUBOIS, *Le roman policier ou La modernité*, Paris : Colin, 2006.

⁸⁴ Daniel GROJNOWSKI, *Lire la nouvelle*, Paris : Dunod, 1997, p. 15. Pierre Tibi évoque, quant à lui, la nouvelle spécifiquement comme un « genre multiforme », Pierre TIBI, « La Nouvelle : Essai de compréhension d'un genre », in Paul CARMIGNANI (dir.), *Aspects de la nouvelle*, Perpignan : Presses Universitaires de Perpignan, 1995, p. 41.

⁸⁵ Edgar Allan POE, « The Poetic Principle », *Home Journal*, 1850, n° 36, 31 Août 1850, disponible en ligne sur : <https://www.eapoe.org/works/essays/poetprnb.htm>.

⁸⁶ Julio CORTÁZAR, « Algunos aspectos del cuento », *Casa de las Américas*, n° 60, juillet 1970.

⁸⁷ Mariano BAQUERO GOYANES, *El cuento español en el siglo XIX*, op. cit., p. 145-146.

⁸⁸ Ángeles ENCINAR et Anthony PERCIVAL (dir.), *Cuento español contemporáneo [1993]*, Madrid : Cátedra, 2017, p. 13.

nouvelle contemporaine et sa capacité à phagocyter les traits génériques connexes alimente l'extension du récit sur le territoire littéraire.

Suivant cette idée d'absorption transgénérique, l'éclectisme de la nouvelle contemporaine espagnole s'explique par sa constante exploration des limites conventionnelles du genre tracées au XIX^e siècle. Dans une approche synthétique de son propre travail de nouvelliste, Juan Bonilla fonde sa conception de ses *relatos* sur l'unique critère de la diversité et il se garde bien de recourir à une terminologie réductrice (*cuento, relato breve...*). La nouvelle est un *relato* dans toute la diversité formelle que permet d'adopter le simple récit⁸⁹, un art qui, dans son expression contemporaine et riche d'une longue bibliographie, ne connaît en substance plus aucune restriction :

Mis certidumbres acerca del género nacen del eclecticismo, esa gran conquista social. La propia dificultad para sujetar al género a una denominación precisa (narraciones, relatos, cuentos) ya expresa con evidente radicalidad las inevitables imprecisiones a que está llamado todo texto que ambicione buscar una definición justa. Eso sin contar con los textos que viven en los aledaños del género: aforismos, greguerías, epitafios, crónicas. Las fábulas por ejemplo: ¿las contamos como integrantes del género o son sólo un suburbio? Si decidimos que *Trece fábulas y media* de Benet y *La oveja negra* de Monterroso son dos ejemplos magníficos de grandes obras del género, ¿por qué no considerar también como cuentistas a Esopo, Samaniego e Iriarte a pesar de que tuvieron la precaución de escribir en verso? En cuanto a todas las reglas que se han propuesto bienintencionadamente, me temo que sólo reflejan gustos particulares. [...] Hay quien asegura que todo cuento narra dos historias, pero yo conozco relatos que narran más de dos historias y alguno hay que no narra ninguna. [...] Así pues desisto de creer ninguna declaración de principios acerca del género: me quedo siempre con los ejemplos empeñados en desmentir todas esas declaraciones⁹⁰.

Nous retrouvons dans cette courte description générique qu'offre l'auteur la vision d'un genre sans limites, aux frontières poreuses, empruntant aux genres connexes et dont le seul élément d'unité réside dans l'essence de récit. Les textes de Juan Bonilla que nous nous proposons d'étudier ici sont profondément ancrés dans cette tradition de l'hybridité et naissent au cœur du processus d'impérialisme du récit que nous venons de décrire⁹¹, durant les années 1990, au

⁸⁹ Il est intéressant de constater que José María Merino, grand défenseur de la nouvelle et acteur de son renouveau dans les années 1980, s'oppose à la dénomination de *relato* qu'il juge précisément trop vaste (là où Bonilla l'emploie justement pour englober des formes peu narratives telles que les nouvelles descriptives modernes) : « Quiero advertir que a mediados de los años sesenta el cuento ha dejado de llamarse así, para adquirir la denominación de *relato*. En ese cambio de nombre hubo acaso un propósito de lo que se podría calificar "discriminación intelectual", que pretendía aclarar posibles confusiones con el cuento popular, o con el infantil. A mi juicio, aquello supuso una singular claudicación, porque el concepto de *cuento*, con todas sus posibles confusiones, remite a esa sustancia obligada de narratividad que, sin embargo, en el *relato* no resulta tan exigente, ya que cualquier narración, hasta un atestado de la guardia civil, podría presentarse bajo tal etiqueta. », José María MERINO (dir.), *Cien años de cuentos, 1898-1998: antología del cuento español en castellano*, op. cit., p. 20-21.

⁹⁰ Juan BONILLA, « Cuento de cuentos », in Andrés NEUMAN (dir.), *Pequeñas resistencias*, op. cit., p. 93-94.

⁹¹ Fernando Valls voit dans la prose narrative de Bonilla une prédominance de la réflexion sur la narration, le récit semblant prétexter ou simplement encadrer la matière théorique de ses œuvres : « Quizá los mayores defectos de

moment où le genre de la nouvelle connaît un nouvel essor en Espagne et que l'écriture narrative est en plein renouvellement.

I.1.2 De l'apogée à la renaissance de la nouvelle espagnole : l'explosion éclectique

L'œuvre nouvellistique de Juan Bonilla fleurit durant les années 1990, décennie durant laquelle les narrations brèves jouissent d'un certain succès éditorial en Espagne, hérité d'une lignée littéraire fortement implantée dans le pays. Pour saisir pleinement les enjeux de cette filiation et le substrat sur lequel se fondent les nouvellistes contemporains, revenons un instant sur les courants esthétiques ayant permis la survivance et la vivacité des formes brèves dans la péninsule ibérique.

Les années 1950 sont considérées par la majorité de la critique comme un (nouvel) âge d'or de la nouvelle, grâce à l'influence majeure d'une génération d'écrivains qui se sont saisis de la forme brève pour développer le programme littéraire innovant du néoréalisme en Espagne. Cette génération des années 50 compte un nombre conséquent d'écrivains – le plus connu d'entre eux en tant que nouvelliste étant Ignacio Aldecoa –, qui se sont adonnés en partie ou exclusivement à la narration courte : Carmen Martín Gaité (essentiellement au début de sa carrière), Ana María Matute, les frères Goytisolo, Medardo Fraile, Jesús Fernández Santos, Daniel Sueiro, Jorge Ferre-Vidal, Lauro Olmo, Jesús López Pacheco, Rafael Sánchez Ferlioso, Juan Marsé... Tous partagent le vécu de la guerre dans leur enfance, ce qui leur vaut le surnom de « niños de la guerra », et ils tendent vers une posture testimoniale, politisée pour certains, simplement documentaire pour d'autres, focalisée sur la réalité sociétale de l'après-guerre.

Une même ouverture aux influences internationales caractérise également le groupe : ils s'intéressent à la littérature étasunienne et européenne, anglo-saxonne et française en particulier, au cinéma néoréaliste italien, s'inspirent des traductions de T. S. Eliot, Hemingway, Faulkner, Truman Capote, Cesare Pavese et Celan. Aldecoa puise certaines de ses influences dans les textes de Dickens, Carmen Martín Gaité suit une partie de ses études en France où elle s'initie à la littérature contemporaine du pays, tandis que Medardo Fraile souligne son admiration pour Katherine Mansfield. Cette appétence internationale s'explique aisément dans

algunos de estos relatos estriben en el desequilibrio que se produce entre la narración y la reflexión, en el abuso de las situaciones insólitas, de lo rebuscado, tanto en la trama como en el lenguaje. En varios de ellos, la lengua y lo metaficcional pesan demasiado, decantando el relato hacia un componente que siempre debería ser secundario y estar perfectamente diluido en la trama. [...] Al fin y al cabo, Bonilla ha adoptado como poética de sus cuentos unas frases del escritor argentino Fogwill ("Los pensamientos no se sostienen sin relatos...", p. 200) », Fernando VALLS, *Sombras del tiempo*, op. cit., p. 524-526.

le contexte socio-politique du pays qui entame une timide ouverture de ses frontières pendant cette décennie, malgré un ferme maintien de la censure. Les « enfants de la guerre » ne renoncent pas pour autant aux influences hispaniques. L'apport d'Antonio Machado caractérise une bonne partie des productions de l'époque, Pérez Galdós inspire largement Aldecoa, Ferliso puise dans le répertoire picaresque espagnol et l'ensemble de ces auteurs se retrouvent dans de fréquentes *tertulias* (celles du café Gijón par exemple) où ils échangent également avec les autres mouvances de l'époque telles que le postisme.

Leur écriture se caractérise par une représentation testimoniale de leur temps, dénuée, la plupart du temps, de subjectivité politique explicite en réaction à la lourde propagande des auteurs du régime franquiste⁹². Les contextes décrits sont réalistes, quotidiens et reconnaissables par le lectorat. L'intrigue devient plus concentrée, elle ne se focalise que sur de courtes périodes et vise souvent la description d'un personnage, d'un caractère ou d'une situation simple qui acquiert une dimension illustrative : le petit cas quotidien représente la réalité plus large d'un groupe social ou d'une période toute entière. Si certains voient encore des traces de *costumbrismo*⁹³ dans cette approche de la société, les personnages décrits s'éloignent bien des archétypes liés à cette formulation ancienne pour tendre vers un universalisme mesuré, à l'échelle de leur pays et de leur temps, et c'est essentiellement en cela que réside la nouveauté de leur réalisme. Fernando Valls mentionne un « symbolisme atmosphérique » qui, bien qu'offrant une vision subjective de l'époque, se distingue de la critique sociale des formules réalistes antérieures portées par Camilo José Cela, Miguel Delibes ou encore, plus tardivement, Daniel Sueiro⁹⁴. Si les auteurs de cette nouvelle génération se disent peintres du quotidien, ils n'en délaissent pas pour autant le travail stylistique, comme en témoigne la richesse linguistique dont fait montre un Aldecoa. L'effet surprenant de l'intrigue n'est alors plus une priorité ni la chute finale une prérogative du genre : c'est la peinture d'une réalité sociétale qui doit primer sur tout effet purement ludique. Quelques auteurs du

⁹² Geneviève Champeau a analysé cette réponse réaliste à la subjectivité franquiste dans le roman social de l'après-guerre. Elle souligne l'importance de l'engagement politique, bien souvent passé sous silence par la critique de l'époque, qui se manifeste par la recherche d'un réalisme objectif s'opposant aux productions dogmatiques nationalistes. Dans les textes de Ferliso, Fernández Santos, Ferrer ou encore García Hortelano, la volonté de représentation transparente du réel rend au lecteur sa pleine capacité de jugement politique – par la comparaison qu'il peut alors opérer entre l'époque vécue et le texte – sans chercher à orienter idéologiquement sa réception de la réalité. Ces auteurs élaborent de la sorte un métadiscours critique portant sur l'idéalisme des œuvres du camp nationaliste tout en évitant la censure. Geneviève CHAMPEAU, « Recepción de la novela realista de postguerra », in Paul AUBERT (éd.), *La novela en España (siglos XIX-XX)*, Madrid : Casa de Velázquez, 2001, disponible en ligne sur : <http://books.openedition.org/cvz/2651>.

⁹³ Francisco GONZÁLEZ POVEDANO, « El cuento español contemporáneo », *Boletín AEPE*. Automne 1984, vol. An XVI, n° 31.

⁹⁴ Fernando VALLS, *Sombras del tiempo*, *op. cit.*, p. 25.

mouvement optent pour une voie plus ouvertement politisée (c'est le cas de Pacheco par exemple), et il devient bientôt difficile de différencier le réalisme social du néoréalisme apolitique que préfèrent la plupart d'entre eux⁹⁵.

Enfin, il convient de souligner que cette explosion du genre s'accompagne d'un nouvel engouement éditorial⁹⁶ : les revues littéraires publiant des nouvelles se multiplient (*La Hora*, *Juventud*, *Ínsula*, *Revista Española*, *Vértice...*), les journaux traditionnels accueillent également de brefs récits (*ABC*, *Ya*, *Arriba*), les maisons d'édition diffusent largement les recueils (Taurus, Seix Barral, Gredos, Cantalapiedra) et de nouveaux prix littéraires spécialisés voient le jour (*Sésamo*, *Café Gijón*). Pendant un peu plus d'une dizaine d'années, la nouvelle retrouve le succès et la noblesse qu'elle avait connus au siècle précédent.

Les deux décennies suivantes ne se caractérisent pas par la poursuite de ce progrès soudain. Les années 60 et le début des années 70 marquent une période qu'il n'est pas aisé d'analyser, tant les influences diverses et les tensions contradictoires s'y mêlent⁹⁷. Certains critiques, comme Fernando Valls, voient dans ces années un déclin temporaire du genre avant la renaissance de la décennie suivante⁹⁸. S'il nous fallait caractériser cette phase, nous pourrions parler de période de transition, d'un âge d'or à l'autre, dans la mesure où elle constitue l'étape de jonction entre deux esthétiques générationnelles, celle du réalisme social des années 50 et celle de la modernisation globalisée des années 80. La production novellistique baisse notablement et mêle survivances des formules néoréalistes à dimension sociale, comme c'est le cas des textes de Juan García Hortelano, et prémises d'un renouvellement expérimental encore très hétérogène qui annoncent l'avènement des futurs modèles des années 80, comme dans les premiers écrits de Luis Mateo Díez publiés durant ces années. Plusieurs auteurs qui développent leur trajectoire novellistique au fil de cette période sont représentatifs de cette hétérogénéité esthétique : Juan Benet, Juan García Hortelano, Francisco Umbral et Antonio Pereira. Dans ces récits, les registres linguistiques se multiplient dans de fréquents exercices de style dont la finalité est davantage métalittéraire et autoréférentielle que documentaire et sociale. La psychologie des personnages se complexifie et perd sa valeur symbolique et universelle à mesure que les récits se recentrent sur l'individu, son regard subjectif et ses spécificités personnelles. Malgré quelques subsistances, la dimension sociale tend à disparaître progressivement au fil de ces deux décennies.

⁹⁵ Epicteto DÍAZ NAVARRO et José Ramón GONZÁLEZ GARCÍA, *El cuento español en el siglo XX*, Madrid : Alianza Editorial, 2002, p. 136.

⁹⁶ Nuria CARRILLO, « El esplendor del relato corto moderno : poética del cuento en los años 80 », *op. cit.*

⁹⁷ Epicteto DÍAZ NAVARRO et José Ramón GONZÁLEZ GARCÍA, *op. cit.*, p. 157.

⁹⁸ Fernando VALLS, *Sombras del tiempo*, *op. cit.*, p. 27.

C'est également une période de transition théorique qui voit émerger nombre de textes définitionnels portant sur la production contemporaine, en Espagne comme en Amérique Latine⁹⁹. Erna Brandenberger publie *Estudios sobre el cuento español contemporáneo* en 1973, Eduardo Tijeras *Últimos rumbos del cuento español* en 1969, Mariano Baquero Goyanes avait déjà publié en 1948 sa propre analyse de la nouvelle espagnole dans son étude des contes du XIX^e et, en Argentine, Enrique Anderson Imbert rédige en 1959 *El cuento español* puis *Teoría y técnica del cuento* en 1979. Même les auteurs de la dernière génération de nouvellistes ressentent le besoin de théoriser leur propre génération, à l'image de Medardo Fraile qui publie en 1971 un article intitulé « Panorama del cuento español contemporáneo¹⁰⁰ » dans lequel il présente essentiellement les auteurs postistes et néoréalistes. C'est également durant ces années que Cortázar développe sa théorie – une poétique qui exercera une influence capitale dans les décennies suivantes, à l'instar des textes de Poe qui lui servent de modèle – à travers ses conférences et ses articles comme, par exemple, « Del cuento breve y sus alrededores¹⁰¹ » en 1969 et « Algunos aspectos del cuento¹⁰² » en 1970. Tous ces textes constituent le fondement théorique de la prochaine génération des années 80 et contribuent à faire de la nouvelle un genre littéraire entier et digne d'analyses universitaires.

L'on pourrait enfin s'interroger sur l'influence qu'ont pu exercer les auteurs hispano-américains sur la production ibérique. Ce potentiel impact est également problématique et complexe à analyser. Nous renvoyons ici à l'ouvrage de Joaquín Marco et Jordi Gracia dédié à ce sujet, *La llegada de los bárbaros, La recepción de la narrativa hispanoamericana en España, 1960-1981*¹⁰³. Selon les auteurs, les échanges entre intellectuels hispano-américains et espagnols furent nombreux durant les trois premières décennies du siècle mais s'arrêtèrent brutalement avec la Guerre Civile. Les interactions littéraires de part et d'autre de l'Atlantique furent alors marquées par une attitude de méfiance, par le rejet ou la méconnaissance mutuelle, à l'image des relations entre les écrivains en exil et ceux restés dans l'Espagne franquiste. Si les premiers purent s'intégrer, pour certains, dans le paysage littéraire de leur pays d'accueil, les seconds mirent fin aux échanges fructueux entretenus jusque-là avec le milieu littéraire hispano-américain et ce, jusqu'aux dernières années de la dictature. Le texte de Medardo Fraile

⁹⁹ Nuria CARRILLO, « El esplendor del relato corto moderno : poética del cuento en los años 80 », *op. cit.*

¹⁰⁰ Medardo FRAILE, « Panorama del cuento contemporáneo en España », *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* [en ligne], 1971, vol. 17, n° 1, p. 169-185, disponible en ligne sur : https://www.persee.fr/doc/carav_0008-0152_1971_num_17_1_1830.

¹⁰¹ Julio CORTÁZAR, « Del cuento breve y sus alrededores », *Último Round*, México, Siglo XXI editores, 1969.

¹⁰² Julio CORTÁZAR, « Algunos aspectos del cuento », *op. cit.*

¹⁰³ Joaquín MARCO et Jordi GRACIA, *La llegada de los Bárbaros. La recepción de la narrativa hispanoamericana en España, 1960-1981*, Barcelona : Edhasa, 2004.

que nous convoquions plus haut illustre bien la méconnaissance, réelle ou feinte, à l'égard des auteurs d'outre-Atlantique de la part des écrivains restés en Espagne. En réalité, un intérêt timide pour les productions hispano-américaines commence à poindre à partir de 1965 grâce aux efforts de revues créées quelques années plus tôt comme *Ínsula* (1946) ou *Cuadernos Hispanoamericanos* (1948). Dans un premier temps, la réception des auteurs du *boom* et du premier *post-boom* est assez grossière, toute nuance ou spécificité auctoriale étant niée au profit de classifications très générales englobant la plupart des écrivains sous l'étiquette du réalisme magique. Ce n'est qu'au lendemain de la dictature que l'analyse péninsulaire de la littérature du Nouveau Monde se fera plus précise et il faudra attendre les années 80 et 90 pour observer un impact majeur des modèles transatlantiques sur les nouvellistes espagnols et l'instauration d'un dialogue littéraire renouvelé de part et d'autre des mondes hispaniques¹⁰⁴.

C'est donc à partir des années 80 que la maturation opérée durant cette période de transition porte ses fruits sous les traits d'une nouvelle génération d'écrivains qui déclenchent ce que Nuria Carrillo¹⁰⁵, spécialiste de ce mouvement, considère comme le deuxième âge d'or de la nouvelle espagnole contemporaine. Sous l'impulsion de plusieurs auteurs ayant entamé leur carrière au cours des deux décennies précédentes et avec le soutien de nombreux nouveaux noms du genre, la production de nouvelles, dont la qualité littéraire est soulignée par la critique espagnole, augmente considérablement. La liste des écrivains à l'origine de cette explosion du genre est fort longue et bon nombre d'entre eux resteront des figures majeures du genre dans son expression contemporaine : Juan Eduardo Zúñiga, Cristina Fernández Cubas, Esther Tusquets, José María Merino, Ignacio Martínez de Pisón, Juan Marsé, Paloma Díaz-Matas, José Jiménez Lozano, Luis Mateo Díez...

Cette imposante production se caractérise par une multiplication des tonalités sous-génériques – nouvelles d'horreur, fantastiques, policières, érotiques – dont les archétypes sont ostensibles et vecteurs d'échanges intertextuels nombreux. Les thématiques deviennent extrêmement variées à l'intérieur de chacune de ces catégories, renforçant l'éclectisme propre au genre. Le fantastique revient massivement sur le devant de la scène sous des modalités très diverses allant du merveilleux horrifique à l'absurde kafkaïen¹⁰⁶. La modernisation sociétale du pays dans le contexte de la transition et de la jeune démocratie permet aussi le développement de nouvelles féministes, sous l'initiative de nombreuses écrivaines qui

¹⁰⁴ Francisca NOGUEROL, « Narrar sin fronteras », in Jesús MONTAYA JUÁREZ et Ángel ESTEBAN (dirs.), *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo, 1990-2006*, Madrid : Iberoamericana, 2008, p. 19-33.

¹⁰⁵ Nuria CARRILLO, « El esplendor del relato corto moderno : poética del cuento en los años 80 », *op. cit.*

¹⁰⁶ Epicteto DÍAZ NAVARRO et José Ramón GONZÁLEZ GARCÍA, *op. cit.*, p. 170.

parviennent ainsi à se distancier des formules novellistiques colorées d'une imagerie patriarcale propre aux écrits de la dictature¹⁰⁷.

De façon plus générale, les auteurs des années 80 mettent en scène les problématiques sociologiques de leur époque et explorent la figure du sujet contemporain mais, à l'inverse des générations précédentes, ils le font en se recentrant principalement sur l'individu, une évolution parfois qualifiée de « privatisation » de la littérature qui se renforcera progressivement jusqu'à nos jours. C'est sur ce point que commence à se cristalliser le débat autour du possible postmodernisme de la nouvelle espagnole des années 80 à nos jours, voire quant à l'existence d'un postmodernisme espagnol et même littéraire en général. Les opinions à ce sujet sont très variables : certains universitaires rejettent complètement ce concept dans la littérature espagnole en se fondant sur une absence des traits fondamentaux de cette esthétique, d'autres ne l'entrevoient que de manière sporadique chez quelques auteurs sans qu'elle fasse consensus, tandis que d'autres enfin considèrent le postmodernisme comme une étape établie de l'évolution du genre bref¹⁰⁸...

Dans les années 80, l'écriture novellistique se caractérise par une mise en scène accrue du travail auctorial, du processus d'inspiration et de la poétique de l'écrivain. Les novellistes commentent également leur processus créatif en dehors de leurs narrations, ce qui donnera d'ailleurs lieu à un format de recueil accompagné de poétiques autoriales durant les décennies suivantes. Sur le plan structurel, les auteurs adoptent les préceptes des théoriciens ayant fait perdurer l'héritage de Poe (Cortázar et Quiroga¹⁰⁹ en particulier) et développent à l'extrême la

¹⁰⁷ *Idem.*

¹⁰⁸ Sans nous étendre outre mesure sur ce sujet que nous abordons plus loin, citons seulement, parmi les analystes que nous utilisons dans cette partie, le cas d'Epicteto Díaz Navarro et de José Ramón González qui considèrent que certains éléments spécifiques du postmodernisme, tels que la métafiction historiographique ou l'effacement de la frontière entre art populaire et savant, peuvent être ponctuellement identifiés chez certains auteurs, sans caractériser l'esthétique de la fin du XX^e siècle de façon générale (*ibid.*, p. 170-171). Fernando Valls rejette quant à lui l'idée d'une nouvelle postmoderniste espagnole lorsqu'il explique que la description du cadre spatio-temporel dans ces récits est beaucoup trop directe, subjective et empirique pour s'apparenter aux « simulacres » immatériels de la postmodernité (Fernando VALLS, *Sombras del tiempo*, *op. cit.*, p. 35-36). À l'inverse, Lauro Zavala fait de la période postmoderne une étape de l'évolution de la nouvelle actuelle dont il situe le commencement avec Borges (Lauro ZAVALA, « Un modelo para el estudio del cuento », *Casa del Tiempo*. Août 2006, vol. VIII, n° 90-91, p. 26-31). Ángeles Encinar considère également le postmodernisme comme une esthétique définitoire des expressions actuelles du genre (Ángeles ENCINAR, *Cuento español actual (1992-2012)*, *op. cit.*, p. 19).

¹⁰⁹ Nous ne nous attarderons pas davantage sur les textes de Quiroga qui marquent durablement la théorie du genre et dénotent une volonté de rénovation de la nouvelle face au modèle *costumbrista* qui est encore très présent au début du XX^e siècle. Il est à l'origine de plusieurs écrits fondamentaux : « Decálogo del perfecto cuentista » (1925), « Manual del perfecto cuentista » (1925) ou encore « La retórica del cuento » (1928). Le premier de ces articles, bien que la date de sa rédaction soit incertaine, a joui d'une longue postérité puisque le décalogue de préceptes pour novellistes et écrivains est devenu un véritable exercice de style parmi les acteurs du genre : « Antidecálogo del escritor » de Borges, « Decálogo del escritor » de Monterroso, « Decálogo del escritor de minicuentos » de José de la Colina, « Decálogo para cuentistas » de Julio Ramón Ribeyro, « Decálogo del microrrelato » d'Andrés Neuman... Nous reviendrons sur l'impact théorique de Quiroga dans la partie suivante mais nous renvoyons dès

tension narrative comme critère structurel principal : l'idéal de la « narration pure » revient dans les discours des écrivains ayant pour projet de saisir le lecteur dans un acte de réception inarrêtable, en l'emprisonnant dans une trame narrative complexe par un langage de « haute-tension ». Le thème et l'intrigue reviennent au cœur de leur écriture qui vise une concentration maximale et une chute finale surprenante et souvent ouverte. Les personnages sont systématiquement singuliers, par leur caractère, leur vécu, leur situation ponctuelle, leur différence ou leur isolement. Le style devient synthétique et évince toute digression descriptive : chaque élément contribue à la tension continue.

Il est aisé de reconnaître, dans ces particularités énumérées par Nuria Carrillo, la vision insufflée au genre par Edgar Allan Poe puis transmise de génération en génération par la lignée des Baudelaire, Quiroga et Cortázar¹¹⁰. La chercheuse insiste, de fait, sur l'impact fondamental qu'a exercé la connaissance de la théorie chez les auteurs de cette génération et il serait donc possible de voir dans ces attributs le choix esthétique conscient d'un groupe d'écrivains se réappropriant le genre pour en orienter la définition historique. Si les années 80 sont de façon globale assez peu fructueuses en écrits théoriques, les dernières années de la décennie ont vu paraître un bon nombre de poétiques déclarées, publiées par ces mêmes acteurs qui ont ainsi favorisé l'établissement définitif de cette conception du genre et assuré la continuité de leurs formules pour les décennies suivantes. Des auteurs comme José María Merino ou Alfonso Martínez Mesa publient leurs idées en ce sens dans des revues comme *Ínsula* ou *La República de las letras*, en particulier durant l'année 1988¹¹¹.

En parallèle de ce renforcement théorique, un contexte éditorial propice au développement du genre s'instaure au fil de la décennie et se maintient durant les années 1990 : un grand nombre d'anthologies d'auteurs, sous-génériques ou thématiques, sont publiées, des

maintenant, pour une mise en perspective historique de ses textes, à la thèse de Cristina Bartolomé Porcar, *El cuento literario español (1991-2000)*, présentée à Madrid en 2009.

¹¹⁰ Il est important de noter que ce n'est pas la seule lignée définitoire : Piglia, dans sa lecture de Borges (*Formas breves*, Madrid : Delbolsillo, 2014), fonde sa propre conception du genre sur l'articulation systématique, dans chaque récit, de deux fils diégétiques, l'un patent l'autre occulte, dont la relation détermine le stade d'évolution et le type de la nouvelle. Lauro Zavala se fonde également sur cette conception dans sa propre histoire des formes brèves (« Un modelo para el estudio del cuento », *op. cit.*).

¹¹¹ Genara PULIDO TIRADO, « La teoría del cuento en la España de los años noventa, un balance », in José ROMERA CASTILLO et Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO, *El cuento en la década de los noventa*, Madrid : Visor Libros, 2001, p. 561-562. Par ailleurs, la théorisation de la nouvelle se poursuit à l'échelle européenne dans la continuité de l'effort international de stabilisation des critères génériques entamé dans les années 60 et 70. Les conférences d'Italo Calvino, rédigées pour un cycle de présentations à Harvard en 1985 et 1986 et publiées de façon posthume dans *Six propositions pour le prochain millénaire*, comportent une typologie des fondements du genre en cette fin de siècle. Sa conception de l'écriture brève, fondée sur les concepts formels de légèreté (du style), de vitesse, d'exactitude (concision et efficacité de la langue), de visibilité (ou de diversité des images qui précèdent le récit) et de multiplicité (des sens et des focalisations), illustrent les nouvelles idées esthétiques qui prévalent dans l'écriture novellistique espagnole des décennies suivantes (Ángeles ENCINAR, *Cuento español actual (1992-2012)*, *op. cit.*, p. 23).

maisons d'édition telles que Alianza, Anagrama ou Mondadori offrent un espace de diffusion privilégié aux récits courts, les journaux généralistes (*ABC*, *La Vanguardia*, *El País*) diffusent des nouvelles tandis que des publications périodiques spécialisées voient le jour (*Lucanor*) et que les revues littéraires dédient des numéros spéciaux aux formes brèves (*Ínsula*)¹¹². C'est ce contexte éditorial et théorique, indissociable des propriétés formelles que nous avons signalées, qui constitue le fondement et la matière de la nouvelle espagnole dans son expression actuelle.

Dans ce contexte littéraire favorable, Juan Bonilla entame sa carrière d'auteur au début des années 1990 et dans le sillage d'une génération de nouvellistes assumant la variété de leurs créations et la multiplicité des influences reçues. De la première génération des années 50, il tire son appétence pour les littératures internationales et revendique des influences communes à ces auteurs¹¹³. De la génération suivante, il perpétue l'éclectisme, la variété des tons et des formes, la multiplicité des influences, le primat du récit sans limites formelles autres que celles de la diégèse, le recentrement sur l'individu et la tension métadiscursive d'un écrivain explicitant fréquemment sa poétique en construction. Cette fonction bicéphale d'auteur et de théoricien individuel est intimement liée au métier de journaliste littéraire qu'exerce Bonilla tout au long de sa trajectoire. Or, si sa double profession ne fait que nourrir, en soi, un contexte de rédaction propice à la transgénéricité, il convient également de souligner que les évolutions de la pratique journalistique au fil du XX^e siècle épousent également l'extension de l'empire du récit par-delà les genres conventionnels. En somme, la tension transgénérique contextuelle de Bonilla pourrait être interprétée comme doublement influencée, et dans son métier d'écrivain, par l'ouverture et la porosité générique croissantes des formes brèves, et dans l'exercice du journalisme, par le rôle graduellement prépondérant qu'a exercé l'écriture de fiction sur le discours médiatique.

¹¹² Epicteto DÍAZ NAVARRO et José Ramón GONZÁLEZ GARCÍA, *op. cit.*, p. 169.

¹¹³ Pour ne donner qu'un exemple du cosmopolitisme des influences de Bonilla, nous pouvons nous référer à la vision qu'il propose de l'écriture autobiographique et du journal intime littéraire dans son article : Juan BONILLA, « Auge de un género: los diarios, literatura del yo », *Tam-Tam Press* [en ligne], 25 août 2016 [consulté le 25 juin 2020], disponible en ligne sur : <https://tamtampress.es/2016/08/25/auge-de-un-genero-los-diarios-literatura-del-yo-por-juan-bonilla/>. Les auteurs qu'il analyse dans *La plaza del mundo* témoignent d'une même vision internationaliste des problématiques littéraires qui l'intéressent : Juan BONILLA, *La plaza del mundo*, Valladolid : Universidad de Valladolid, 2008.

I.1.3 Faits divers, journalisme narratif et storytelling : quand le réel se raconte

La relation entre écriture journalistique et art narratif est ancienne. Dès le XIX^e siècle, alors que le support de presse se démocratise, les journaux offrent à la prose narrative un espace d'expression considérable, aussi bien en servant de canal de diffusion aux récits fictionnels des nouvellistes qu'en publiant de l'information d'actualité sous la forme de récits factuels¹¹⁴ tels que les tableaux de mœurs ou « *artículos de costumbres* » dans le domaine hispanique. Ce genre journalistique qui fait la peinture de la vie simple, généralement des zones rurales, sous un jour para-documentaire s'est généralisé sous l'impulsion d'une génération d'auteurs et de lecteurs associés à la mouvance romantique. Par goût du pittoresque et du charme d'un certain archaïsme fantasmé, les romantiques se sont adonnés à l'exercice de l'écriture *costumbrista* aussi bien dans les articles dédiés que dans leurs nouvelles, deux genres contemporains aux frontières parfois incertaines tant les articles se plaisaient à complexifier les situations, le cadre contextuel et même les dialogues typiques imaginés. Les interférences entre récits de fiction et informations d'actualité s'articulent rapidement suivant une dynamique bilatérale, les nouvelles de circonstance dont les thématiques sont liées à l'actualité partageant les colonnes des périodiques avec des articles factuels mettant en récit faits divers et coutumes d'époque. Mariano Baquero Goyanes commente ce phénomène d'interpénétration transgénérique qui devient omniprésent au XXI^e et qui aurait largement influencé les évolutions du genre nouvellistique scellant dans son histoire le gène de l'hybridité :

Y ese ambiente propicio no era exclusivo de Francia, sino dominante en toda Europa. La prensa periódica no nace para la narración breve, ni ésta para ella, sino que –dos manifestaciones de la época– se compenetran perfectamente, como si estuvieran hechas la una para la otra. El periodismo aparece en la hora justa, para servir una necesidad universal. El cuento es, también, el preciso género literario que el hombre desea en una época en que el tiempo comienza a ser obsesión y angustia. Uno y otro fenómeno –la aparición del periodismo y la del cuento– tal vez podrían haber surgido aisladamente, pero lo cierto es que la coincidencia temporal, cronológica de los dos, y su idéntica intención –proporcionar al lector en poco tiempo lo que necesita saber de la actualidad y ofrecerle, en escasas páginas, distracción o fruición estética– provocan esa sensación de interdependencia. No diremos, pues, que el periodismo crea taxativamente el cuento, sino que favorece su cultivo, dándole cabida en sus páginas, en las que encuentra su mejor acomodo, su justa expresión. Es preciso tener presente, además, que el cuento es muchas veces un producto de circunstancias –y esto no menoscaba su valor literario– equiparable al editorial periodístico. [...] Y aquí sí que es preciso reconocer que el cuento ha

¹¹⁴ Nous reprenons la dichotomie proposée par Genette, entre le récit de fiction et le récit factuel qui ne s'opposent que dans leur mode (le récit factuel ne pénètre que rarement l'intériorité psychologique des personnages) et leur voix narrative (le récit factuel donne rarement ce rôle à un personnage). Le critique souligne néanmoins la forte perméabilité des deux formes dans l'adoption fréquente des traits de l'une par l'autre, ce qui l'amène précisément à « atténuer fortement l'hypothèse d'une différence *a priori* de régime narratif entre fiction et non-fiction. », Gérard GENETTE, *Fiction et diction* [1991], Paris : Seuil, 2004, p. 166.

sido víctima del periodismo. Su dependencia de este le ha convertido, en muchas ocasiones, en algo así como un género literario híbrido que traduce en forma novelesca, bajo apariencia de ficción, lo que el editorial o las noticias comentan en otras páginas del mismo periódico¹¹⁵.

Dans sa propre exploration critique de l'écriture novellistique des XIX^e et XX^e siècles, Enrique Anderson Imbert s'intéresse aux « formes simples » qui partagent certaines propriétés avec la nouvelle¹¹⁶. Parmi les formules commentées, plusieurs cohabitent sur les pages des périodiques au XIX^e et dessinent le large spectre transgénérique qui relie le *relato* littéraire à une écriture journalistique fortement fictionnalisée et narrativisée sous les formes du tableau de mœurs, de la nouvelle d'actualité ou encore de l'exposition de cas juridiques et autres faits divers :

4.2.1. Artículo de costumbres

Está entre la sociología y la ficción. Pinta cuadros con típicas escenas de la vida cotidiana. El cuento comenzó así en la Argentina: Esteban Echeverría, alentado por sus ideas sociales, se puso a escribir un cuadro costumbrista y de buenas a primeras, porque una de sus figuras se hizo heroica, le salió el cuento «El Matadero». [...]

4.2.3. Noticia

La noticia está entre el periodismo y la ficción. Nos cuenta cómo un suceso extraordinario ha estallado en medio de la vida ordinaria. Por muy sobria y objetiva que sea, la noticia está destinada a producir en el lector efectos de sorpresa, alarma, alegría, enojo o compasión. El noticiero, al trasladar al papel un acontecimiento real, lo estructura internamente, lo reordena, lo explica, lo encuadra, lo pone en perspectiva, esto es, lo ficcionaliza. [...]

4.2.8. Caso

Por anécdota se entiende generalmente una narración breve que se supone verdadera. Para evitar esta cualidad, la de ser verdadera, prefiero el término «caso» cuya forma es tan interesante como la anécdota pero la situación que presenta puede ser real o fantástica, reveladora del carácter humano y también de la naturaleza absurda del cosmos o del caos. [...] El caso es lo que queda cuando se quitan accesorios a la exposición de una ocurrencia ordinaria o extraordinaria, natural o sobrenatural. Es, en fin, un esquema de acción posible, y por eso la destaco, entre las formas cortas, como la más afín al cuento. Con el título «casos» he publicado centenares de «minicuentos»¹¹⁷.

¹¹⁵ Mariano BAQUERO GOYANES, *El cuento español en el siglo XIX*, op. cit., p. 164.

¹¹⁶ Anderson Imbert s'inspire de la méthodologie d'identification des « formes simples » d'André Jolles – la légende, le mythe, la geste, le proverbe – pour établir sa propre liste de « *formas cortas* » mais il souligne cependant un positionnement qui diffère de celui adopté par son prédécesseur en 1930 en ce qui concerne l'objet de leur analyse : « Las formas cortas que voy a examinar se parecen, por lo menos en el nombre, a algunas de las que Andre Jolles analizó en *Einfache Formen* (1930) (trad. *Las formas simples*): la leyenda, la gesta, el mito, la adivinanza, el proverbio, el caso, el recuerdo de un suceso, el cuento maravilloso y la agudeza. Pero por lo mismo que algunos nombres coinciden debo aclarar en seguida que nuestros criterios difieren. Jolles estudió las formas simples como “disposiciones mentales” que se resisten a la elaboración literaria; yo, en cambio, estudio formas escritas con arte. Además, yo no separo las formas ni de la energía personal de un narrador ni de sus circunstancias ni del movimiento de la historia, y Jolles, por el contrario, abstraigo estructuras fijas de una lengua impersonal, utópica y ucrónica. Según él, las “disposiciones mentales” se ponen a trabajar desde la lengua –no importa de quién ni dónde ni cuándo– y de esas disposiciones derivan las formas simples. Este proceso previo a la obra, no la obra, es lo que le interesa. », Enrique ANDERSON IMBERT, *Teoría y técnica del cuento* [1992], Barcelona : Ariel, 2018, p. 31.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 32-34.

L'on entrevoit ici comment l'interpénétration des formes journalistiques et narratives passe par un processus de structuration diégétique de l'information référentielle, y compris dans des textes présentés comme majoritairement informatifs. Dans le domaine francophone, Marie-Ève Thérénty aboutit à des conclusions très similaires dans son analyse de la production journalistique des années 1820 et 1830 et elle étudie particulièrement la fictionnalisation croissante des narrations journalistiques contenues dans les « chroniques », « études de mœurs » et autres « récits de voyage »¹¹⁸.

Si cette tendance à mêler au journalisme une forte dimension diégétique se renforce tout au long du XIX^e, le siècle suivant remettra partiellement en question le flou instauré entre les formes narratives et journalistiques sous différentes modalités. Au tournant du siècle, le *costumbrismo* est très implanté dans l'écriture narrative espagnole mais plusieurs scissions s'opèrent pour créer de nouveaux espaces d'expression spécialisés qui réintroduisent une certaine distance entre écriture d'information et art narratif. La presse spécialisée dans les narrations brèves se développe de façon massive et naît en Espagne la génération d'auteurs du *Cuento semanal*, périodique qui, bien que marqué par le rapport originel à la presse, donne à la nouvelle un support qui lui est propre. Les nouvellistes des années 1920 et 1930 se désolidarisent en partie de cette production de masse à la qualité inégale pour tendre vers un expérimentalisme nouveau et des postures plus ouvertement politisées¹¹⁹. Cette lignée minoritaire intellectualise davantage la production narrative littéraire et lui offre une certaine autonomie vis-à-vis du support de presse. Cependant, l'intromission de la narrativité dans l'écriture journalistique suit son cours au gré d'un important développement dans les décennies suivantes.

¹¹⁸ « De fait, la contamination réciproque des écritures référentielles et fictionnelles est au cœur même de la pratique littéraire autour de 1830. La frontière fictionnelle y est à la fois travaillée de l'intérieur par des textes romanesques qui intègrent le référentiel mais elle est également franchie de l'extérieur par des écritures documentaires comme l'écriture journalistique qui se laisse souvent "pervertir" par la fiction. En effet, l'homme de lettres, condamné pour des raisons matérielles et pratiques à écrire dans le journal, est perpétuellement tenté par la fiction, "antichambre" de la littérature. Cette expérience d'écriture hybride dans le journal influence en retour sa pratique littéraire. [...] Tous les modes d'accès direct à la subjectivité des personnages, les verbes de sentiment et de pensée, le monologue intérieur, le style indirect libre sont, sinon des preuves, au moins des présomptions de fiction tout comme au niveau de la voix, la dissociation de l'auteur et du narrateur. La présence d'un récit métadiégétique est également un indice assez plausible de fiction. Or les textes référentiels produits par les romanciers rassemblent toutes ces spécificités. Ces deux axes – écriture descriptive et fictionnalisation – pourraient être utilisés pour étudier quelques ensembles de texte référentiels parus dans les journaux sous l'étiquette de "chroniques", d'"études de mœurs" ou de "récits de voyage" », Marie-Ève THERENTY, « Contagions. Fiction et fictionnalisation dans le journal autour de 1830 », *op. cit.*, p. 262-265.

¹¹⁹ Pour une analyse de ce phénomène et des effets d'inertie du *costumbrismo* impulsés par l'autorité rémanente des auteurs de la génération antérieure voir Epicteto DIAZ NAVARRO et José Ramón GONZALEZ GARCIA, *op. cit.*

À partir des années 60, les acteurs d'un *Nouveau Journalisme*¹²⁰, mouvement à la tête duquel se trouvent des reporters tels que Hunter Stockton Thompson, Truman Capote, Herbert Lottman ou encore Joan Didion, prônent l'usage de techniques littéraires au cœur de l'écriture journalistique. Mettant en scène des personnages portant un regard subjectif sur les événements référentiels qu'ils narrent, ces auteurs réintroduisent frontalement le récit dans la presse nord-américaine et deviennent une source d'inspiration centrale pour le monde médiatique des décennies ultérieures¹²¹. En France, quelques années plus tôt, Roland Barthes décrivait déjà avec amusement les *Mythologies*¹²² de la classe bourgeoise, diffusées dans un but idéologique par les organes médiatiques et s'intéressait à ce que racontaient textes et images journalistiques et publicitaires. Tout en rejetant l'idée d'une réelle unité discursive entre les formes narratives littéraires et l'usage que peut faire le journalisme du récit, Françoise Revaz met en lumière le rôle grandissant que les manuels de journalisme octroient à la construction narrative de reportages référentiels et ce, au prix d'un usage souvent abusif de la notion même de récit :

On observe, dans le discours sur les médias, une tendance à employer le terme « récit » dans un sens très large. L'idée reçue est qu'« on ne peut produire d'information qu'en racontant » (Mouillaud et Tétu 1989, 174), ce qui conduit malencontreusement à voir du narratif partout : « Dans le journal, il n'y a pas que l'histoire fictive du feuilleton à être rédigée comme un récit, en suivant les normes d'une certaine dramaturgie. Dans chaque numéro d'un organe de presse, tout – ou presque – répond aux mêmes lois narratives. [...] Considérer des séquences textuelles aussi diverses que les prévisions météorologiques, les petites annonces ou les notices nécrologiques comme représentantes de la seule catégorie du Récit prouve que l'étiquette même de « récit » ne renvoie pas à un mode de composition spécifique. Ce flou terminologique tient à une confusion entre le « monde du texte », c'est-à-dire la construction sémantique d'une représentation, et l'opération particulière de mise en intrigue. La prégnance du narratif est si grande qu'avant même d'être mis en mots l'événement est déjà considéré comme un « récit » potentiel, une « histoire » à venir. Par exemple, dans le manuel *Écrire au quotidien. Pratiques du journalisme* (1995), on recommande aux futurs auteurs de faits divers de « choisir une histoire », leur proposant en réalité un éventail d'événements possibles dans le monde : « Donc, choisir une histoire. [...] Le reste est dans la voix, dans le ton, l'écriture » (Antoine *et al.* 1995, 83). À mon sens, le travail

¹²⁰ Pour une analyse de ce mouvement par l'un de ses fondateurs voir : Tom WOLFE (dir.), *The new journalism*, London : Pan Books, 1996, et en version espagnole : Tom WOLFE, *El Nuevo periodismo*, Barcelona : Anagrama, 2012.

¹²¹ Juan Bonilla a consacré un essai à l'œuvre de Joan Didion dans le cadre de sa chronique littéraire publiée dans *El Mundo*, il y revient sur l'apparente dichotomie du journalisme et du récit en soulignant tout l'impact qu'exerce, à la suite de cette génération de journalistes, l'écriture de presse sur les fictions narratives : « Es lugar común alzar la estatura literaria de un reportaje diciendo que “se lee como una novela”. Contra ese elogio insultante reaccionó Ferlosio al reseñar *Raval* el gran libro de Arcadi Espada, escribiendo que nada peor podía ocurrirle a una investigación como aquella que alguien la tomara por una novela. Al lugar común se le podría dar la vuelta ahora que la No ficción parece haberle ganado unos cuantos asaltos a la Ficción. Quizá se llegue al momento en que lo mejor que se pueda decir de una novela sea que “se lee como un reportaje” », Juan BONILLA, « Didion vuelve a España », *El Mundo* [en ligne], 30 janvier 2017 disponible en ligne sur : <https://www.elmundo.es/cultura/2017/01/30/588e37da22601dbc438b45d0.html>, consulté le 27 juin 2020.

¹²² Roland BARTHES, *Mythologies*, Paris : Seuil, 2010.

d'« écriture » du journaliste consiste précisément à choisir une forme – narrative ou pas – pour rapporter une information. Concrètement, le journaliste a le choix entre deux modes de composition : la Relation ou le Récit. Dans le premier cas, l'événement est relaté linéairement, dans le second, il donne lieu à une mise en intrigue dont la spécificité compositionnelle tient à la présence, au moins, d'un nœud et d'un dénouement¹²³.

Au prix d'une terminologie sans doute parfois abusive et dans une conception très large de la notion de récit, le journalisme narratif se diffuse dans le monde médiatique tout au long des années 1990 et voit proliférer une tendance à l'invasion des articles informatifs par des procédés propres à la fiction narrative¹²⁴. Dans l'ultime expression de cet impérialisme du récit, les structures diégétiques s'invitent sur tous les médias, sur Internet, dans le discours politique et publicitaire, une nouvelle modalité de communication que les commentateurs finissent par nommer le *storytelling*¹²⁵.

Selon la lecture du phénomène qu'offre Christian Salmon, les « histoires » ont progressivement remplacé les images des marques, les argumentations politiques et les informations médiatiques. Ce revirement communicationnel puiserait son origine dans ce que certains sociologues nomment le « *narrativist turn*¹²⁶ » des sciences humaines, autrement dit la propagation des outils d'analyse sémiologique et narratologique, aux lendemains du structuralisme, à tous les domaines des sciences humaines et sociales :

Le succès de l'approche narrative s'est d'abord manifesté dans le champ des sciences humaines, une évolution qu'on a baptisée à partir des années 1995 « the *narrativist turn* », un tournant narratif qui a tôt fait de gagner les sciences sociales. Déjà, dans les années 1980, l'économiste Deirdre N. McCloskey défendait l'idée

¹²³ Françoise REVAZ, « Le récit dans la presse écrite », *Pratiques* [en ligne], 1997, vol. 94, n° 1, p. 20-21, disponible en ligne sur : https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_1997_num_94_1_1801.

¹²⁴ Les doutes de Genette quant à la pertinence de l'opposition entre fiction et non-fiction semblent parfaitement illustrés par ce tournant du journalisme qui finit par emprunter aux récits de fiction tous ses attributs. Dans une riche synthèse des jalons de cette transition, Nicolas Pélissier et Alexandre Eyriès soulignent cette ambiguïté entretenue, sans en minorer l'influence postérieure : « Un tel retour du récit s'est opéré sous l'impulsion du New Journalism, qui puise son inspiration dans l'écriture poétique, musicale, littéraire et cinématographique. Ses auteurs (Mailer, Thompson) flirtent volontiers avec le lyrisme. Ils privilégient le style, la subjectivité de la mise en scène, la déconstruction du temps, l'interpellation du lecteur et la production d'images choc, sous l'emprise de substances souvent illicites (comme dans *Las Vegas parano* d'Hunter S. Thompson). La description de la réalité observée trouve des formes d'accomplissement à la fois très déroutantes et abouties. Mais à force d'utilisation de procédés propres à la fiction, ce « nouveau journalisme » perd parfois tout contact avec le réel, l'empêchant ainsi d'assurer durablement sa légitimité auprès du public et des éditeurs. Les apports du nouveau journalisme ont été des plus féconds et ont donné naissance à un véritable *narrative turn* dans l'écriture journalistique de ces dernières décennies. », Nicolas PELISSIER et Alexandre EYRIES, « Fictions du réel : le journalisme narratif », *Cahiers de Narratologie* [en ligne], n° 26, 2014, disponible en ligne sur : <http://journals.openedition.org/narratologie/6852>.

¹²⁵ Pour une étude assez exhaustive des différentes expressions de ce nouveau paradigme communicationnel, nous renvoyons à l'analyse détaillée de Christian Salmon dont nous allons faire usage dans les lignes suivantes : Christian SALMON, *Storytelling : la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris : La Découverte, 2008.

¹²⁶ Pour une présentation détaillée de cette théorie voir : Martin KREISWIRTH, « Tell Me a Story: The Narrativist Turn in the Human Sciences », in Martin KREISWIRTH et Thomas CARMICHAEL (dir.), *Constructivist Criticism: The Human Sciences in the Age of Theory*, Toronto : University of Toronto Press, 1994, p. 61-87.

que l'économie est essentiellement une discipline narrative. « Ce n'est pas un hasard, écrivait-il, si la science économique et le roman sont nés en même temps. » Et le physicien Steven Weinberg prétendait que des récits convaincants permettent d'orienter des millions de dollars vers la recherche. « [L]e droit vit du récit » affirme quant à lui Jerome Bruner ; et le professeur de droit Anthony G. Amsterdam observe que « la présentation narrative des événements envahit les attendus de jugements ». En 2006, un colloque en Finlande a permis de mesurer l'ampleur du phénomène ; réunissant des participants des différentes disciplines concernées par l'approche narrative, il avait pour thème : « The Travelling Concept of Narrative ». Après une tradition séculaire de récits de voyages, c'est donc le concept de récit lui-même qui s'est mis à dériver d'un continent scientifique à un autre : de la psychologie à l'éducation, des sciences sociales à la science politique, de la recherche médicale au droit et à la théologie ou aux sciences cognitives. « Aujourd'hui, le récit est partout », constatait Brian Richardson en 2000. Cinq ans plus tard, James Phelan n'hésitait plus à parler d'« impérialisme narratif »¹²⁷.

Derrière ce nouveau constat d'une extension invasive du récit se dresse pourtant à nouveau le risque de désémantisation de la notion même de récit, à laquelle recourent à outrance les acteurs du monde médiatique et politique des pays occidentaux¹²⁸. Néanmoins, cette érosion de la notion par un usage utilitariste jusqu'à épuisement du concept semble avoir bel et bien modifié en profondeur tout un pan de la production journalistique, avec plus ou moins de succès. Reprenant ainsi une réflexion de Walter Benjamin, Salmon est contraint de constater l'évolution contraire du langage médiatique :

Par une étrange ironie de l'histoire, la chaîne américaine Fox News semble avoir entendu les regrets de Benjamin : elle s'est détournée de l'explication au profit de la narration. Aux faits réels, elle a substitué des *stories*. Presque rien de ce qui advient sur ses écrans ne profite à l'explication, presque tout sert à la narration appauvrie d'histoires frappantes et de récits utiles¹²⁹.

En remontant le fil du *narrativist turn* que convoquent les sociologues jusqu'à l'émergence du métarécit des penseurs de la postmodernité qui ont théorisé la fin des Grands Récits (Lyotard en tête), peut-être pourrions-nous entrevoir non pas une destruction pure et simple des Récits sociétaux mais plutôt une forme d'explosion et de fragmentation du récit en une multitude de postures narratives présentant chacune une réalité ponctuelle, mythifiée et vaguement structurée en diégèse en lieu et place de la communication référentielle et informative. Cette diffraction du récit projetée sur tous les domaines de la communication jusqu'à l'épuisement

¹²⁷ Christian SALMON, *op. cit.*, p. 11-12.

¹²⁸ « “Je suppose, écrit Peter Brooks, un narratologue britannique qui a longtemps enseigné aux États-Unis, que les théoriciens du récit devraient se réjouir de voir leur sujet d'études coloniser de vastes domaines du discours, à la fois populaire et académique. Le problème, cependant, c'est que la promiscuité même de l'idée de récit pourrait bien avoir rendu le concept inutile”. L'essor du *storytelling* ressemble en effet à une victoire à la Pyrrhus, obtenue au prix de la banalisation du concept même de récit et de la confusion entretenue entre un véritable récit (*narrative*) et un simple échange d'anecdotes (*stories*), un témoignage et un récit de fiction, une narration spontanée (orale ou écrite) et un rapport d'activité. », *ibid.*, p. 13.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 180.

de la notion et l'érosion menaçante de l'art narratif jusque dans la sphère littéraire n'est pas sans rappeler les prédictions pessimistes de Pasolini regrettant la disparition des lucioles sous les lumières aveuglantes du monde médiatique¹³⁰.

Dans ce contexte particulier qui voit le journalisme absorber en partie les modalités structurelles de l'écriture de fiction narrative, Juan Bonilla, en tant que journaliste et nouvelliste, se trouve doublement déterminé par les évolutions génériques de la nouvelle littéraire et par l'extension croissante d'une exploitation minimaliste mais omniprésente du récit par le monde de la presse. Or, son œuvre s'établit précisément au cœur de ces mutations complexes et elle puise dans les jeux d'indétermination et d'hybridité qui sous-tendent les deux facettes de son exercice littéraire. En tant qu'auteur de presse, il ne renonce en effet nullement à la dérive du récit vers la sphère médiatique et use, dans le cadre d'un programme plus large de remise en question des frontières génériques, de ses talents d'auteur de fiction pour plier son écriture journalistique à sa vision poétique. Dans l'une de ses analyses consacrées à l'auteur, Noémie Montetes Mairal souligne les jeux de transtextualité mis en place par Bonilla entre les personnages de bardes et de chroniqueurs de ses fictions et la voix narrative à qui il confie la focalisation de ses articles journalistiques :

De hecho, la fuerza de la literaturización enfermiza planea sobre todo tipo de situaciones y personajes, entre ellos el propio autor-narrador, quien padece ese mismo trastorno al enfocar su mirada sobre el mundo, sobre sí mismo y sobre la literatura. Y aunque esta mantenga un peso específico importante en ese estrecho espacio en el que concurren realidad y ficción, no es el único punto en el que la verdad se disfraza de fábula, ya que Bonilla muestra, desde sus inicios, una enorme potencia imaginativa. Así, el narrador presente en estos primeros títulos recuerda la figura del bardo, del cantor épico, aquel que ve la realidad desde fuera, o desde *las afueras* –recordemos que bajo este epígrafe que tan bien le identifica, Bonilla publicó durante muchos años en las páginas culturales de *El Mundo* un artículo semanal de opinión–. Un narrador-espectador, porque lo que le interesa no son tanto los hechos reales, sino la conversión de estos en material literario. Este cronista, este cantor, lo es porque cuando llega la hora de contar los hechos opta por situarse en una posición alejada, que le permita enfocar la escritura del relato con la imprescindible distancia¹³¹.

Montetes Mairal fait ici référence à une série d'articles de critique et d'histoire littéraire regroupés sous la rubrique intitulée *Las afueras*, publiés dans *El Mundo* durant les années 2000 à 2001, et qui préfigurent le projet de son blog littéraire *Biblioteca en llamas* qu'il tiendra pendant plusieurs années, entre 2012 et 2015, sur le site du même journal. Suivant cette appréhension particulière de l'écriture journalistique, l'auteur introduit une voix narrative

¹³⁰ Nous nous fondons sur l'analyse qu'en propose Georges Didi-Huberman dans : Georges DIDI-HUBERMAN, *Survivance des lucioles*, Paris : Minuit, 2009.

¹³¹ Noemí MONTETES MAIRAL, « La autoficción literaria en la obra de Juan Bonilla », *op. cit.*, p. 114-115.

manifeste et responsable de la réflexion sous-tendant l'essai, une sorte de masque intradiégétique intermédiaire qui fait basculer l'écriture purement référentielle vers une forme narrative assumée¹³². Ce positionnement narratif du journaliste, dont nous étudierons les symptômes spécifiques dans les chapitres suivants, est pleinement affirmé par Juan Bonilla et a fait l'objet de plusieurs analyses universitaires visant à caractériser son écriture en suivant les jalons de ses propres analyses poétiques autoréflexives. Eva Navarro Martínez, par exemple, revient sur la conclusion du recueil d'articles *La holandesa errante*¹³³ qui met en exergue la posture manifeste d'un auteur considérant son œuvre journalistique comme un travail narratif :

Nuevamente y de forma más explícita [*sic*], la idea de que el periodismo es para él un género literario más, queda claramente expresada en el epílogo a *La holandesa errante* (1998), su segunda recopilación de artículos: «Ser poeta es mi manera de estar solo, creo que dijo Pessoa. Contrariamente, creo que ser periodista es mi manera de sentirme acompañado. Para mí el periodismo ha sido siempre un género narrativo, quiero decir, que si me gusta practicarlo, que si me siento cómodo dentro de las reglas que lo rigen –extensión estricta, atención a los asuntos de actualidad– es porque me parece que esas reglas no contradicen los presupuestos narrativos que uno desea poner en juego. (Bonilla 1998:176)»¹³⁴.

En somme, Juan Bonilla, comme plusieurs auteurs de sa génération, incarne une forme d'aboutissement de l'empire du récit sur l'écriture journalistique : un stade d'hybridation générique où l'auctorialité d'un article peut se trouver déplacée sous la responsabilité d'une voix narrative parfois directement issue des écrits de fiction d'un même écrivain. Cette tendance de l'écriture journalistique contemporaine en Espagne est profondément ancrée dans les mutations récentes des articles d'opinion, évoluant vers une transgénéricité littéraire consubstantielle aux nouvelles formes médiatiques, et elle rejoint l'idée que, de part et d'autre de l'exercice d'écrivain de Juan Bonilla, les genres s'érodent, s'interpénètrent et tendent à la fusion. En introduction de l'ouvrage collectif que nous citons plus haut à propos de l'article de Navarro Martínez, Alexis Grohmann présente en ces termes l'ouverture « omnigène » du

¹³² José María Pozuelo Yvancos assimile cette forme particulière de l'essai, qu'il nomme *figuration du Moi* – nous y reviendrons –, à l'approche adoptée par des auteurs tels que Vila Matas et Javier Marías : « Una de las razones que me han llevado a establecer distancia entre el mecanismo de la autoficción respecto de la *figuración del yo* (que no se le opone pero si se le diferencia) radica en la consciente mistificación que estos dos autores hacen de un yo figurado que, si bien posee virtualmente algunos rasgos de su autor, es un narrador que ha enfatizado precisamente los mecanismos irónicos (en su sentido literario más noble) que marcan la distancia respecto de quien escribe, hasta convertir la voz personal en una voz fantaseada, figurada, intrínsecamente ficcionalizada, literaria en suma. [...] Tal es el estatuto de la que denominaré *voz reflexiva*, que comúnmente conocemos asociada al ensayo, y que Marías y Vila-Matas han cedido a sus narradores. Tal voz reflexiva realiza esa *figuración personal*, pero, eso sí, a diferencia de la del ensayo resulta enajenada de ellos en cuanto a responsabilidad testimonial, y se propone como acto de lenguaje ficticio vehiculado por sus narradores. », José María POZUELO YVANCOS, « “Figuración del Yo” frente a autoficción », in Ana CASAS (dir.), *La autoficción. reflexiones teóricas*, Madrid : Arco Libros, 2012, p. 167-168.

¹³³ Juan BONILLA, *La holandesa errante*, Oviedo : Ediciones Nobel, 1998.

¹³⁴ Eva NAVARRO MARTÍNEZ, « En la frontera: la escritura (periodística) de Juan Bonilla », *op. cit.*, p. 124.

nouveau journalisme espagnol, suivant une logique très proche de celle que nous avons mise en lumière au sujet des fictions narratives contemporaines :

Esa libertad –temática, formal, estructural, estilística– que caracteriza la columna de escritores hace de ella un verdadero cajón de sastre. Y en eso tiene algo en común con el género de la novela: tanto la columna como la novela se caracterizan por el hecho de haber usurpado o de valerse de muchos otros géneros en un principio próximos o no tanto. Como ha afirmado López Pan, la historia de la columna ha sido una «de crecimiento continuo y absorción de otros géneros concomitantes» y «algunos tipos de textos periodísticos que durante años se escribían y leían como distintos de la columna [...] acabaron desembocando en la columna.» (López Pan 1995 :12). Yo añadiría que la columna de escritores se apropia o se sirve además de géneros literarios y no sólo periodísticos. Y esto es así en gran medida porque los escritores le infunden a su columnismo procedimientos –medios, técnicas, formas, tratamientos, estilos, estructuras, lenguajes– o incluso temas propios de otros géneros. Este hecho no me parece casual sino más bien un indicio de que se trata de un género que, como la novela, tiene bastante vigencia. De ahí que la columna se considere a menudo como crónica, diario (dietario), ensayo, folletín, cuento o relato (o «relato real»), aparte de artículo o artículo literario, bajo cuyo abrigo se encuentra siempre. Esta hibridez de la columna de escritores y su relativa indefinición parece por tanto formar parte del fenómeno contemporáneo de la disolución de los límites entre los diferentes géneros literarios¹³⁵.

Pour nous assurer de cette généralisation de l'hybridité au profit d'un art du récit envahissant tous les anciens genres, nous concluons cette exploration du terrain générique dans lequel Bonilla puise ses sources par quelques commentaires sur l'impact du renouvellement narratif des années 80 sur l'auteur andalou. Après avoir brossé un aperçu des évolutions du journalisme et de la nouvelle, intéressons-nous un instant aux nouveaux chefs de file de la pratique narrative espagnole pour dresser un bilan complet du paysage littéraire sur lequel l'écrivain édifie son œuvre personnelle.

I.1.4 Le rôle du renouvellement narratif des années 80

L'âge d'argent de la nouvelle espagnole dans les années 1980 s'insère dans un renouvellement plus large de l'écriture narrative qui touche également le roman et toute une nouvelle génération d'écrivains qui constituent le fondement immédiat de la production littéraire actuelle. Durant cette décennie, plusieurs générations d'auteurs cohabitent en Espagne¹³⁶ : celle des grands noms d'après-guerre (Camilo José Cela, Umbral, Torrente Ballester...), des « enfants de la guerre » ou la génération des années 50 (les frères Goytisolo, Juan Marsé, Carmen Martín Gaité, Rafael Sánchez Ferlioso...), mais aussi les nouveaux

¹³⁵ Alexis GROHMANN et Maarten STEENMEIJER (dir.), *El columnismo de escritores españoles (1975 - 2005)*, *ibid.*, p. 33-34.

¹³⁶ Philippe MERLO-MORAT, *Littérature espagnole contemporaine*, *op. cit.*, p. 196.

acteurs de la transition, la génération de 1968, et de la démocratie (Luis Mateo Díez, José María Merino, Eduardo Mendoza, puis Javier Marías, Juan José Millás, Álvaro Pombo, Juan Eduardo Zúñiga...). Tout comme les nouvellistes contemporains, les romanciers de ces deux dernières générations vont marquer une certaine inflexion dans leur usage de la prose narrative et réinstaurer le primat du récit et de l'intrigue sur l'expérimentalisme savant, s'éloigner des positionnements idéologiques et esthétiques, multiplier les sous-genres narratifs (fantastique, policier, néoréalisme, merveilleux...) et ouvrir davantage la littérature aux influences extérieures :

Les jeunes romanciers des années 1980 contribuent à l'abandon de l'expérimentalisme. Ils ne prétendent plus faire des romans trop « culturalistes » et tendent à écrire des romans qui proposent une intrigue et qui se lisent avec plaisir. Ces créateurs sont le plus souvent nés à partir de 1950, formés pendant les dernières années du franquisme et au moment où l'Espagne se démocratise. On observe dans leurs œuvres un désir d'universalité et de cosmopolitisme tant dans la localisation des histoires comme dans l'acceptation des influences étrangères, parfois même au détriment de la réalité espagnole puisque certains romanciers préfèrent rejeter le présent et l'histoire immédiate espagnole comme source d'inspiration. Ces romanciers cultivent un nouveau réalisme qui n'est ni celui du XIX^e siècle ni celui des années 1950. On ne peut pas vraiment parler de génération commune à laquelle tous appartiendraient. Au contraire, ils ne respectent pas tous la même orientation ni n'utilisent les mêmes techniques afin de pouvoir rester libres de leurs thématiques et de leurs outils narratifs qu'ils vont chercher dans tous les domaines¹³⁷.

Ces écrivains développent leurs récits sur un spectre thématique très large embrassant pleinement l'éclectisme stylistique et sous-générique que nous relevions plus haut et qui définit les nouvellistes qui leur sont contemporains. Cette explosion des sous-genres sans hiérarchisation et par des processus d'emprunts fréquents donnent parfois naissance à des phénomènes d'hybridation au même titre que ceux observés dans les formes brèves¹³⁸. Suivant une même évolution que celle de la nouvelle, ils se distancient des problématiques idéologiques et renoncent au néoréalisme social des auteurs des années 50 au profit de deux postures contraires : l'intimisme, la réflexivité et l'autobiographisme d'une part, et le fantastique et le post-réalisme de l'autre.

Selon l'analyse d'Emmanuel Bouju¹³⁹, le retour vers la mise en scène de personnages individuels et de leurs conflits intérieurs a progressivement abouti à une forme de réflexivité de la voix narrative qui s'est accompagnée d'un développement des formules

¹³⁷ *Ibid.*, p. 197.

¹³⁸ Epicteto DÍAZ NAVARRO et José Ramón GONZÁLEZ GARCÍA, *op. cit.*, p. 169.

¹³⁹ Emmanuel BOUJU, *Réinventer la littérature : démocratisation et modèles romanesques dans l'Espagne post-franquiste*, Toulouse : Presses Univ. du Mirail, 2002, p. 153-159.

autobiographiques et autofictives, jusqu'à un certain « ensimismamiento¹⁴⁰ » du roman dès les débuts de la décennie. En parallèle de cette tendance au repli du texte sur lui-même, le réalisme transparent est également évincé par un recours grandissant, aussi bien dans le roman que dans la nouvelle, à des traits fantastiques, voire merveilleux, et de manière générale à un positionnement post-réaliste substituant entièrement à l'ancien objet d'étude du réalisme les visions intimes et individuelles des personnages :

Otra característica común y altamente significativa a mi parecer es la de su postrealismo. Con esto del postrealismo aludo a que se dedican a establecer, explorar las relaciones humanas no solo en libertad, sino fuera del marco de las representadas por la novela realista decimonónica, en que los valores y la actitud de una persona se declaraba de acuerdo a su ajuste a los valores del mundo realista, los de la religión, la familia, y la conducta ajustada al patrón de la vida burguesa, en el que se puede hacer lo que se quiera siempre y cuando se guarden las formas. La presión histórica ha creado, por tanto, un nuevo panorama, una nueva conciencia personal y social diferente a la que teníamos, y la novela la refleja. Desde Lucía Etxebarria a Ignacio Martínez de Pisón, Lorenzo Silva, Eloy Tizón o Javier Cercas, encontramos una variedad enorme de maneras del hombre de sentirse, de sentir lo que es el bien y el mal, ya no decidido por el cuerpo, ni por la religión, sino por un constante cambiar de posición de la persona¹⁴¹.

Cette double distanciation, par repli et par refus du réalisme, vis-à-vis d'un positionnement idéologique et sociétal collectif est un axe porteur de la rénovation narrative des années 1980 dans le sillage de laquelle fleurit l'œuvre de Bonilla. L'ensemble de ces spécificités, que certains assimilent à la dénomination *Nueva narrativa*, ont été analysées par la plupart des spécialistes universitaires qui s'accordent sur ces mêmes grandes tendances¹⁴². Pour éviter toute confusion avec certaines générations ultérieures qui ont emprunté la même terminologie¹⁴³, nous maintiendrons la mention de rénovation narrative des années 1980. La

¹⁴⁰ Nous reprenons ici une terminologie employée par plusieurs critiques et dont Sobejano propose une explication dans : Gonzalo SOBEJANO, « La novela ensimismada (1980-1985) », *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*, Departamento de Lingüística General e Hispánica, 1988, vol. 1, n° 1, p. 9-26.

¹⁴¹ Germán GULLÓN, « La novela española: 1980-2003 », in Antonio OREJUDO (dir.), *En cuarentena: nuevos narradores y críticos a principios del siglo XXI*, Murcia : Universidad de Murcia, 2004, p. 15-37.

¹⁴² Francisco Orejas en propose une synthèse en ces termes : « 1) Resulta enormemente arriesgado buscar un año cero, en el que situar el punto de arranque de la “nueva narrativa”. 2) El orillamiento de algunas de las tendencias más características del periodo anterior no supone necesariamente su desaparición sino, en ocasiones, su transformación más o menos dialéctica en modelos posteriores. 3) La pluralidad de tendencias es innegable y, frente a lo ocurrido en etapas anteriores, ninguna de ellas se revela como dominante. 4) Se asiste a una “restauración de la narratividad”, a la recuperación del *gusto por contar*, tras el agotamiento de las fórmulas de un errático y radical experimentalismo de estirpe joyceana, que causó no pocos estragos y del que a partir de la década de los ochenta tan sólo autores aislados, como Juan Goytisolo, por ejemplo en *Paisajes después de la batalla* (1985) y especialmente, Julián Ríos, con obras como *Larva*. parecen mantener el testigo. 5) El intimismo, la autorreflexión, el mundo interior, cobran una importancia cada vez mayor frente a la realidad social. », Francisco OREJAS, *La metaficción en la novela española contemporánea: entre 1975 y el fin de siglo*, Madrid : Arco Libros, 2003, p. 267-268.

¹⁴³ Nous pensons en particulier aux (auto-)analyses des instigateurs de la *generación Nocilla, mutante* et *Afterpop* et dans l'usage que peut en faire Marco Kunz par exemple : Marco KUNZ et Sonia GÓMEZ (dir.), *Nueva narrativa española*, Barcelona : Red ediciones, 2013.

dernière propriété centrale de cette mouvance réside dans un retour de la narrativité au cœur de l'écriture romanesque comme enjeu principal de l'acte créatif.

Face aux expérimentalismes passés, les auteurs des années 1980 replacent l'art de raconter des histoires au centre de leur projet littéraire. Ángel Basanta fait d'ailleurs de cette nouvelle appétence le fondement même de l'inflexion observée durant cette décennie :

Empezaré por recordar la corriente de recuperación de la narratividad de la intriga que algunos escritores de la Generación del 68 se propusieron llevar a cabo en los años 80, asumiendo la necesidad de corregir excesos manieristas de la novela experimental en los 70 y los 80. Se trataba entonces de potenciar el arte de contar historias, recuperando para la novela los elementos tradicionales del relato: argumento, personajes, espacio y tiempo¹⁴⁴.

L'on entrevoit ici la riche unité qui se tisse sur cette période entre les formes de narrations brèves et longues autour d'une même dynamique de prévalence du récit sur toute autre portée que pourrait avoir la production littéraire. L'impérialisme du récit qui fait l'objet de ce chapitre s'exprime donc pleinement à la fin du millénaire dans ce mouvement de rénovation commun aux nouvellistes et romanciers. Certains critiques font même de cette caractéristique le seul facteur d'unité réelle parmi des auteurs aux œuvres très hétérogènes, y compris au sein de leur propre production. C'est le cas de Constantino Bértolo qui résume ainsi les traits de cette génération :

Pues bien, en ese contexto aparece la *Nueva narrativa*: los nombres ya son conocidos. Un núcleo primero: Ferrero, Martínez de Pisón, Gándara, Cristina Fernández Cubas, Julio Llamazares, al que se suman nuevos y menos nuevos autores: Muñoz Molina, García Sánchez, Mendoza, Millás, Javier Marías, José María Guelbenzu, Javier Tomeo. Con los matices personales que se quiera pero esa nueva narrativa es posible caracterizarla por las siguientes notas: hegemonía de la trama y del entramado; estructuras narrativas transparentes y transitivas de corte semejante a la tradicional novela de misterio, aventuras o policíacas; uso privilegiado de la ironía intertextual o del «pastiche»; ironía como pereza; conflictos individuales y ensimismados; predominio de la primera persona, o de una tercera que busca la complicidad sentimental de los lectores; ruptura de las barreras entre narración y expresión del yo (biografía, autobiografía); fraseo sentencioso y redondo; exhibicionismo de la carpintería teatral; virtuosismo de rompecabezas en la construcción narrativa; esteticismo de la derrota y el fracaso; ausencia de contexto real, la realidad como entorno decorativo y abstracto, es decir, no conflictivo; la memoria como paraíso perdido; conversión del pasado en nostalgia. En resumen, la *Nueva narrativa* española descubrió los placeres de las mil y una noches: entretener al príncipe. A eso se le llamó contar historias, en el más viejo sentido de la palabra, contar aventuras, sucesos raros, folletines¹⁴⁵.

¹⁴⁴ Ángel BASANTA, « Treinta años de novela española (1980-2011) », *Verba Hispanica* [en ligne], décembre 2012, vol. 20, n° 2, p. 13, disponible en ligne sur : <https://revije.ff.unilj.si/VerbaHispanica/article/download/2672/2364/>.

¹⁴⁵ Constantino BERTOLO, « Novela y público », in Georges TYRAS (dir.), *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*, Grenoble : CERHIUS, 1996, p. 44.

Le récit ayant ainsi atteint sa pleine souveraineté, voire un certain monopole esthétique dans la production narrative espagnole, la décennie ultérieure qui voit naître l'œuvre de Bonilla s'ouvre sur un paysage littéraire largement dominé par le primat de la diégèse dans l'écrasante majorité de la production littéraire.

Plusieurs observateurs ont associé au courant postmoderniste certains des attributs que nous venons de dégager¹⁴⁶, comme le recentrement des œuvres sur l'individu, la tension autoréflexive, métafictionnelle et/ou autofictionnelle, le rejet des positionnements idéologiques, la non-hiérarchisation des genres jusqu'à atteindre l'hybridité générique, le refus de la rationalité et du réalisme transparent... Si le paradigme postmoderne, qui partage indéniablement ces traits, a sans doute exercé une influence majeure dans la rupture introduite par les acteurs de la rénovation narrative des années 80, le monde littéraire et universitaire semble être partiellement revenu, à la fin des années 90, sur cette association rapide de la production contemporaine espagnole à la postmodernité, et c'est précisément avec la nouvelle génération de narrateurs qui intègre Juan Bonilla que le rapport à la dernière modernité se noue de manière patente. Il nous faut donc, pour conclure cette exploration du paysage littéraire encadrant l'œuvre de l'auteur, nous intéresser aux survivances modernistes qui teintent d'une tonalité particulière – sans doute propre à la littérature espagnole – l'empire du récit à l'ère contemporaine.

I.1.5 La survivance du récit moderniste espagnol

L'usage de la notion de postmodernisme pour décrire la réalité artistique espagnole se généralise, dans un premier temps, au sein des lectures critiques de la *Movida* et du renouveau narratif des années 80 dans des ouvrages théoriques publiés à partir de la fin des années 80 et du début des années 90. Dans le domaine des arts visuels et du spectacle, la *Movida* est sans doute le phénomène créatif qui crée le plus large consensus au sein du monde universitaire. Ce rapprochement s'opère par l'observation de certaines logiques esthétiques du mouvement comme, par exemple, sa récupération décontextualisée et son syncrétisme d'éléments traditionnels (les tenues de corrida dans la mode ou les parodies des tableaux franquistes chez les *Costus*) et issus de la culture pop (les atours punk et glam-rock) pour développer une construction esthétique superficielle, volontairement *kitsch*, voire *camp*, apolitique et non-

¹⁴⁶ C'est le cas, parmi les chercheurs que nous avons cités, de Francisco Orejas, Gonzalo Sobejano, Emmanuel Bouju et Epicteto Díaz Navarro, mais aussi de Gonzalo Navajas, par exemple, dans : Gonzalo NAVAJAS, « La para-doxa (pos)moderna, el paradigma de una estética anticanónica », in Georges TYRAS (dir.), *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*, *ibid.*, p. 23.

sémantique. L'usage des modalités du collage, dans la mode, la peinture, la photographie et l'illustration répond à une même dynamique liée au postmodernisme. De même, la définition du postmodernisme épouse assez bien les postulats éthiques du mouvement : le rejet des idéologies, des écoles de pensée, des institutions traditionnelles, des généalogies esthétiques, au profit d'une création de l'instantanéité (la captation du présent perçu par le filtre d'un personnage, d'une mise en scène, dont les photographies de García Alix sont un bon exemple), de l'individualité (la revendication du *pasotismo* personnel) et de la superficialité (refus de la profondeur sémantique du symbole, création *light*, amateurisme revendiqué). Tous ces points de convergence ont mis d'accord une bonne partie de la critique qui voit dans ce mouvement une explosion ponctuelle, mais évanescence, du postmodernisme en Espagne. Bessière¹⁴⁷, Dumousseau-Lesquer¹⁴⁸ ou encore Gonzalo Navajas¹⁴⁹ se rejoignent sur les aspects postmodernes de l'éphémère mouvement. Ce qui fait davantage débat, dans le cas de cette vogue, réside finalement dans l'impact réel qu'elle a pu exercer sur la création littéraire contemporaine et ultérieure, mais cela n'en fait pas moins un exemple illustratif sociologiquement intéressant.

L'intégration du renouveau narratif des années 80 dans le contexte du postmodernisme semble plus incertaine et a même donné lieu à des colloques *ad hoc* comme la rencontre *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine* dont les actes ont été publiés en 1996¹⁵⁰. Sans entrer dans le détail des discussions qui entouraient la question (la table ronde organisée à la fin de ce colloque témoigne de vives oppositions), il convient de souligner que bon nombre des auteurs que nous avons situés dans la génération du renouveau narratif des années 80 ont été étudiés individuellement et, pour une partie d'entre eux, assimilés par la critique universitaire à l'écriture postmoderne ou à ses modalités. Francisco Orejas, dans *La metaficción en la novela española contemporánea*¹⁵¹, assimile à de nombreux noms de cette génération une écriture largement métafictionnelle et intertextuelle (Juan José Millás, Manuel Vázquez Montalbán, José María Merino, Eduardo Mendoza) sans pour autant généraliser l'usage du concept de postmodernisme dont il refuse l'hégémonie¹⁵². À l'inverse, Amalia

¹⁴⁷ Bernard BESSIERE, *Vingt ans de création Espagnole : 1975 – 1995*, Paris : Nathan, 1995, p. 38-40.

¹⁴⁸ Magali DUMOUSSEAU, *La movida : au nom du père, des fils et du todo vale*, Marseille : Mot et le reste, 2012, p. 235-304.

¹⁴⁹ Gonzalo NAVAJAS, « Lo antisublime posmoderno y el imperativo ético en *¡Átame!* de Pedro Almodóvar », in José B. MONLEÓN et Carlos BLANCO AGUINAGA (dir.), *Del franquismo a la posmodernidad: cultura española, 1975-1990*, Madrid, : Akal Ediciones, 1995, p. 279-293.

¹⁵⁰ Georges TYRAS (dir.), *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*, op. cit.

¹⁵¹ Francisco OREJAS, *La metaficción en la novela española contemporánea: entre 1975 y el fin de siglo*, op. cit.

¹⁵² *Ibid.*, p. 149-153.

Pulgarín est beaucoup plus catégorique : dans *Metaficción historiográfica*¹⁵³, elle identifie les mêmes configurations métalittéraires, chez Eduardo Mendoza ou Lourdes Ortiz, comme une claire adhésion au courant postmoderne. Robert C. Spires en fait de même lorsqu'il intègre les œuvres de Cristina Fernández Cubas, Martínez de Pisón et Antonio Muñoz Molina dans l'esthétique postmoderne¹⁵⁴. De manière générale, Gonzalo Navajas rapproche bon nombre de ces écrivains (Montserrat Roig, Eduardo Mendoza, Muñoz Molina, Soledad Puértolas) de la postmodernité¹⁵⁵. C'est encore la position qu'adopte Gonzalo Sobejano dans son article « La novela ensimismada¹⁵⁶ ». Nous pourrions continuer cette série longuement en faisant appel aux membres de la critique universitaire des années 1990 qui s'intéressent tout particulièrement à cette question et affilient fréquemment tout ou partie de la production des auteurs cités au courant postmoderne.

L'attitude qui tend à prévaloir dans les années ultérieures est plus mesurée, comme en témoignent les doutes de Francisco Orejas par exemple. En 1999, Vance R. Holloway publie un vaste récapitulatif de ces débats¹⁵⁷ et nuance largement l'insertion systématique dans la création postmoderne de la *narrativa* espagnole des années 80 à nos jours, en réduisant significativement le champ d'application de l'étiquette postmoderniste et en redéfinissant la notion pour l'attribuer à une série d'auteurs finalement restreinte¹⁵⁸. Un autre exemple récent

¹⁵³ Amalia PULGARÍN, *Metaficción historiográfica, La novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*, Madrid : Fundamentos, 1995.

¹⁵⁴ Robert SPIRES, « Del discurso franquista al posmodernista », in José B. MONLEÓN et Carlos BLANCO AGUINAGA (dir.), *Del franquismo a la posmodernidad: cultura española, 1975-1990, op. cit.*, p. 315-323.

¹⁵⁵ Gonzalo NAVAJAS, *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, Barcelona : Edicions del Mall, 1987. Gonzalo NAVAJAS, *Más allá de la posmodernidad, estética de la nueva novela y cine españoles*, Barcelona : EUB, 1996.

¹⁵⁶ Gonzalo SOBEJANO, *op. cit.*

¹⁵⁷ Le chapitre intitulé « El modernismo tardío y el postmodernismo » propose un résumé très détaillé des différents positionnements des plus grands spécialistes vis-à-vis d'un postmodernisme espagnol, dans l'écriture narrative en particulier : Vance HOLLOWAY, *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española: 1967 – 1995*, Madrid : Fundamentos, 1999, p. 39-126.

¹⁵⁸ « Ambas acepciones del posmodernismo han sido aplicadas a la narrativa española a partir de 1975, y se ha afirmado en la crítica académica que sendas definiciones abarcan las tendencias predominantes de la novela española hasta la última década del siglo XX. No obstante, al pasar revista a las novelas de una promoción de autores representativa del período, especialmente de los años setenta y ochenta, está claro que las novelas experimentales de los Novísimos corresponden bien al paradigma de la literatura vanguardista asociada con los fenómenos del modernismo occidental tardío de los años cincuenta en adelante. En cambio, el posmodernismo en la acepción fomentada por Barth, Eco, Jencks, McHale y Hutcheon pertenece más a la producción que se da a partir de 1975. Sin embargo, sería un error caracterizar la narrativa escrita en la España democrática como posmodernista en general. Para incluir a los otros escritores que se imponían en la recepción intelectual y crítica del período bajo la rúbrica del posmodernismo habríamos de ir eliminando aspectos del término propuestos por Eco, Barthes, Hutcheon, y Jencks, guardando sólo la acepción amplia de novelas que se ocupan del carácter subjetivo y variable de la realidad y de la identidad particular. En este sentido, las novelas que ni poseen una dimensión metaficticia ni ponen de manifiesto un alto grado de relativismo con respecto a la relación entre la representación y la existencia bien pueden enfocarse en la inestabilidad ontológica del ser humano regido por la incertidumbre, la enajenación y la composición intimista de su experiencia. Pero estas novelas, a mi modo de ver, no son posmodernistas en la aceptación literaria que he abogado en este capítulo, y merecen su propio comentario

est celui que propose Vicente Luis Mora dans *La Luz Nueva, singularidades en la narrativa española actual*¹⁵⁹. Les tendances à la généralisation sont bien dépassées : le critique range les productions narratives récentes en plusieurs catégories, parmi lesquelles la « *tardomoderna* » est majoritaire et englobe la plus grande partie des romans et nouvelles du début du XXI^e siècle, alors que la postmoderne arrive en seconde position. À ces catégories s'ajoutent les auteurs « mutants » (qui unissent postulats modernes et postmodernes), la littérature « *pangeica* » (les productions sur les nouvelles plateformes de communication ou écrites comme telles) et une section non-déterminée (ni moderne, ni postmoderne, ni *pangeica*). Une même attitude, consistant à circonscrire le postmodernisme à une production bien spécifique et sans doute minoritaire, se retrouve dans les écrits d'Eloy Fernández Porta et derrière sa définition de l'*Afterpop*¹⁶⁰.

Plusieurs remarques résultent de ces constats. Premièrement, le postmodernisme comme tendance esthétique généralisée de la création récente (1980 à nos jours) ne fait pas consensus et, à l'image des défenseurs récents, même les plus farouches, du postmodernisme, il convient vraisemblablement de limiter l'existence d'un postmodernisme espagnol aux manifestations ponctuelles que l'on peut observer chez chaque artiste, voire dans chaque œuvre individuelle. Deuxièmement, on observe un net déclin du recours à l'outil analytique de la postmodernité dans les dernières années. L'on peut tirer de cette observation deux interprétations, sans doute complémentaires : d'une part le recours à la notion de postmodernité doit en partie être une question de génération critique (les universitaires des années 80 et 90 se saisissent massivement du concept et l'appliquent peut-être excessivement) ; d'autre part, il se peut que la part de productions teintées de postmodernisme ait simplement baissé ces dernières années et qu'un retour vers les postulats esthétiques modernes soit en cours. C'est l'hypothèse de José María Pozuelo Yvancos dans ses écrits des années 2000¹⁶¹. De cette probable évolution en cours, il nous faut tirer une posture critique subtile et nuancée et peut être un nouvel examen de la littérature des années 80 au jour de ces visions moins globalisantes. Les productions artistiques des années 90 à nos jours, qui intègrent toute la production de Bonilla, devraient donc être lues au jour du contexte culturel qui leur a donné naissance mais en se gardant bien

en otros lugares. No se debía reducir la narrativa posfranquista a ninguna fábula maestra como se ha hecho en algunos estudios críticos, ni siquiera en lo que se refiere a la soberanía del posmodernismo en ella. Hacer esto es cometer una simplificación que no es digna del concepto mismo del posmodernismo. », *ibid.*, p. 125-126.

¹⁵⁹ Vicente Luis MORA, *La luz nueva: singularidades en la narrativa española actual*, *op. cit.*

¹⁶⁰ Eloy FERNÁNDEZ PORTA, *Afterpop: la literatura de la implosión mediática*, Barcelona : Anagrama, 2010.

¹⁶¹ « Decir que la narrativa actual se ha despojado en gran parte de la responsabilidad experimentadora y que el relato se ha vuelto a cauces más tradicionales sería simplemente dar cuenta de algo evidente a cualquier lector de novelas. », José María POZUELO YVANCOS, *Narrativa y Posmodernidad*, Cuenca : Cuadernos de Mangana, 2005, p. 33, cité par Vicente Luis Mora, dans *La luz nueva*, *op. cit.*, p. 24.

de succomber aux modes critiques qui ont peut-être enterré trop hâtivement l'esthétique de la modernité.

De fait, les caractéristiques de l'écriture bonillienne dont nous allons tracer les axes principaux dans les chapitres suivants peuvent s'insérer majoritairement dans la définition de la nouvelle moderne que propose Lauro Zavala, plutôt que dans les attributs définitoires qu'il réserve aux récits postmodernes :

[...] diremos que en el cuento moderno, también llamado *relato* [...], la primera historia que se cuenta puede ser convencional, pero la segunda puede adoptar un carácter alegórico, o bien puede consistir en un género distinto al narrativo, o no surgir nunca a la superficie del texto (al menos no de manera explícita en el final del relato). [...] El tiempo está reorganizado a partir de la perspectiva subjetiva del narrador o del protagonista, por lo cual el diálogo interior adquiere mayor peso que lo que ocurre en el mundo fenoménico. A esta estrategia se le ha llamado *espacialización del tiempo*, pues el tiempo narrativo se reorganiza y se presenta con la lógica simultánea del espacio y no con la lógica secuencial del tiempo lineal. *El espacio* es presentado desde la perspectiva distorsionada del narrador o protagonista, el cual dirige su atención a ciertos elementos específicos del mundo exterior. Son descripciones *antirrealistas*, es decir, opuestas a la tradición clásica. *Los personajes* son poco convencionales, pues están contruidos desde el interior de sus conflictos personales. Las situaciones adquieren un carácter metafórico, como una alegoría de la visión del mundo del protagonista o de la voz narrativa. *El narrador* suele llegar a adoptar distintos niveles narrativos, todos ellos en contradicción entre sí. La escritura del relato es resultado de las dudas acerca de una única forma de mirar las cosas para representar la realidad. Se trata de la antirrepresentación. El objetivo consiste en reconocer la existencia de más de una verdad surgida a partir de la historia. Es ésta una lógica arbórea (ramificada como los brazos de un árbol). La voz narrativa puede ser poco confiable, contradictoria o, con mayor frecuencia, simplemente *irónica*. [...] Todos estos elementos forman parte de una tradición de ruptura con los cánones clásicos y, por lo tanto, se integran a una tradición antirrealista¹⁶².

En nous fondant sur cette vision de la nouvelle moderne, nous sommes contraints de souscrire à la répartition qu'avance Vicente Luis Mora, lequel considère que la majorité des auteurs de prose narrative espagnole des années 90 et 2000 intègrent le paradigme d'une modernité tardive qui inclut Juan Bonilla parmi ses représentants :

No es la única etiqueta terminológica posible; hay autores que hablan, refiriéndose a este espíritu revisor del proyecto moderno, de «neo-modernidad», como hacen Gonzalo Navajas, Peter Halley o Dan Cameron, pero prefiero el término *tardomodernidad* por la carga semántica que tiene de agotamiento, retorsión agonística de un proyecto que ya no contiene nada nuevo, y que se limita a dar vueltas en el estómago de su propio monstruo. Sus características esenciales serían: A. Concepción del tiempo: lineal. El concepto es concebido como un presente continuo, donde un momento precede al siguiente y sucede al anterior, siendo irreversible la llamada *flecha del tiempo*; es un esquema claramente deudor de la organización cristiana de la temporalidad B. Sujeto: escindido. C. Topos literario

¹⁶² Lauro ZAVALA, « Un modelo para el estudio del cuento », *op. cit.*, p. 28-29.

preferido: la ciudad. D. Concepto de verdad: central e indiscutido. E. La *novela tardomoderna tipo* respondería a la estructura clásica y trimembre heredada del XIX: trama desarrollada en esquema de planteamiento, nudo y desenlace, con tiempo lineal, personajes muy desarrollados y con intención de presentarse como psiques automáticas o modelos reconocibles de comportamiento, persecución del sublime estético, ambición de totalidad o cosmovisión, descripciones de entorno o paisaje pausadas y minuciosas, reflexión sociológica o psicológica con visos de profundidad y montadas sobre un discurso intelectual propio, presencia muy residual o meramente temática de los medios de comunicación de masas, estructura cerrada y conservadora, ausencia de experimentación y trasfondo filosófico nihilista o desencantado. Dentro de esta línea estética está, en mi opinión, el grueso de la narrativa española actual, lo que demuestra nuestro retraso cultural [...]. Dentro de esta corriente tardomoderna encontraríamos nombres jóvenes como Luis Magrinyá, Juan Manuel de Prada, Martínez de Pisón, Juan Bonilla, Belén Gopegui, Alfredo Taján, Lorenzo Silva, Alan Pauls¹⁶³.

Si l'analyse de Vicente Luis Mora semble quelque peu teintée de critique subjective, étant lui-même une figure de proue du courant postmoderne minoritaire et militant, elle a le mérite de mettre à jour, une fois de plus, la place importante qu'occupent les postulats de la modernité dans la production narrative espagnole contemporaine et d'extraire toute une génération de jeunes auteurs du paradigme postmoderne dans lequel ils avaient été un peu rapidement précipités par un monde universitaire trop sensible à une définition lâche du postmodernisme. Afin d'éviter cet écueil passé et d'élargir le spectre d'analyse que nous appliquerons à notre corpus, nous nous attacherons, dans les sections suivantes, à dresser la généalogie de la dynamique transgénérique spécifique à l'écriture bonillienne en tâchant de mettre à jour une autre histoire de son positionnement qui puise ses sources bien en amont des axiomes iconoclastes de la postmodernité.

¹⁶³ Vicente Luis MORA, *La luz nueva*, op. cit., p. 25-27.

I.2 Une certaine tradition de l'hybridité générique

I.2.1 Roman, nouvelles, *novelas*, *cuentos*, *relatos* : croisements terminologiques et génériques

Si le genre de la nouvelle a parfois été qualifié de genre « omnigène »¹⁶⁴, il convient d'examiner les manifestations concrètes des phénomènes de jonctions transgénériques qui ont pu installer, dans la tradition novellistique, une tendance à l'hybridation dont hériteraient les adeptes actuels de la forme brève. Le premier de ces rapprochements, dont la critique a usé et abusé, est celui de la comparaison de la nouvelle avec le genre romanesque. Ce parallèle se justifie par une histoire commune au fil de laquelle les deux genres ont pu se rapprocher aussi bien formellement que dans leurs dénominations et leur réception, en particulier dans le domaine hispanique. Sans revenir sur l'histoire des deux formes, nous allons tâcher ici de mettre en lumière quelques jalons historiques importants qui permettent de mieux saisir cette destinée commune et le pan entier d'une tradition d'hybridité générique qui module les manifestations de la nouvelle aujourd'hui.

Le premier rapprochement entre roman et nouvelle se trouve dans l'étymologie de ces termes dont la signification revêt des formes variées en fonction des langues. L'adverbe latin *romanice* (« en langue romaine vulgaire ») a donné naissance vers le XII^e siècle au terme *romaniz*, (« en langue vulgaire ») en ancien français du nord de la France, désignant un texte écrit en roman par opposition au latin, puis tous les textes fictifs narratifs en langue vulgaire (en prose ou en vers), sous l'influence des romans de chevalerie qui ont largement contribué à la diffusion populaire de la langue. Cette définition s'est spécialisée au fil des évolutions du genre, jusqu'à désigner un texte narratif long (déjà au XIII^e avec le *Romanz de la Rose*), et elle s'est maintenue dans cette même acception après l'abandon de la versification. Dans le domaine hispanique, le même terme *romanice* est également à l'origine du mot *romance* désignant d'abord un texte littéraire en langue romane puis la modalité de versification correspondant à ces textes et le genre de poésie épique du même nom ou, de manière générale, les récits adoptant cette forme de versification¹⁶⁵. Là où le terme « roman » français a survécu

¹⁶⁴ Une vision qui n'est pas pour autant généralisée : pour Eichenbaum par exemple, la nouvelle est un genre clos et auto-suffisant, à l'inverse du roman qui est un genre syncrétique. Voir Boris EICHENBAUM, « Sur la théorie de la prose », in Tzvetan TODOROV, *Théorie de la littérature, Textes des formalistes russes*, Paris : Seuil, coll. « Tel Quel », 1966, p. 197-211.

¹⁶⁵ Il est aisé de retracer cette évolution par une lecture diachronique des dictionnaires. Dans le dictionnaire de Nebrija (1495 et 1516), *romance* est assimilé à la mention « lengua romana ». Dans le dictionnaire Palet de 1604, *romance* désigne « la langue vulgaire » et *romançar* « mettre en langue vulgaire ». En 1611, le dictionnaire de Rosal ajoute à ce premier sens « compostura poética porque fue la primera suerte de verso que en Castellano se hizo, y así se llamó Poesía Romance ». En 1788, le dictionnaire Terreros y Pando retrace toute l'évolution du

à l'abandon de la versification, le terme *romance* en espagnol est resté attaché à la structure poétique initiale des récits de chevalerie.

Le terme *cuento*, quant à lui, est issu d'un usage ambivalent de l'étymon de *contar*. Le rapport du terme *cuento* à son étymologie mathématique *computare*, qui restitue l'idée d'une énumération de faits rapportés, est déjà établi dans *El Cantar del Mío Cid* qui utilise tour à tour les deux sens du terme *contar*, compter et conter¹⁶⁶, témoignant d'un usage sans doute ancien de la duplicité du terme dans la tradition orale. Baquero Goyanes fait remonter cette confusion des sens au recueil de récits, apologues et fables d'origine arabe de Mosé Sefardí/Pedro Alfonso, *Disciplina Clericalis*, qui introduit pour la première fois l'image du décompte des moutons traversant une rivière dans l'un des contes pour endormir un auditeur ennuyé. Ce motif traditionnel trouvera un écho retentissant dans le chapitre XX de la première partie du *Quichotte*, dans une narration de Sancho Panza.

Il est intéressant de constater, par ailleurs, que l'étymologie du mot *tale* en anglais est riche de la même duplicité sémantique : le terme vient de l'ancien anglais *talū* (calcul, énumération, série, liste, récit, fable, narration, action de dire, accusation), liant les contenus sémantiques des termes proto-germaniques *talō* (discours, langage) et *taljan* (mentionner en ordre) qui a également donné en ancien anglais *tellan* (calculer, nombre), un parcours du sens donc très proche de l'évolution *computare/contar/cuento*. Le terme « conte » en français procède du même étymon latin, suivant une même évolution sémantique et il est attesté dès le XIII^e dans le sens de narration, dans un usage contemporain du même mot dans le sens de compte/décompte. L'origine étymologique de ces trois termes – *cuento*, conte, *tale* – est profondément ancrée dans l'acte de dire, de rendre compte, d'énumérer, et cette source sémantique insère ainsi le genre dans la tradition orale et folklorique. Il en va de même pour le mot fable/*fábula* teinté de la notion d'oralité que véhicule le verbe *fabulare* latin. Ce rapport privilégié à l'oralité permet de comprendre la relation qui unit ces vocables et la littérature folklorique, corrélée au merveilleux et à une fictionnalité éloignée du réalisme, ce qui explique la spécialisation progressive des fables, « contes » et *tales* pour désigner de court récits

terme : « lengua mezclada de la Romana y Española antigua », « se llama comúnmente el idioma castellano », « romance ó romancillo, se dice también una especie de verso mui común de ocho sílabas, y con solo la asonancia del segundo y quarto verso, y de aquí llaman *Romanceros* á los libros compuestos por lo comun de esta especie de verso. », « Romances, llaman también á las fábulas, ó historias y libros de Caballería ».

¹⁶⁶ « En el citado *Cantar del Mío Cid*, prevalece la acepción originaria, es decir la de cálculo o cuento numérico: *sean contados, escribiendo e contando, que non son contados, que non serien contados, qui los podrie contar*. Pero también aparece, alguna vez, empleado el verbo contar con el sentido de referir, narrar: *cuenten gelo delante*. La voz *cuento* no aparece en ningún verso, y solamente *cuenta* en el sentido de *acción y efecto de contar* », Mariano BAQUERO GOYANES, *Qué es la novela, qué es el cuento*, op. cit., p. 101.

fictionnels, peu réalistes, merveilleux (les contes de fées) ou fantastiques (chez Poe par exemple).

L'étymologie de *short stories* et *relatos*, dont l'usage se généralise beaucoup plus tardivement¹⁶⁷, témoigne d'une volonté de nommer un genre résolument ancré dans un rapport plus étroit au réel et à l'écrit : *story* provient de l'ancien français *estorie/estoire* (histoire, récit, chronique, Histoire), tandis que *relato* vient du latin *re-latum*, ce qui est littéralement *rapporté*. Si ces termes se généralisent à partir du XIX^e siècle, avec cependant plus de succès dans le domaine anglosaxon qu'hispanique, c'est sans doute dans une volonté de désolidariser une certaine forme de récits, les nouvelles littéraires, des contes de tradition orale et folklorique en remplaçant, au cœur du lexique choisi, une idée de relation privilégiée à la réalité, un réalisme par lequel le roman comme la nouvelle atteignent au cours de ce siècle une véritable légitimité littéraire.

Enfin, le terme italien *novella*, désignant une information nouvelle, l'annonce d'une nouveauté, ou le récit qui en est fait, a également donné naissance à une riche généalogie lexicale. Dès le XIII^e siècle dans le *Novellino* et le *Libro de Novelle*, puis au siècle suivant sous la plume de Boccace, cette dénomination renvoie à de brefs récits formellement inspirés de la tradition des fabliaux médiévaux mais dont les voix narratives insistent sur l'aspect référentiel et l'idée d'actualité. Par la vaste diffusion du modèle boccacien en France comme en Espagne¹⁶⁸, cette terminologie s'exporte massivement et sert rapidement à désigner un recueil de récits brefs suivant le modèle florentin. C'est à partir de ce point que les langues vont faire dériver l'usage de cette terminologie dans diverses directions : le français maintient l'identification du terme avec la forme du récit bref ; l'anglais s'éloigne de la notion de brièveté mais garde l'idée d'actualité (sous l'influence de l'ancien français *novell/nouvel*) pour réserver le terme aux narrations fictives en prose, encore proches du modèle boccacien, au XVI^e siècle puis uniquement aux narrations longues à partir du XVII^e siècle ; l'espagnol, enfin, tend vers un élargissement sémantique particulier qui exerce à son tour une nette influence sur les dénominations génériques européennes.

Le terme *novela* pénètre le vocabulaire espagnol à la fin du XV^e siècle et au début du XVI^e siècle, d'abord comme un italianisme relié à l'œuvre de Boccace, alors même que

¹⁶⁷ *Relato* apparaît pour la première fois dans un dictionnaire dans le Terreros y Pando en 1788 dans le sens de « lo mismo que narrativa, ó lo que se relata », *relatar* étant assimilé à « Narrar, contar, referir, relacionar ». Dans le dictionnaire de la RAE de 1843, le terme est simplement associé à « relación ».

¹⁶⁸ Nous pensons aux publications des traductions de Boccace en Espagne portant la mention *Cien novelas* en de 1494, 1496, 1524, 1539, 1543 et 1550. En France, le terme est également introduit pour désigner le même corpus florentin avant de donner naissance à des productions locales de vaste diffusion comme les *Cent nouvelles nouvelles* (1460).

l'acception narrative du terme *cuento* est en train de se stabiliser. Avec l'arrivée de cette nouvelle dénomination, un usage concurrentiel des deux termes s'opère pour décrire des récits brefs. Cependant, une légère nuance de sens semble poindre dès le XVII^e siècle, le mot *cuento* renvoyant plutôt à un récit bref issu de la tradition populaire orale ou conçu pour être raconté, tandis que le terme *novela*, se référant à los « usos nuevos » dès le Quichotte, est perçu comme une nouvelle forme narrative élaborée pour la lecture et dotée d'une portée littéraire et savante marquée. Juan Paredes mentionne l'existence de cette dichotomie dès la fin du XVI^e siècle, appliquée au couple *cuento/historia*, ce dernier terme étant, tout comme *novela*, toujours rapporté, par opposition au conte, à ses influences italiennes¹⁶⁹. *Novela* comme *historia* connotent cependant une idée d'actualité et d'ancrage référentiel, alors que le *cuento* reste lié à la tradition folklorique. La distinction formelle entre les deux genres étant relativement ténue, le Siècle d'Or voit se multiplier des usages variés des termes *novela*, *novela al uso* et *novela larga*, cette dernière solution permettant de faire également référence au roman dont l'équivalent *romance* occupe déjà une fonction sémantique bien distincte, celle d'un écrit en langue vulgaire puis d'une formule poétique traditionnelle. Pour Baquero Goyanes, le terme *novela* seul a majoritairement le sens de récit littéraire bref tout au long des XVI^e et XVII^e siècles comme en témoignent les emplois qu'en font Lope de Vega ou Cristóbal Suárez de Figueroa¹⁷⁰. Seul Juan de Timoneda semble faire exception au milieu du XVI^e siècle en employant le terme de *cuentos* dans le sous-titre de son recueil *El sobremesa y alivio del caminante* de 1563, mais l'on sait que cet usage ponctuel entraine en concurrence, dans l'œuvre de ce même auteur, avec la dénomination *patraña* de la forme plus longue qui lui valut sa célébrité auctoriale¹⁷¹. Avec les *Novelas Ejemplares* de Cervantès et les *Cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina, la frontière générique entre *novela* et *novela larga* devient plus incertaine et un glissement sémantique commence à s'opérer jusqu'à aboutir, plusieurs siècles plus tard, à la réapparition du terme *cuento* rattaché à l'adjectif *literario* en lieu et place de ce que signifiait *novela* au XVI^e siècle. Notons cependant que ce retournement ne se finalisera qu'au XIX^e et que, lors de la publication des récits de Cervantès, ceux-ci sont reçus comme le nouveau paradigme de la nouvelle de l'autre côté des Pyrénées.

Au début du XIX^e, l'incertitude persiste encore, et, avec l'engouement naissant pour le folklore populaire, le terme *cuento* est encore marqué du sceau de la tradition orale, ce qui

¹⁶⁹ Juan PAREDES, *Para una teoría del relato: las formas narrativas breves*, Madrid : Ed. Biblioteca Nueva, 2004, p. 14.

¹⁷⁰ Mariano BAQUERO GOYANES, *Qué es la novela...*, *op. cit.*, p. 104.

¹⁷¹ Mariano BAQUERO GOYANES, *El cuento español en el siglo XIX*, *op. cit.*, p. 40-45.

explique le recours aux termes *novelas cortas*, *historietas*, *narraciones* et même *relaciones* chez des écrivains tels qu'Alarcón ou Fernán Caballero¹⁷² pour se référer à la nouvelle. Le terme *leyendas* est également utilisé durant la première moitié du siècle, dans un sens parfois proche de celui de *cuento* et lié à une idée d'in vraisemblance fantastique, comme désignation d'une version moderne et synthétique des antiques épopées (ce discours renforce d'ailleurs le flou générique entre nouvelle et roman dans le mode de réception de ces nouveaux genres). Le terme *cuento* n'est d'ailleurs pas exclusivement réservé, dans les œuvres des romantiques, à des textes en prose, ce qui explique en partie cette association littéraire. Ce n'est qu'à partir des années 1850 que l'usage du mot *cuento* se généralise dans les titres des recueils publiés, bien qu'encore entaché d'un sens second folklorique. Il faudra attendre le dernier tiers du siècle et l'influence décisive de la vaste production d'Emilia Pardo Bazán et des auteurs naturalistes, pour voir se stabiliser définitivement l'usage de la dénomination *cuento literario* pour désigner le genre de la nouvelle moderne, sans la traditionnelle connotation péjorative qu'elle portait jusqu'alors. Ce long débat terminologique a laissé des séquelles encore visibles aujourd'hui. L'usage des expressions *relatos*, *relatos literarios*, *relatos breves* n'est en effet pas encore exclu et elles entrent en concurrence avec le terme *cuento literario*. L'émergence du *microrrelato* ravive cette rivalité lexicale. Il est même possible de lire le terme « nouvelle », en français dans des textes espagnols, pour décrire un récit trop long pour répondre aux critères du *cuento* et trop court pour être un roman. Loin de complexifier la tâche du lecteur, les dérivés de *relato* étant finalement des quasi-synonymes des variantes de *cuento*, cette fluctuation nominative constitue un riche témoignage de la difficile édification générique de la nouvelle.

Derrière la généalogie lexicale que nous venons de dresser se cachent plusieurs enjeux essentiels pour la compréhension de l'écriture novellistique actuelle. En premier lieu, la lexicographie nous enseigne que roman et nouvelle ont partagé une destinée commune et que, avant d'atteindre leur forme stable à partir du XIX^e siècle, les écritures narratives plus ou moins longues se sont confondues et enrichies mutuellement. Ces deux formes, telles que nous les recevons aujourd'hui, ont longtemps cohabité sous de mêmes dénominations, ce qui explique les usages variables, d'une langue à l'autre, des dérivés de *novella*. Le deuxième enseignement que nous pouvons tirer de ce destin partagé réside dans le rapport au réel que privilégient les

¹⁷² Juan PAREDES, *Para una teoría del relato*, op. cit., p. 16.

Baquero Goyanes analyse précisément ce rejet du vocable *cuento* durant toute la première moitié du siècle dans le chapitre introductoire de son étude de référence : « Se desprende, pues, de lo observado, que la palabra cuento no se empleó, sin escrúpulos, hasta bien entrado el siglo XIX, para designar narraciones literarias, reservándose antes únicamente para aquellas de carácter popular, fantásticas o inverosímiles. », Mariano BAQUERO GOYANES, *El cuento español en el siglo XIX*, op. cit., p. 57.

termes de « nouvelle » et de *relato*. Les choix linguistiques opérés à partir de la modernité et de la stabilisation des formes romanesques et novellistiques révèlent une volonté de mettre à distance la tradition folklorique et merveilleuse du « conte » et d'attribuer à la « nouvelle », à la *novela*, aux *novels*, au *cuento literario* et au *relato* une notion d'ancrage dans l'actualité, la référentialité et la réalité. À partir de la nouvelle moderne, le genre du récit bref se fonde sur un rapport privilégié au réel, qu'il s'agisse d'essayer de le dépeindre de manière transparente ou de le remettre en question. La nouvelle contemporaine porte ainsi l'empreinte, dans l'histoire de sa dénomination et dans les débats lexicaux encore ouverts en Espagne, de deux axes fondamentaux de notre analyse de l'écriture bonillienne : la notion d'hybridité générique et de relation à la réalité, que nous étudierons dans notre troisième partie. La transgénéricité qui marque de son empreinte le genre novellistique jouera d'ailleurs un rôle important dans le processus même de stabilisation théorique du genre au terme de sa longue quête nominale.

I.2.2 La genèse transgénérique de la nouvelle moderne

Le genre novellistique s'est stabilisé sous sa forme actuelle durant une période charnière qui voit naître de nombreuses mutations théoriques et artistiques dans le monde littéraire : l'avènement de la modernité¹⁷³. Le XIX^e siècle introduit plusieurs évolutions notables dans les canaux de production et de réception de l'œuvre littéraire, qui ont exercé une influence déterminante sur les deux genres narratifs majeurs qui s'édifient alors dans leur forme contemporaine. Si la critique universitaire s'est largement intéressée aux phénomènes de transgénéricité, d'hybridité générique et de transmédialité de la création contemporaine, autant de traits souvent rattachés au postmodernisme, les contaminations formelles et la remise en question des frontières génériques prennent leur essor plus d'un siècle auparavant et exercent une influence notable sur les capacités d'absorption « omnigénérique » des récits brefs.

¹⁷³ À la suite d'Andrea del Lungo dans *L'incipit romanesque*, Christine Pérès identifie l'avènement de la modernité comme une étape de première remise en question des frontières de la fiction et de l'acte créateur mimétique, en particulier dans les productions littéraires : « En efecto, la representación consiste en proponer una imagen diferente del mundo, y la delimitación en el acto de trazar una frontera arbitraria para unificar la obra, acercándola, pues, al modelo finito y separándola por consiguiente del mundo infinito. Según Andrea del Lungo, la búsqueda de una demarcación clara y visible se relaciona con la voluntad de eludir el carácter artificial y arbitrario de los límites de la obra para intentar darles un aspecto más natural. Añade que, con el arte moderno, desde la segunda mitad del siglo XIX se produce un cambio, poniéndose en tela de juicio la arbitrariedad de las fronteras de la obra y haciéndose, pues, más vagos y fluctuantes los límites entre esta y el mundo », Christine PÉRÈS, « La multiplicación de las fronteras en la novela mosaico : *Sefarad*, de Antonio Muñoz Molina », in Geneviève CHAMPEAU, Jean-François CARCELÉN, Georges TYRAS *et al.*, *Nuevos derroteros de la narrativa española actual: veinte años de creación*, Zaragoza : Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, p. 187-188.

L'on pourrait analyser cette tendance historique de la nouvelle sous l'impulsion de deux facteurs principaux : la démocratisation des nouveaux moyens de publication, d'une part, et, d'autre part, la lente théorisation d'un genre fondamentalement éclectique dans un contexte critique enclin aux questionnements transgénériques. Alors que les colonnes journalistiques deviennent le canal de diffusion privilégié des nouvellistes, la forme périodique impose à la nouvelle moderne brièveté, synthétisme et, bien souvent, rapport à l'actualité, autant de traits qui s'imposent sans tarder comme définitoires du genre en construction :

Y es que la extraordinaria fortuna del cuento literario en el siglo XIX, momento en el que se configura definitivamente como género y forja su tradición literaria, está íntimamente relacionada con la proliferación de la prensa periódica. Cada escuela, cada partido, incluso cada persona (recuérdense los casos de Emilia Pardo Bazán con su *Nuevo Teatro Crítico* y Clarín con sus *Folletos literarios*) tenía su propio periódico. Y no cabe ninguna duda de que esta proliferación de publicaciones favoreció en buena medida el auge del cuento, al poner al alcance de los autores un cómodo vehículo, que llegaba además con extrema facilidad a los lectores. Publicaciones como *Blanco y negro*, *La Ilustración Española y Americana*, *El Liberal*, *La Época*, *El Herald*, *El Imparcial*, etc., ofrecen sus páginas al cuento, y a tal extremo llega su cultivo que, agotada la producción nacional tiene que recurrirse a la producción extranjera. Y no sólo favoreció la producción cuentística sino que en cierto sentido condicionó la forma de estas narraciones al impedir que se alargaran más de las breves páginas que la prensa les ofrecía. Hasta tal punto llega a identificarse el cuento con la prensa que en ocasiones se convierte en producto de circunstancias, equiparable al editorial periodístico. Acordes con la realidad e inmersos en las preocupaciones del momento, comienzan a surgir cuentos inspirados en los acontecimientos políticos y sociales, fiestas, conmemoraciones y todo aquello que representaba una realidad significativa¹⁷⁴.

À l'origine de la nouvelle, dans son expression moderne et ultérieure, la porosité qui s'instaure entre les textes narratifs et journalistiques exerce un déterminisme notable sur les formes brèves, tant du point de vue formel (brièveté, tension narrative, synthétisme, extrême concentration sémantique) que poétique (rapport privilégié à la réalité, écriture circonstancielle, d'actualité, voire dans l'urgence, hybridité générique).

Par-delà cette contamination contextuelle et pratique, le genre est essentiellement théorisé, à partir du XIX^e siècle, à l'aune des autres genres connexes ou simplement contemporains. L'idéal romantique du croisement des genres, des arts et des formes de pensée remet ainsi en question la rigidité des classifications normatives antérieures par l'expérimentation de voies nouvelles : le roman poétique fait son apparition, les formes lyriques se libèrent progressivement des carcans de la versification, des œuvres inclassables voient le jour comme les *Chants de Maldoror* de Lautréamont ou les *Moralités légendaires* de Laforgue et la nouvelle évolue aux marges de la poésie jusqu'au milieu du siècle. Cette tension

¹⁷⁴ Juan PAREDES, *Para una teoría del relato: las formas narrativas breves*, op. cit., p. 18.

transgénérique devient, pour la critique actuelle, l'un des marqueurs de l'évolution de la littérature vers la modernité : pour Antoine Compagnon, par exemple, cette transition s'opère au fil du siècle sous la forme d'un bouleversement heuristique qui place le texte individuel au centre des inquiétudes critiques : ce ne sont alors plus les étiquettes génériques passées qui déterminent la qualité littéraire d'un texte, mais bien la spécificité et l'originalité d'écrits qui trouvent dans la transgression générique le signe de leur modernité¹⁷⁵.

En amont de ce rejet des genres littéraires, Jean-Marie Schaeffer identifie le point de basculement entre l'analyse essentialiste des genres et leur mise à mort moderne : les premiers romantiques se saisissent de la notion de genre pour en faire un facteur de littéarité. Dans un premier temps, et dans la lignée des modèles évolutionnistes qui s'imposent sur le plan théorique, les auteurs du XIX^e interrogent les frontières génériques dans l'optique de comprendre les moteurs du fait littéraire, sa genèse et ses mutations : le genre devient le principe de causalité et la matière organique de cette forme de vie qu'est la littérature¹⁷⁶. C'est sans doute dans ce premier cadre théorique qu'il faut interpréter la deuxième forme d'exploration générique qui occupe les auteurs du XIX^e puis, dans leur sillage, toute la lignée des écrivains modernes : les idéaux de pureté générique. Le projet d'atteindre l'essence pure d'un genre pour ainsi épuiser ou englober tous les autres a concerné, tour à tour, toutes les formes littéraires au fil du siècle. Songeons par exemple à l'idéal de poésie pure dont on trouve déjà clairement des traces chez Novalis¹⁷⁷, chez les défenseurs romantiques puis parnassiens

¹⁷⁵ Dans son cours sur le genre littéraire, Antoine Compagnon établit ainsi le rapport entre la genèse moderne des romantiques et l'appréhension contemporaine des genres : « Le mélange, l'intertextualité, l'hybridité, le métissage deviennent les valeurs, et non plus la pureté. Mais la relation entre les genres et les valeurs n'en reste pas moins forte, peut-être déterminante, fût-elle inversée et négative. Paulhan s'en prit à la "Terreur" avant-gardiste dressée contre la rhétorique et contre les genres. Cette "Terreur", du romantisme au surréalisme, a promu la poésie, puis le "Texte", au sommet des genres, conservant donc le système des genres comme Némésis. Le "Texte" est encore l'adversaire du genre chez Barthes et *Tel Quel*, qui déclarent celui-ci périmé. Le "Texte" se rebelle contre toutes les étiquettes de roman, de poésie ou d'essai, et prend pour références Lautréamont et Joyce, Mallarmé et Proust. [...] Ce refus des genres (et aussi du métier) rappelle, on l'a dit, ce qui a eu lieu en peinture depuis longtemps, car la définition des genres et leur hiérarchie suivant les sujets a disparu depuis l'impressionnisme et l'abstraction. La transgression générique est ainsi élevée en principe de modernité. La valorisation de l'originalité et de la singularité depuis le romantisme, de l'esthétique contre la rhétorique, a trouvé son accomplissement à la fin du XX^e siècle. », Antoine COMPAGNON, « Théorie de la littérature : la notion de genre », 2001, disponible en ligne sur : <https://www.fabula.org/compagnon/genre.php>

¹⁷⁶ « Avec la naissance du romantisme, tout change : il ne s'agit plus de présenter des paradigmes à imiter et d'établir des règles, il s'agit d'expliquer la genèse et l'évolution de la littérature. S'il y a des textes littéraires, si ces textes ont les propriétés qu'ils ont et s'ils se suivent historiquement comme ils le font, c'est qu'il existe des genres qui constituent leur essence, leur fondement, leur principe de causalité inhérent. Les genres sont coextensifs à la littérature qui est désormais conçue comme la totalité organique des œuvres. À partir de ce moment, les métaphores organicistes cessent d'être heuristiques et occupent une position théorique stratégique : les genres posséderont désormais une nature interne, et cette nature interne sera la *ratio essendi* des textes. », Jean-Marie SCHAEFFER, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris : Seuil, 1989, p. 34.

¹⁷⁷ Jean BOYER, « Novalis et la "poésie pure" », *Littératures*, 2, novembre 1953, p. 109-120, disponible en ligne sur : https://www.persee.fr/doc/litts_0563-9751_1953_num_2_1_929.

de l'Art pour l'Art ou encore dans les écrits tardifs de Poe¹⁷⁸. La célèbre préface de *Cromwell* que rédige Victor Hugo en 1827 place quant à elle le drame romantique au sommet de l'évolution artistique et en affirme la portée totalisante, sa pleine capacité à saisir le réel au-delà de tous les autres genres. Ce n'est que plus tard que de telles revendications s'appliqueront à l'écriture romanesque avec, par exemple, les rêves de roman total d'un Balzac. Nous le mentionnions plus haut concernant le développement de la « nouvelle-instant » à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, l'idéal d'une « nouvelle pure », ou d'une « pure narration », a également guidé les développements narratifs des nouvellistes modernes, dans le sillage de l'esthétique de Tchekhov, Mansfield, Joyce et Faulkner. On trouve d'ailleurs encore des traces de cet idéal très récemment dans les textes des nouvellistes des années 80¹⁷⁹.

Que ce soit par l'entremise d'un genre total ou pur, dépassant tous les autres, ou par la transgression des limites classificatoires, la notion de genre littéraire sous son acception classique est violemment remise en question par l'avènement du modernisme et c'est dans ce contexte qu'il nous faut comprendre la genèse de la nouvelle telle que nous la recevons aujourd'hui. La crise de la modernité et l'ère du soupçon générique qui en résulte expliquent en partie la persistance du débat définitoire bien au-delà du processus de légitimation littéraire dont a bénéficié l'écriture brève au XIX^e siècle. Ce même contexte théorique permet également de comprendre la tension transgénérique qui semble constitutive du genre dans son expression moderne : tout paraît indiquer que la stabilisation générique de la nouvelle – tout comme celle du roman d'ailleurs qui hérite d'une même porosité générique – a été, en somme, tuée dans l'œuf par le rejet contemporain de la notion même de genre. Dès lors, il nous faut prendre en compte, parmi les propriétés définitionnelles de la narration brève, cette aptitude à outrepasser les frontières essentialistes : la nouvelle moderne et ultérieure doit se comprendre comme un genre historiquement transgénérique. Cette transgénéricité généalogique est à l'origine du régime dialectique adopté par un certain nombre des analystes du genre qui opèrent suivant une logique diaïrétique ou schizomorphe¹⁸⁰, soit par discriminations successives de traits appartenant aux genres coextensifs¹⁸¹.

¹⁷⁸ Edgar Allan POE, « The Poetic Principle », *Home Journal*, 1850, n° 36, 31 Août, 1850, disponible en ligne sur : <https://www.eapoe.org/works/essays/poetprnb.htm>.

¹⁷⁹ José María MERINO, «El cuento: narración pura», *Ínsula*, Madrid, n° 495, 1988.

¹⁸⁰ Nous empruntons cette terminologie à Gilbert Durant dans son analyse des modalités d'appréhension du réel par l'imaginaire : Gilbert DURANT, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* [1960], Malakoff : Dunod, 2006.

¹⁸¹ C'est le cas de Baquero Goyanes dans sa thèse sur le genre au XIX^e et encore très récemment de Cristina Bartolomé Porcar dans sa thèse sur la nouvelle contemporaine : Cristina BARTOLOME PORCAR, *El cuento literario español (1991-2000): aportación a su poética*, Madrid : Universidad Complutense de Madrid, 2009.

Néanmoins, et malgré le soin apporté à cette entreprise de différenciation, le genre de la nouvelle continue d'inclure dans son bagage théorique des approches fondées sur un principe d'analogie aux autres genres, la plus fréquente d'entre elles étant la conception des formes brèves comme résultant d'une hybridation générique entre le poème et le roman. C'est déjà le cas chez Poe qui mêle poésie, écriture épique et forme novellistique dans une même appréhension théorique prescriptive, en particulier dans ses tout derniers écrits comme « The Poetic Principle¹⁸² ». Le rapprochement avec les formes poétiques se retrouve encore, entre autres analogies, dans les écrits de Cortázar, qui met en lumière une genèse similaire entre les deux façons d'écrire, visant, non pas la transmission d'un message, mais un glissement du texte vers un usage signifiant du temps et du rythme par lequel la forme détermine la fonctionnalité générique¹⁸³. Il en va de même chez Baquero Goyanes, et plus particulièrement dans le chapitre de sa thèse intitulé « El cuento, género intermedio entre poesía y novela » où l'on peut encore lire, au sujet des nouvelles de Clarín, des considérations telles que : « El cuento así concebido es un género literario que sirve de nexo, de eslabón entre poesía y novela. De la poesía tiene la gracia y el riesgo del límite, la delicada intención; de la novela, la profundidad psicológica, los elementos narrativos¹⁸⁴ ». Bien que très attaché aux distinctions génériques, Baquero entrevoit dans la forme brève une portée poétique particulière autorisant la mise en exergue d'un lyrisme « prosaïque », dont la tension émotionnelle se perdrait dans la longueur descriptive du roman, mais dont l'aridité ne s'adapte pas plus à la structure d'un poème¹⁸⁵. Plus récemment, des considérations semblables apparaissent encore dans les typologies des nouvelles établies par José Luis Martín Nogales¹⁸⁶, lyriques, théoriques et dramatiques, ou dans la définition

¹⁸² Cette proximité avec l'écriture poétique est également pointée dans l'analyse que propose Poe des nouvelles d'Hawthorne, écrivain chez qui il décèle également une tendance à la contamination générique des récits par la forme de l'essai : « The book professes to be a collection of tales, yet is, in two respects, misnamed. These pieces are now in their third republication, and, of course, are thrice-told. Moreover, they are by no means all tales, either in the ordinary or in the legitimate understanding of the term. Many of them are pure essays; for example, "Sights from a Steeple", "Sunday at Home", "Little Annie's Ramble", "A Rill from the Town Pump", "The Toll-Gatherer's Day", "The Haunted Mind", "The Sister Sister Years", "Snow-Flakes", "Night Sketches", and "Foot-Prints on the Sea-Shore". », Edgar Allan POE, « Review of Hawthorne's Twice-Told Tales », *Graham's Magazine*, Mai 1842 (ou réédité dans Edgar Allan POE, *Essays and Reviews*, The Library of America, 1984, p. 569-577).

¹⁸³ « Mi experiencia me dice que, de alguna manera, un cuento breve como los que he tratado de caracterizar no tiene una *estructura de prosa*, [...] he sentido hasta qué punto la eficacia y el *sentido* del cuento dependían de esos valores que dan su carácter específico al poema y también al jazz: la tensión, el ritmo, la pulsación interna, lo imprevisto dentro de parámetros previstos, esa *libertad fatal* que no admite alteración sin una pérdida irremediable. », Julio CORTÁZAR, « Del cuento breve y sus alrededores », *op. cit.*

¹⁸⁴ Baquero GOYANES, *El cuento español en el siglo XIX*, *op. cit.* p. 145.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 146.

¹⁸⁶ « [...] aunque el predominio del argumento sea notable, habría tres tipos de cuentos que Martín Nogales singulariza: en primer lugar, los líricos, en el que el cuento se aproxima a la poesía, pues casi no se relata una historia y lo que cobra importancia es la evocación y la sugerencia. [...] En segundo lugar, los cuentos teóricos, es decir, ensayísticos o reflexivos, que serían aquellos en los que abunda la reflexión ensayística o los cuentos con muy pocos elementos narrativos, que son más bien una divagación o un apunte. Y, en tercer lugar, estarían los

générique de Pierre Tibi¹⁸⁷. Le genre de la nouvelle tel que nous le recevons aujourd'hui est marqué, dans l'histoire de sa théorisation, par une forte porosité générique bien antérieure aux expérimentations postmodernes et consubstantielle à son expression moderne. La forme narrative dont hérite Bonilla semble donc bien le fruit d'une tradition de l'hybridité qui remonte aux origines même de ce que nous reconnaissons aujourd'hui comme une nouvelle. Cependant, les théoriciens ne sont pas les seuls à avoir regroupé transgénéricité et nouvelle. Les nouvellistes eux-mêmes ont largement participé à cette vision à travers un questionnement poétique patent, parfois au cœur même de leurs narrations, faisant de leurs fictions un espace de réflexion métalittéraire et de la nouvelle un genre historiquement autoréflexif.

I.2.3 La tradition hispanique du récit qui se raconte

Comme nous l'avons signalé, la sphère de la modernité relie temporellement la théorisation des principaux genres narratifs et leur accès à de nouveaux canaux de diffusion de masse. Si le support journalistique offre un espace hybride d'expression fictive et référentielle et, par là même, invite à la critique paratextuelle de l'art du récit, comme s'y adonnent Poe, Juan Valera ou encore Emilia Pardo Bazán, l'écriture narrative espagnole est très tôt marquée du sceau de l'autoréférentialité, présent au cœur même des œuvres littéraires. L'hypotexte cervantin introduit massivement, et très prématurément dans l'histoire littéraire européenne, une tension métalittéraire et autoréflexive dans le roman, d'une part, et une notion d'exemplarité esthétique et poétique superposée aux postulats d'exemplarité éthique dans le cadre des narrations brèves¹⁸⁸. La critique a abondamment glosé le sens de l'exemplarité

cuentos dramáticos, es decir, aquellos que se basan en el diálogo y, por tanto, tienen un carácter teatral. La heterogeneidad, la variedad de tipos de escritura, de géneros y técnicas se dará en un solo escritor y en un solo libro. », Epicteto DÍAZ NAVARRO et José Ramón GONZÁLEZ GARCÍA, *op. cit.*, p. 170.

¹⁸⁷ « Les deux traits fondamentaux de la brièveté et de la narrativité combinées nous permettent de caractériser topologiquement la nouvelle. De ce point de vue, on peut considérer qu'elle se situe à mi-chemin d'un ensemble de formes – telles que poème lyrique, sonnet, poème en prose – qui ont comme propriété commune d'être brèves et non-narratives, et d'un genre unique : le roman, qui possède les qualifications inverses : grande amplitude et narrativité. [...] la nouvelle se situe grosso modo entre deux pôles antithétiques : le pôle poétique et le pôle narratif. », Pierre TIBI, « La Nouvelle : Essai de compréhension d'un genre », in Paul CARMIGNANI (dir.), *Aspects de la nouvelle*, Perpignan : Presses Universitaires de Perpignan, 1995, p. 13-14.

¹⁸⁸ Isabelle Fauquet développe cette notion d'exemplarité poétique dans son analyse du prologue des *Novelas Ejemplares* : « En insistant sur la création d'un précédent générique dans la langue nationale, Cervantès établit une rupture avec les codes de l'imitation des Anciens en vigueur à son époque et renverse les catégories de l'exemplarité : est désormais exemplaire ce qui est nouveau, ce qui est engendré par l'esprit d'un individu, devançant de près de deux siècles le concept de génie créateur prôné par le Romantisme. », Isabelle FAUQUET, *L'exemplarité de la fiction dans le roman espagnol contemporain* [en ligne], Bordeaux : Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 3 juillet 2012, p. 34, disponible en ligne sur : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00766393>.

cervantine et modelé sa réception, au point d'élargir cette notion à une dimension métalittéraire, comme le souligne Emmanuel Bouju :

Or cette critique repose sur un paradoxe : celui d'une critique de l'exemplarité qui est « exemplarisante » elle-même : qui consiste à prendre précisément le personnage du Quichotte en exemple modélisant (alors même que ce qui est critiqué c'est cette modélisation conditionnante du personnage de fiction). J'insisterais volontiers en ce sens sur l'intérêt particulier en ce domaine des lectures qui valorisent le quichottisme comme modèle éthique (lectures romantiques, décadentes, modernistes, voire post-modernistes) : elles affichent ainsi clairement leur fonction de méta-exemplarité, sans risquer de se contredire elles-mêmes. Mais dans tous les cas, que ces critiques prétendent écarter ou prétendent rapprocher l'une de l'autre exemplarité éthique et esthétique de la littérature, elles portent l'accent sur cette double dimension de l'exemplarité littéraire. D'où le nécessaire déplacement vers l'exemplarité de l'écriture elle-même : l'ironie cervantine qui s'exerce à l'égard des errances de l'exemplarité [...] devient le lieu central du débat sur l'exemplarité, dans l'histoire de la critique cervantine. Il s'agit donc plutôt ici d'une exemplarité du modèle de l'écriture, au-delà de celle du personnage¹⁸⁹.

Les deux œuvres fondatrices de Cervantès, qui exercent un impact notable tant sur les expressions futures du roman que de la nouvelle dans les lettres européennes, portent déjà en elles les marqueurs poétiques et autoréflexifs d'un récit qui interroge performativement ses limites et ses critères dans l'entrelacs de la fiction.

Cristina Bartolomé Porcar a retracé, dans le cadre de sa thèse, le parcours d'une influence cervantine indéniable qui tend à se généraliser dans les œuvres des nouvellistes espagnols des années 1990¹⁹⁰. Elle relève, par ailleurs, que cette inspiration s'exprime parfois directement à partir du modèle cervantin original, sans recourir à la médiation systématique des interprétations modernes ultérieures, la réactualisation borgésienne du Quichotte exemplifiant cette jonction immédiate entre l'hypotexte premier et sa relecture contemporaine :

Para muchos el autor sigue siendo principal maestro de nuestra literatura, por eso Nuria Amat dice: «escribir como Cervantes es, entre muchos, el desafío más gastado por la clase artesanal de la escritura». Borges con su «Pierre Menard», en el que un escritor intenta redactar de nuevo el *Quijote*, tan sólo ha contribuido a potenciar la iconografía del libro, tanto que Juan Bonilla ha recogido el testigo en «Borges el cleptómano». En la década que nos ocupa, por ejemplo, escritores como Bonilla, Benítez Reyes o Almudena Grandes han publicado un volumen en el cual recrean sus episodios favoritos¹⁹¹.

Cependant, cette influence s'étend bien au-delà de la réappropriation thématique pour teinter formellement l'expression contemporaine du genre nouvellistique :

¹⁸⁹ Emmanuel BOUJU, « *Don Quichotte* ou les exemplaires exemplarités de la littérature », in Emmanuel BOUJU (dir.), *Littérature et exemplarité*, Rennes : Presses Univ. de Rennes, 2007, p. 135.

¹⁹⁰ Cristina BARTOLOMÉ PORCAR, *El cuento literario español (1991-2000): aportación a su poética*, op. cit., p. 666-674.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 667.

A través del ensayo de Merino «Ecos y sombras del delirio quijotesco», podemos conocer cuáles son las preocupaciones literarias actuales con las que entronca la obra cervantina. Según Merino la innovación de Cervantes se produce en los siguientes aspectos: la utilización de un espacio cotidiano, la metaficción, la figura del soñador y del loco, el tema del doble y el uso de lo fantástico. Cada uno de estos rasgos abre una veta posterior en nuestra literatura, aunque, por supuesto, no podemos interpretar toda la evolución de estos aspectos como el resultado causa-efecto de la aportación cervantina¹⁹².

Le répertoire cervantin constitue donc un riche précédent littéraire qui situe fortement dans une tradition toute hispanique la logique d'autoréflexivité dans le récit sous ses formes brèves et longues.

La dernière modernité ne fera que renforcer cette appétence contenue en substance dans l'histoire narrative espagnole des débuts du roman et de la nouvelle¹⁹³. Dans l'œuvre d'Unamuno, la reprise de la dénomination *Novelas ejemplares* réactualise l'hypotexte cervantin et réaffirme la fonction poétique et métalittéraire de l'art narratif en y ajoutant une portée autobiographique¹⁹⁴. L'auteur illustre d'ailleurs ce postulat par sa propre exploration métatextuelle, enserrée au cœur du récit, dans *Niebla*. À la veille de la transition vers ce que la critique a qualifié de postmodernité, la dimension métalittéraire gagne de vastes pans de la production mondiale mais demeure appariée aux genres narratifs, au point que certains théoriciens font de l'autoréflexivité un trait générique, qui s'étendrait donc au diapason de l'extension des formes narratives, plutôt qu'un marqueur de paradigme historique :

Definir la metaliteratura no es una labor más sencilla que definir la posmodernidad, un concepto con el que tradicionalmente se asocia (si bien ni siquiera esta identificación está exenta de problemas). La imprecisión terminológica que caracteriza a la teoría de la metaliteratura es consecuencia de la pluralidad de rasgos atribuidos a un tipo de literatura en que se incluye buena parte de la narrativa más reciente junto a textos como el *Quijote* o el *Libro de Alexandre*. Debido a esta disparidad temporal, Waugh afirma que la metaliteratura no es una categoría

¹⁹² *Ibid.*, p. 669.

¹⁹³ Luis Galván assimile les crises philosophiques et scientifiques du début du XX^e siècle à une prise de conscience des apories épistémologiques qui habitent la logique autoréflexive d'un sujet d'étude s'observant lui-même. Cette crise ne semble néanmoins pas toucher la littérature, seul domaine de la pensée assurant la survivance de son propre métalangage : « En cambio, en el primer tercio del siglo XX se asume que el ser humano está *siempre ya* en un mundo que es tan inmediato y primordial como él (Ortega, Heidegger). La autorreferencia, el "yo" o el "sujeto" no son principios suficientes [...]. Así pues, cuando la autorreferencia escapa a la filosofía y a las ciencias, entonces parece cautivar la imaginación literaria y artística. Deja de ser racionalidad y se vuelve mito. Y un mito que, como tantos otros, irradia calor humano: podría ser que la metaliteratura, como pura transparencia del arte, compensara la opacidad alienante del mundo moderno. », Luis GALVÁN, « ¿Qué es la metaliteratura?: intertextualidad y autorreferencia en el sistema literario », in Actes du colloque *La literatura habla de sí misma*, Pamplona : Ateneo Navarro, 16 septembre 2013, p. 18-19.

¹⁹⁴ Luís ÁLVAREZ CASTRO, « El personaje-escritor en la narrativa breve de Unamuno: metaliteratura y autobiografía », *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno* [en ligne], octobre 2009, vol. 42, n° 2, p. 13-38, disponible en ligne sur : <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2308439>.

histórica sino «a tendency or function inherent in *all* novels» que, por consiguiente, puede rastrearse desde los inicios mismos del género¹⁹⁵.

Sans souscrire complètement à une lecture aussi tranchée, il convient de souligner que l'exploitation de la matière diégétique comme espace d'expression métalittéraire et poétique est particulièrement ancrée dans l'histoire de l'écriture narrative bien en amont de la généralisation de la métafiction dans les lettres postmodernes. L'axe métalittéraire de l'œuvre cervantine, périodiquement réactualisé par les œuvres d'Unamuno ou encore de Borges, semble exercer, encore dans la production contemporaine, une influence majeure sur les nouvellistes espagnols et il convient de différencier l'apport de cette tradition ancienne, et toute hispanique, des procédés d'un postmodernisme mondial qui n'aurait pas trouvé en Espagne un terrain aussi fertile que dans le reste des lettres européennes. C'est au jour de cette double tradition de l'hybridité consubstantielle à l'histoire des genres narratifs et de la tension métalittéraire et autoréflexives des œuvres narratives hispaniques que nous devons aborder l'œuvre de Juan Bonilla afin d'en goûter toute la spécificité et la richesse des apports au paysage nouvellistique contemporain.

I.2.4 Bonilla, auteur de son temps

Après avoir dressé un panorama liminaire du contexte qui encadre la production de Juan Bonilla, nous pouvons inscrire son parcours au sein de diverses traditions littéraires et journalistiques qui précèdent son œuvre. Nous entamerons cette généalogie intertextuelle de l'auteur par un retour sur ses débuts. Il convient de rappeler que Bonilla est initialement journaliste de métier et qu'il a poursuivi l'exercice de cette profession tout au long de son cheminement littéraire. Il publie ses premiers textes dans le supplément culturel du *Diario de Jerez* (1988-1990), puis dans le *Correo de Andalucía* (1993-1995) dont il dirige la section « La Mirada », avant de devenir rédacteur en chef de la revue *Ajoblanco* (1996-1998) puis directeur de la revue *ZUT* alors qu'il rejoint les équipes du journal *El Mundo* où il nourrit son propre blog ainsi que les colonnes littéraires générales durant plus de deux décennies. Aujourd'hui, il écrit encore dans *JotDown* et dirige *Calle del Aire*.

Dès les prémisses de ce qui deviendra sa carrière d'écrivain, ses premières productions se caractérisent, aux yeux de la critique, par une incertitude générique qui touche en premier lieu ses publications journalistiques. Sa première publication, *Veinticinco años de éxitos*¹⁹⁶, est

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 15.

¹⁹⁶ Juan BONILLA, *Veinticinco años de éxitos*, Sevilla : La Carbonería, 1993.

un recueil de critiques littéraires parues dans le *Correo de Andalucía*. Enrichi de quelques articles, mais aussi de nouvelles, ce florilège est réédité trois ans plus tard, sous le titre *El arte del yo-yo*¹⁹⁷. Dans le prologue, Bonilla reconnaît une réception malaisée de son œuvre que la critique éditoriale ne parvient pas à classer dans les catégories habituelles de fiction ou de non-fiction :

[...] en [un premio] al que optaba con bastantes posibilidades lo recusaron porque no era un libro de ficción; en otro, en el que según las apuestas partía como favorito mi libro de relatos *El que apaga la luz*, acabaron desestimándolo porque el premio había de otorgarse a la primera obra de ficción de un autor, y *El que apaga luz*, según los miembros del jurado, no era mi primera obra de ficción pues consideraban como obra de ficción a *Veinticinco años de éxitos*¹⁹⁸.

L'on observe ici comment les productions journalistiques de Bonilla sont si fortement déterminées par les procédés de la fiction narrative que le lectorat critique reçoit son œuvre, publiée initialement sur un support de presse dans les colonnes de commentaires littéraires, comme une œuvre de fiction. L'influence du journalisme narratif que nous relevions plus haut marque son entrée dans le monde littéraire et appose son sceau sur toute la production d'essais qui jalonne la suite de sa carrière. Cristina Bartolomé Porcar fait d'ailleurs de cet usage particulier du journalisme, au service de la création de récits, une spécificité de plusieurs nouvellistes des années 90 et elle intègre même ces formes hybrides dans la listes des sous-genres nouvellistiques propres à la décennie¹⁹⁹.

En tant que nouvelliste, Juan Bonilla est assimilé à la nébuleuse de la *Nueva narrativa* – telle qu'elle s'exprime durant les années 90 –, car le monde éditorial publie ses récits brefs dans nombre d'anthologies aux côtés d'auteurs incorporés à ce même mouvement²⁰⁰, suivant des critères essentiellement temporels tant les caractéristiques de leur production sont hétérogènes. Comme nous le signalions précédemment, les textes de ces auteurs partagent malgré tout un certain nombre de traits formels – simplement listés par la critique le plus souvent²⁰¹ – sans qu'ils se constituent en école unique, et il est aisé d'y reconnaître un certain

¹⁹⁷ Juan BONILLA, *El arte del yo-yo*, Valencia : Pre-textos, 1996.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 11.

¹⁹⁹ Cristina BARTOLOMÉ PORCAR, *El cuento de las poéticas o las poéticas del cuento en España : la década de los noventa*, op. cit., p. 312-329.

²⁰⁰ Martín SABAS (éd.), *Páginas amarillas*, Madrid : Lengua de trapo, 1997. Juan Antonio MASOLIVER RÓDENAS et Fernando VALLS (éds.), *Los cuentos que cuentan*, Barcelona : Anagrama, 1998. José María MERINO, *Cien años de cuento, Antología del cuento español en castellano (1898-1998)*, Madrid : Alfaguara, 1998. Ana RODRÍGUEZ FISCHER, *Cuentos contemporáneos*, Boadilla del Monte : SM, 2001. Andrés NEUMAN (éd.), *Pequeñas resistencias, Antología del nuevo cuento español*, Madrid : Páginas de espuma, 2002. Raúl HERNÁNDEZ VIVEROS (éd.), *Relato español actual*, México : Fondo de Cultura Económica, 2003. Ángeles ENCINAR, *Cuento español actual (1992-2012)* [2014], Madrid : Cátedra, 2018.

²⁰¹ Nous proposons en suivant un très bref résumé de ces traits fondé sur les commentaires de : Ángeles ENCINAR et Anthony PERCIVAL (dir.), *Cuento español contemporáneo*, op. cit. Fernando VALLS, *Sombras del tiempo*:

nombre des positionnements adoptés par Bonilla, comme nous le confirmerons ultérieurement dans les parties analytiques de ce travail : l'abandon des postures collectives au profit d'une « privatisation » de la nouvelle, la subjectivité omniprésente d'individus isolés ou la mise en scène de relations humaines intersubjectives, les jeux autoréférentiels et autofictionnels, une tendance à l'hybridité générique, la mise en scène du quotidien et des espaces urbains, le recours au lyrisme et aux ambiances mélancoliques – sans renoncer à une certaine ironie –, et la remise en question constante de la notion de réel, la représentation de l'étrangeté du quotidien, de l'aliénation des sujets, de la distorsion de la réalité opérée par le regard individuel – ce que Valls, à la suite des analyses de Pozuelo Yvancos, synthétise sous la dénomination de *post-réalisme*²⁰².

Nombre de ces procédés et thématiques – dont Carrillo propose une analyse détaillée – s'inscrivent dans le prolongement de la voie ouverte par les nouvellistes des années 80²⁰³ : une grande hétérogénéité des productions, une mise en exergue de l'intimité, de la sensibilité individuelle et de la subjectivité, une présentation d'un quotidien aux lois altérées par le regard propre aux personnages, de fréquents dédoublements de personnalité, une mise en scène de la folie, des distorsions subjectives du temps et de l'espace, allant parfois jusqu'à l'absurde, l'introduction d'éléments fantastiques, voire de réflexions métalittéraires dans une même dynamique centrale de remise en question du réalisme social transparent de la génération des années 50. Juan Bonilla se considère d'ailleurs lui-même en rupture avec l'influence de la génération d'Aldecoa (Sueiro mis à part), affirmant l'impact plus marqué de nouvellistes ultérieurs et de ses inspirations internationales :

Empecé a ser lector a principios de los ochenta y en esa época era inevitable sentir más cercano a Bukowski que a Aldecoa, era más fácil de alcanzar Carver que los heroicos cuentistas españoles de los cincuenta –entre los que mí preferido es Daniel Sueiro, cuyo cuento «El día en que subió y subió la marea» fue el primero que me

estudios sobre el cuento español contemporáneo (1944-2015), op. cit. José Luis MARTÍN NOGALES, « Tendencias del cuento español de los años noventa », op. cit. Gemma PELLICER et Fernando VALLS, *Siglo XXI, Los nuevos nombres del cuento español actual*, Palencia : Menoscuarto, 2010. Cristina BARTOLOMÉ PORCAR, *El cuento literario español (1991-2000): aportación a su poética*, op. cit.

²⁰² Fernando VALLS, *Sombras del tiempo*, op. cit., p. 34-35. José María POZUELO YVANCOS, *Poética de la ficción*, Madrid : Editorial Síntesis, 2010. José María POZUELO YVANCOS, *Figuraciones del Yo en la narrativa*, Javier Marías y E. Vila-Matas, Valladolid : Cátedra Miguel Delibes, 2010.

²⁰³ Nous nous appuyons en particulier sur sa thèse portant sur les nouvellistes des années 80 : Nuria CARRILLO, *El cuento literario español en la década de los 80*, Madrid : Universidad de Burgos, 1997. Thèse soutenue par la chercheuse à l'Université de Valladolid en décembre 1993. Nuria Carrillo soulignera plus tard le maintien des traits identifiés dans les années 80 dans les œuvres de la décennie ultérieure, en évoquant cependant quelques nuances comme la présence plus marquée des rapports familiaux, l'introduction de nouvelles postures hyperréalistes ou plus résolument autoréférentielles, mais toujours dans un même questionnement du réel, simplement plus exacerbé (Nuria CARRILLO, « Las antologías del cuento español en los noventa », in José ROMERA CASTILLO et Francisco GUTIERREZ CARBAJO (dir.), *El cuento en la década de los noventa*, op. cit., p. 59-60).

impresionó de veras. Eran muy influyentes en esa época –y ahora bastante menos por fortuna– Cortázar y Borges. Yo me fui a vivir a Barcelona en el 84 y para aprender el idioma me resultó fundamental descubrir a Quim Monzó y luego Sergi Pàmies. Tengo conciencia de que me influyeron cosas tan distintas como Quim Monzó, Julio Ramón Ribeyro y los cuentos de Nabokov, entre otros muchos; me resulta especialmente admirable la tradición del cuento norteamericano, con tan buena salud desde Scott Fitzgerald y Hemingway pasando por Salinger o Cheever, hasta hoy, con autoras como Lorrie Moore, A. M. Homes o Alice Erian²⁰⁴.

Les influences transatlantiques et mondiales ont été souvent signalées par la critique comme un marqueur fort des générations de nouvellistes des années 80 et 90, et de Bonilla en particulier, qui abreuvent leurs créations de culture populaire, médiatique et globalisée²⁰⁵, bien que Valls situe les premières influences américaines dans les écrits de la génération des années 50²⁰⁶. Qu'il ait été influencé par ou comme la génération de « enfants de la guerre », le positionnement créatif de Bonilla est associé, par la critique, à ceux de ses contemporains, tant dans son usage narratif du journalisme, source d'incertitude quant au régime de fiction de ses articles, que dans sa participation au renouveau narratif des années 80 et 90 et aux questionnements littéraires propres à toute une époque. Sa génération plus précisément, celle des auteurs entamant leur carrière au début des années 90, a été qualifiée par certains de Génération X, pour reprendre la terminologie de Douglas Coupland²⁰⁷. Nous n'emploierons

²⁰⁴ Ángeles ENCINAR, *Cuento español actual (1992-2012)*, op. cit., p. 150. Cette appétence transatlantique avait déjà été affirmée dans un exercice autocritique similaire, en introduction d'une nouvelle publiée dans une anthologie collective de Neuman : « Se me ocurre, pues, para terminar, que la mejor manera que tengo de hablar de los relatos que quisiera escribir es ofrecer una lista de los relatos que me hubiera gustado haber escrito. Los seleccionados pertenecen todos al siglo XX, no incluyo a ningún escritor español que escriba en castellano, y son una prueba flagrante del eclecticismo del que nacen todas mis certidumbres. [...] Quim Monzó- *Vida matrimonial*. D. Salinger- *El corazón de una historia quebrada*. Raymond Carver- *Parece una tontería*. Ray Bradbury- *Casa dividida*. Charles Bukowski- *Deje de mirarme las tetas, señor*. Vladimir Nabokov- *Batir de alas*. Lorrie Moore- *Gente así es lo único que hay por aquí*. Truman Capote- *Niños en su cumpleaños*. Julio Cortázar- *Texto en una libreta*. Kawabata- *La casa de las bellas durmientes*. Juan José Arreola- *Cuento de horror*. Isak Dinesen- *Una historia inmortal*. Marguerite Yourcenar- *Alexis o el tratado del inútil combate*. Jhumpa Lahiri- *Una medida temporal*. Giovanni Papini- *¿Quién eres?* Nathan Egländer- *Vigésimo séptimo hombre*. », Andrés NEUMAN (éd.), *Pequeñas resistencias*, op. cit., p. 95.

²⁰⁵ Simone CATTANEO, *La "cultura X". Mercato, pop e tradizione: Juan Bonilla, Ray Loriga e Juan Manuel de Prada*, op. cit.

²⁰⁶ « El caso es que en España el auge del cuento empezó con el grupo del 50, encabezado por el citado Aldecoa [...]. Predominaba entonces el realismo, descarnado o lírico, irónico, kafkiano o simbólico, valga la paradoja, y los maestros más frecuentados solían ser Hemingway, Faulkner, Carson McCullers, Truman Capote y el italiano Cesare Pavese. », Fernando VALLS, *Sombras del tiempo*, op. cit., p. 24.

²⁰⁷ Cristina BARTOLOMÉ PORCAR, *El cuento de las poéticas o las poéticas del cuento en España*, op. cit., p. 147. Cette terminologie apparaît non seulement dans le recueil *Páginas amarillas* (op. cit.) comme le souligne Bartolomé Porcar, mais aussi dans plusieurs articles et ouvrages dont certains consacrés à Bonilla : Carmen de URIOSTE AZCORRA, « La narrativa española de los 90: ¿Existe una "Generación X"? », op. cit. Simone CATTANEO, *La "cultura X"*, op. cit.

Cristina Gutiérrez Valencia met d'ailleurs en garde la critique face à l'usage assez abstrait et peu nuancé de cette catégorie pour définir l'œuvre de l'auteur andalou : « Juan Bonilla, escritor de larga trayectoria en varios géneros, no es considerado en general un autor rompedor, experimental ni posmodernista; su narrativa, inicialmente adscrita a la Generación X, por la coincidencia biográfica con otros autores coetáneos, difiere tanto de aquella disgregada generación como de la de los nuevos narradores y sus artefactos narrativos, a pesar de algunos aspectos coincidentes como su hibridismo y eclecticismo genéricos y el elemento intertextual intraautorial y la reescritura,

pas ici cette désignation que nous identifions davantage à une période temporelle et à une réalité sociologique – qui a, certes, donné lieu à des manifestations culturelles – qu’à un mouvement esthétique proprement établi²⁰⁸. De fait, après ce rapide tour d’horizon des quelques procédés qui ancrent, en première analyse, Juan Bonilla dans le paysage littéraire de son temps, nous compléterons cette généalogie en nous penchant sur d’autres traditions littéraires dont il semble hériter et qu’il mêle et confond dans une approche qui lui est propre.

I.2.5 À la croisée des traditions

Juan Bonilla semble s’enraciner dans une forme de survivance des postulats formels de la modernité, tangible dans les productions espagnoles actuelles et particulièrement prépondérante parmi les acteurs de la *Nueva narrativa*. La transgénéricité, que nous avons considérée consubstantielle à la nouvelle moderne, a fréquemment été louée par l’auteur comme le signe privilégié d’une écriture littéraire. Refusant la catégorisation générique, mais aussi les classifications par degré de fictionnalité et de littéarité, Bonilla invite à recevoir les textes comme un continuum sans bornes typologiques :

No es casual que antes de que se llegara a la institucionalización de la literatura como disciplina con fronteras muy declaradas, se apelotonen en nuestra historia de la literatura títulos de obras que hoy no pasarían por literatura y que si residen ahí, en la historia de la literatura, es porque no tienen sitio mejor donde seguir vivas. En *Ficción y dicción*, Gérard Genette distingue claramente los dos regímenes de la literariedad: el régimen constitutivo es el de los textos concebidos y difundidos como obras literarias y el régimen condicional el que permite injertar en el campo literario un texto originalmente concebido por su productor para otro destino. Parece claro que casi podría hacerse otra historia mínima, o no tanto, de la literatura española hablando sólo de libros que, para empezar, ni siquiera pasan por literatura, pertenecen a otras disciplinas [...]. Eso demostraría, precisamente, la grandeza de la literatura al permitir que algunas de sus obras mayores ni siquiera nacieran para pertenecer a ella, tal y como hoy la entendemos con evidente pobreza de miras²⁰⁹.

claves de su producción », Cristina GUTIÉRREZ VALENCIA, « La *imago mundi* de Juan Bonilla: entre el posmodernismo y la narrativa de la imagen », *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Monográfico 4, 2020, p. 185.

Pour la première théorisation de la génération X : Douglas COUPLAND, *Generation X. Tales for an accelerated culture*, New York : St. Martin’s Press, 1991.

²⁰⁸ Juan Bonilla et d’autres auteurs de sa génération se montrent d’ailleurs réticents face à cette dénomination dans laquelle ils ne se reconnaissent pas autrement que par une simple coïncidence temporelle : « En la mesa redonda titulada “¿Hubo una generación X en España?”, los escritores Juan Bonilla, Lucía Etxebarria, y Marcos Giralt Torrente opinaban que el concepto generación X se consolidó para vender a escritores como José Ángel Mañas o Ray Loriga, pero no caracteriza “a toda la generación en que cronológicamente estarían incluidos los escritores presentes” », Carmen DE URIOSTE AZCORRA, *Novela y sociedad en la España contemporánea (1994-2009)*, *op. cit.*, p. 73.

²⁰⁹ Juan BONILLA, *Biblioteca en llamas*, Sevilla : Renacimiento, 2016, p. 14-15.

Dans ce même prologue, l'auteur refuse l'idée d'une littérature en crise et préconise simplement de revenir vers une conception plus souple de la littéarité qu'il situe non pas dans un expérimentalisme d'avant-garde ou postmoderne mais bien au point d'origine de la naissance des genres modernes :

Donde no debe entenderse que la literatura esté en crisis, sino tal vez todo lo contrario: su supervivencia pasa por ampliar de nuevo sus fronteras, por no conformarse con ser literatura, con dejarse invadir, como antaño, por otras disciplinas, admitirlas como hijas con soberbia naturalidad y sin mayores distingos. Una novela no es más literatura que un ensayo científico, un poema no siempre es el vehículo adecuado para circular por los caminos de la poesía, a menudo [...] una información leída en un periódico contiene mucha más poesía que los doce últimos libros de versos con que nos hemos ensuciado las meninges. Algunos de los poemas más memorables que uno ha leído los leyó en una columna de periódico [...]. Tal vez una manera de salvar a la literatura sea librarla de su condición de mera literatura: devolverle su fuerza antigua e invasora, la que le permitía aceptar como suyos textos sin que importara su procedencia ni su finalidad a sabiendas de que para figurar en sus censos lo que importaba no era el género, sino el modo²¹⁰.

Ici, Bonilla appelle de ses vœux une approche littéraire fondée sur la nécessité de la transgénéricité, sur la multiplicité des supports de diffusion et sur l'indétermination générique comme catalyseur de littéarité. C'est bien dans le chaos originel des canaux de diffusion modernes qu'il place toute la liberté de l'expression littéraire. L'on reconnaît le souvenir de la genèse du roman et de la nouvelle modernes dans le creuset des espaces de publication journalistiques étudiés précédemment que l'écrivain présente ici comme le lieu d'épanouissement privilégié de l'œuvre poétique. De la modernité, Bonilla semble ainsi retenir en premier lieu la richesse des contaminations transgénériques qui ont caractérisé les premières heures des genres en devenir²¹¹. En cela, il s'insère pleinement dans une modernité tardive, pour reprendre l'expression de Vicente Luis Mora, mais à travers la reprise des apports les plus iconoclastes de la modernité.

Au-delà d'un retour vers la transgénéricité originelle de la nouvelle, Bonilla se situe tout autant dans la lignée des auteurs faisant vivre la métalittéarité cervantine dans les récits de fiction.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 17-18.

²¹¹ Dans un article intitulé « Modernité et refus des genres », Dominique Combe considère comme caractéristique de la modernité littéraire l'opposition aux genres traditionnellement établis et l'idéal de la singularité du texte comme signe principal de la littérature, par-delà les cadres génériques. Ce primat moderne de la littéarité d'un texte particulier sur son étiquette générique n'est pas sans rappeler les réflexions bonilliennes sur l'élargissement nécessaire de la définition du texte littéraire : « Le refus des genres et, plus généralement de la rhétorique, s'inscrit dans le processus d'autonomisation de l'art amorcé à la fin du XVIII^e siècle, perpétué par le romantisme postkantien, et dont les symbolistes recueillent l'héritage. En supprimant la médiation générique, l'esthétique nominaliste fait du texte le plus singulier, le plus imprévisible par rapport à "l'horizon d'attente" dans lequel il fait irruption – tels les *Illuminations*, les *Chants de Maldoror*, *Un Coup de dés*, la *Recherche*, *Ulysse*, les *Champs magnétiques*, etc. – l'emblème de la Littérature tout entière. », Dominique COMBE, « Modernité et refus des genres », in Marc DAMBRE et Monique GOSELIN-NOAT (dir.), *L'éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 57.

Nous soulignons précédemment l'existence d'une tradition hispanique, déterminée par l'hypotexte cervantin, consistant à intégrer la poétique d'auteur aux œuvres de fiction, et qui s'exerce tout particulièrement chez les auteurs de fictions narratives des années 90. Les spectres cervantins sont extrêmement présents dans les écrits de Bonilla, tout autant enchâssés au cœur de ses nouvelles et de ses romans que disséminés au fil de ses essais, tel un axe thématique unique qui traverserait toute sa production indépendamment des genres. Au sein de ses récits de fiction, on retrouve l'hypotexte quichottesque fréquemment illustré par le « syndrome d'Alonso Quijano », une maladie imaginaire dont souffrent nombre de ses personnages et qui consiste à prolonger l'identification à un personnage de fiction au-delà de la lecture. Le mal métalittéraire apparaît dès les premiers recueils de l'auteur sous la forme d'un article de présentation dans *Veinticinco años de éxitos*²¹² puis dans la nouvelle « Nadie conoce a nadie²¹³ » dont l'intrigue donnera lieu à un roman entièrement construit autour de cette névrose que les personnages diagnostiquent tantôt chez le groupe d'antagonistes, tantôt dans des sociétés entières²¹⁴. Le motif cervantin refait son apparition sous les traits de très nombreux

²¹² Juan BONILLA, « El síndrome de Alonso Quijano », in Juan BONILLA, *Veinticinco años de éxitos*, op. cit., p. 17-19. On trouve dans ce texte l'exemple paradigmatique d'un malade du syndrome, Jésus Christ, que l'interprétation abusive des prophéties d'Isaïe aurait conduit à se prendre pour le fils de Dieu, une première illustration de la névrose qui sert d'argument à la nouvelle « La vida que no había sido escrita » (*El que apaga la luz*, op. cit., p. 83-88).

²¹³ « Lo llamaba el Síndrome de Alonso Quijano y consistía en la necesidad de cierta gente de prorrogar la identificación con un personaje de ficción más allá de la estricta duración de la lectura de la obra donde lo hubiese encontrado. », Juan BONILLA, *El que apaga la luz* [1994], 2^e éd., Valencia : Pre-Textos, 2009, p. 210.

²¹⁴ « El síndrome de Alonso Quijano –me había explicado antes Baturone a mí, cuando aún no llegado los otros asistentes a la cita– consiste básicamente en creer que una ficción en la que has vivido (en la literatura o su sucedáneo, el cine) es la única realidad, o sea, mejor dicho, a ver si logro explicarme, que la realidad no es más que la continuación de un libro o una película por otros medios. [...] El síndrome de Alonso Quijano consiste en prorrogar la identificación con un personaje literario más allá de la estricta duración de la lectura. Todos nos hemos creído alguna vez el protagonista de la novela que leíamos, pero despachamos esa identidad poco después de cerrado el libro. Alonso Quijano no. Mire, Simón, la lectura apareja ciertos riesgos. Hay quien después de leer demasiadas novelas policíacas sale a la calle a perseguir sospechosos, convencido de que una imaginaria esposa se presentó en su despacho solicitándole semejante tarea. [...] Pero hay casos en los que este síndrome no lo padece un individuo, solo sino toda una comunidad. Hay textos que hechizan hasta ese punto. La Biblia, *Mein Kampf*, el Manifiesto del Partido Comunista, la Constitución. », Juan BONILLA, *Nadie conoce a nadie* [1996], 3^e éd., Barcelona : Punto de lectura, 2002, p. 297-299.

personnages de Bonilla²¹⁵, mais aussi dans ses articles²¹⁶, ses poèmes²¹⁷ ou encore dans ses textes hybrides, à l'image du récit de voyage aux péripéties fictives *Academia Zarathustra* où tous les élèves des écoles visitées prétendent être en train de devenir le surhomme nietzschéen²¹⁸. Noemí Montetes Mairal souligne la forte présence de ce leitmotiv dans les premières œuvres de Bonilla et en tire une exemplification de ses questionnements sur la frontière entre réalité et fiction, ainsi que les prémisses d'une tension autofictionnelle :

Y es que –como también se ha dedicado a [recordarnos] Bonilla en numerosas ocasiones– el concepto de verdad se sitúa en un ámbito distinto al de realidad y ficción, de tal modo que la ficción –el *Quijote*, sin ir más lejos– puede llegar a contener mucha más verdad y mostrarnos la existencia con una luz más nítida que la ofrecida por la mera traslación de la rutina cotidiana. En sus comienzos como escritor, por tanto, es la ficción la que lleva las riendas (el peso de lo libresco, de lo literario resulta determinante: en su obra advertimos, más que biografía, bibliografía). Una ficción que se sustenta de realidad, pero cuya meta final es que esa misma realidad vuelva al terreno de lo ficticio. El ejemplo más claro de ello se encuentra en lo que Bonilla califica como «síndrome de Alonso Quijano». Aparece descrito, por vez primera, en *Veinticinco años de éxitos*, se insiste en él en *El que apaga la luz*, sustenta el armazón de *Nadie conoce a nadie* y reaparece, veladamente, en el juego de cajas chinas que se establece entre varios cuentos que integran *La compañía de los solitarios*. Consiste, siguiendo sus palabras, en «prorrogar la identificación con un personaje literario más allá de la estricta duración de la lectura». Bajo este síndrome se reúnen aquellos personajes, reales o ficticios que, tras someterse a incontables horas de obsesiva lectura, se han convencido a sí mismos de que la realidad literaria ostenta más poder que la vital y que en las páginas de aquellas obras que devoraban febrilmente se relataba su propia vida, un destino ya escrito, que necesariamente deben acatar. «El síndrome de Alonso Quijano» se yergue, por tanto, como el eje simbólico sobre el que Bonilla opera la reflexión alrededor de la problemática dualidad realidad-ficción en sus primeros títulos²¹⁹.

En complément de ce syndrome fictif mis au service de sa pensée métalittéraire, Bonilla s'est penché à plusieurs reprises sur la figure de Cervantès, en offrant tantôt une lecture de son œuvre

²¹⁵ Nous renvoyons à l'analyse détaillée que propose Esther Pérez Dalmeda des multiples occurrences intertextuelles du syndrome dans l'œuvre de Bonilla et sur laquelle nous fondons une partie de notre lecture : Esther PEREZ DALMEDA, « El síndrome de Alonso Quijano: un motivo intertextual en la narrativa breve de Juan Bonilla », *Ogigia. Revista Electrónica de Estudios Hispánicos*, *op. cit.*

²¹⁶ La figure quichottesque, liée à une lecture qu'en propose Unamuno, se retrouve dans l'article « Unabomber », publié dans *Teatro de variedades*, Sevilla : Renacimiento, 2002, p. 72. Bonilla formule une synthèse de sa réflexion sur l'impact du personnage de Don Quichotte sur son lectorat, au-delà des marges de la fiction ou dans les réactualisations artistiques qui en sont faites, dans son article consacré à l'adaptation de Kozintsev : Juan BONILLA, « El Quijote de Kozintsev », in José Luis GARCIA MARTIN (éd.), *Nuevas visiones del Quijote*, Oviedo : Ediciones Nobel, 1999, p. 49-60.

²¹⁷ Le poème « Marcha irreal », qui défend l'idée que nous ne sommes que fiction, liste les personnages qui habitent la voix poétique et lui donne la certitude d'être faite de la matière des livres (Juan BONILLA, « Marcha irreal », in Juan BONILLA, *Poemas pequeño-burgueses*, Sevilla : Renacimiento, 2016, p. 32).

²¹⁸ Juan BONILLA, *Academia Zarathustra*, Barcelona : Plaza & Janés, 1999.

²¹⁹ Noemí MONTETES MAIRAL, « La autoficción literaria en la obra de Juan Bonilla », *op. cit.*, p. 116.

et de sa posture auctoriale²²⁰, tantôt en analysant la réception de l'hypotexte cervantin que font d'autres créateurs²²¹. Un exemple résume les enjeux poétiques, métalittéraires et transgénériques que l'écrivain puise dans la figure tutélaire cervantine et dans la réception qu'en fait Unamuno. Dans un article consacré à *Vida de Don Quijote y Sancho*, Bonilla écrit ainsi :

Ser lector, sí: eso sí que es raro. Entre los lectores, los mejores son aquellos capaces de transformar lo leído para agrandar la literatura, los que utilizan lo leído para llegar a un sitio distinto que, estrictamente, no estaba en el texto utilizado de trampolín. Lectores activos cuyo señor esencial es sin discusión Don Quijote: al fin y al cabo es el personaje que, paradójicamente, para señalar la insuficiencia de la literatura –los libros de caballerías–, necesita salir a los caminos de la vida –que no son más que literatura, claro. A su sombra de lector activo, Miguel de Unamuno. Si Don Quijote necesita salir a los caminos para no agostarse en los libros que le fascinan, para vivir lo que esos libros relatan y convertirse en uno de sus personajes, con los resultados que todos conocemos, Unamuno entra en la novela de Cervantes para salvar a Don Quijote de su autor. [...] Pero donde más se aprecia esa obsesión es en su «Vida de Don Quijote y Sancho», que de toda su obra sigue siendo, seguramente, lo más moderno, uno de esos libros a los que no serás capaz de ponerle una etiqueta genérica porque está hecho de una sustancia resbaladiza que no admite pegatinas para acomodarla a ninguna sección de la librería. En esencia es una biografía, claro, pero de un personaje ficticio, lo que ya lo convierte en ficción²²².

Nous pouvons observer toute l'influence qu'exerce la tradition métalittéraire hispanique sur les réflexions poétiques de Juan Bonilla, tant par la dimension métaphictive introduite par l'œuvre originale que par la dynamique transgénérique apportée par la réception moderne du texte. Bonilla se tient ainsi à la croisée des traditions que nous mentionnons dans les paragraphes précédents et construit son écriture à partir de ces apports modernes comme postulat initial et comme généalogie littéraire personnelle.

²²⁰ Par exemple, il analyse le rapport de Cervantès à son lectorat dans : Juan BONILLA, « La era del best-seller », in Juan BONILLA, *La plaza del mundo*, op. cit., p. 193-213.

²²¹ Juan BONILLA, « El Quijote de Kozintsev », op. cit.

²²² Juan BONILLA, « Inventarse a Don Quijote », in Juan BONILLA, *Biblioteca en llamas*, op. cit., p. 35-37. Initialement publié sur son blog littéraire : Juan BONILLA, « Unamuno, lector supremo », *El Mundo, Biblioteca en llamas* [en ligne], 2 août 2013, disponible en ligne sur : <https://www.elmundo.es/blogs/elmundo/bibliotecaenllamas/2013/08/02/unamuno-lector-supremo.html>.

Dans la mention au personnage du Quichotte menacé par son auteur et sauvé par son lecteur et interprète, l'on reconnaît la trame narrative inverse d'un autre grand projet d'Unamuno, *Niebla*, ouvrage hybride, profondément transgénérique et métalittéraire, ayant donné naissance à la catégorie générique de la *nivola* et à la remise en question des genres traditionnels qu'elle opère. L'impact de l'œuvre d'Unamuno est très visible dans une grande partie de la production bonillienne, en particulier dans son exploration de l'hybridité générique et dans ses questionnements sur les limites de la fiction et de la référentialité autobiographique. Ramón Gómez de la Serna, un autre avant-gardiste représentant de cette même modernité et créateur de son genre littéraire personnel, la *griegería*, est également souvent mentionné par Bonilla et fait l'objet de plusieurs écrits. Parmi ces expérimentateurs modernes, seul Azorín ne semble pas convaincre Bonilla et être écarté de sa généalogie personnelle de pourfendeurs des genres, bien qu'il fasse également l'objet d'un article, assez critique cette fois : Juan BONILLA, « Azorín, pegapases de salón », in *El arte del yo-yo*, op. cit., p. 185-187.

Avant de conclure ce tour d'horizon du contexte de création de l'auteur, il convient d'examiner le rapport qu'entretient son œuvre avec le paradigme postmoderne dont l'implantation dans le monde littéraire hispanique fait encore débat. Métalittérarité, transgénéricité, intertextualité omniprésente, jeux (auto)référentiels ironiques et tensions autofictionnelles sont autant d'axes de création auxquels Bonilla a souvent recours et que l'on pourrait relier à l'esthétique postmoderniste. Pourtant, au terme de notre généalogie littéraire, nous entrevoyons l'ébauche d'une autre filiation littéraire dont l'auteur a disséminé les jalons, allant de la première métafiction cervantine aux échanges transgénériques des nouveaux journalistes américains. Néanmoins, dans les écrits de Bonilla, la constante mise en scène de paysages urbains déshumanisés, de personnages isolés, aliénés, ne faisant plus corps avec le réel et incapables d'interagir avec autrui au-delà de leur propre subjectivité, reflète le regard désenchanté de la Génération X, les déceptions de l'entrée en démocratie espagnole en particulier, ce *pasotismo* désabusé indissociable du *desencanto*, et finalement les expressions manifestes de la société postmoderne. C'est que l'écrivain nous parle sans nul doute de la postmodernité, saisissant l'époque qui l'accueille dans ses récits de fiction comme le faisaient les premiers nouvellistes modernes dans les colonnes des journaux espagnols, et il nous parle sans doute également des expressions culturelles de cette ère de la pensée, mais sans jamais renoncer à la distance ironique propre à son écriture. Dans un article de synthèse sur la question²²³, Cristina Gutiérrez Valencia s'interroge avec précaution sur la possible intégration de l'œuvre de Bonilla au courant postmoderniste. Dans un premier temps, la critique intègre partiellement l'auteur dans cette esthétique :

Juan Bonilla, sin embargo, se hace eco de los problemas y peligros de la posmodernidad, sobre todo en sus artículos, y es consciente de todas sus implicaciones, intentando afrontarlas y aportar su visión, en unas ocasiones desde las técnicas narrativas y en otras desde su especial manera de narrar tensando la estructura de la realidad y sus límites con lo fantástico y creando perplejidades desde lo sencillo, en una suerte de realismo mágico posmoderno²²⁴.

Elle souligne d'ailleurs que tout un pan critique récent a assimilé l'écrivain, plus ou moins complètement, à l'écriture postmoderniste :

Observemos dónde se ha clasificado a Juan Bonilla en estas etiquetas: «dentro de esta corriente tardomoderna encontraríamos nombres jóvenes como Luis Magrinyá, Juan Manuel de Prada, Martínez de Pisón, Juan Bonilla...» (Mora, 2007: 31). Algunos críticos han utilizado textos de Bonilla como ejemplo de posmodernismo o posmodernidad, como lo hizo Teresa Gómez Trueba. También Carmen de Urioste

²²³ Cristina GUTIÉRREZ VALENCIA, « La *imago mundi* de Juan Bonilla: entre el posmodernismo y la narrativa de la imagen », *ACTIO NOVA: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, op. cit.

²²⁴ *Ibid.*, p. 185.

(2009) dedica el tercer capítulo de su ensayo sobre la novela contemporánea a «La sociedad del espectáculo: *Nadie conoce a nadie* de Juan Bonilla», y el propio Vicente Luis Mora unas páginas después de las que acabamos de citar utiliza tres textos de tres obras de Juan Bonilla diferentes para mostrar elementos del posmodernismo, todos ellos precisamente en la sección «Posmodernistas españoles: la narrativa mutante» (Mora, 2007: 51-53) y recurre también a él en otras obras: “en nuestro país, sin embargo, es justo reconocer que el primero que creó personajes sobre su propia vida es Juan Bonilla, al menos desde *Veinticinco años de éxitos* (La Carbonería, 1993). Luego volveremos a esta muy posmoderna forma de autoría” (Mora, 2006a: 218)²²⁵.

Cependant, elle nuance rapidement cette classification catégorique :

Es cierto que por algunos ejemplos concretos no podemos decir que Juan Bonilla sea un autor posmoderno [...] lo que sí podemos hacer es leer a Juan Bonilla desde la posmodernidad, de la misma forma en que –creemos– él es consciente de vivir en esta época y de sus implicaciones²²⁶.

De fait, comme elle le démontre par de nombreuses micro-analyses, nombre de traits associés au postmodernisme sont employés par l’auteur suivant des modalités qui lui sont spécifiques. Il en va ainsi des scories autofictionnelles qui servent une exploration plus large des porosités transgénériques propres à l’auteur²²⁷ ou de la représentation des copies et simulacres qui contribuent à une remise en question plus générale de la société du spectacle, observée et moquée comme objet d’étude critique²²⁸. Finalement, si l’œuvre de Bonilla peut faire usage de traits stylistiques et métalittéraires proches des expérimentations postmodernistes, l’on ne peut l’intégrer fondamentalement dans ce courant artistique mais plutôt le qualifier d’observateur critique de la postmodernité comme paradigme philosophique et étape sociologique²²⁹. Simone Cattaneo adopte une posture tout aussi prudente quant à la qualification monolithique de Bonilla comme auteur postmoderniste, préférant se référer à des personnages postmodernes²³⁰ ou des caractéristiques ponctuelles empruntées au postmodernisme comme la tension parodique et les transferts de fragments intertextuels au sein du puzzle intra-auctorial que

²²⁵ *Ibid.*, p. 193.

²²⁶ *Idem.*

²²⁷ *Ibid.*, p. 195.

²²⁸ *Ibid.*, p. 201-207.

²²⁹ « Mirada desde esta perspectiva, los lugares desde los que leer la obra de Bonilla van creciendo, demostrando que puede seguir generando interpretaciones, que permite espacios teóricos y sociológicos desde los que leerla, aunque no sean su lugar ni etiqueta principal. Si bien Juan Bonilla no encaja a simple vista con el posmodernismo, igual que no encajaba con la Generación X, el análisis de sus temas y técnicas narrativas revela múltiples estrategias concretas de la posmodernidad y la narrativa de la imagen. », *ibid.*, p. 208.

²³⁰ « Il conflitto fra i due però non è netto poiché NCAN è un romanzo scritto negli anni ‘90 del XX secolo e il protagonista non può essere un eroe a tutto tondo, così come l’antagonista non può raggiungere la statura del superuomo nietzschiano, la condizione postmoderna sfuma i contorni e contraddice le apparenze disseminando un’incertezza che causa disorientamento. », Simone CATTANEO, *La “cultura X”*, *op. cit.*, p. 132-133.

constitue son œuvre²³¹. Dans une étude antérieure consacrée au roman *Nadie conoce a nadie*, nous avons nous même conclu à une forme de pastiche du postmodernisme, mis en scène au second degré, et critiquant les écueils de la société postmoderne, dans une représentation parodique de l'espace urbain usant ostensiblement des archétypes du roman policier²³². Le détective Baturone, en charge de l'enquête, y affiche ses propres ambitions littéraires et mène son investigation dans les entrelacs de plusieurs visions de la ville entièrement fictives : celle des rôlistes qui la conçoivent comme un plateau de jeu, celle de son propre regard d'auteur de polar et celle des guides touristiques qui chantent le mythe d'une Séville sacrée et éternelle. Dès lors, la recherche judiciaire devient une expérience littéraire ludique pour les personnages qui s'aventurent dans les méandres d'une ville de papier, mais les archétypes du genre policier et l'artifice de la distanciation métalittéraire d'un espace urbain mythifié sont trahis par l'expérience que font les personnages de la ville : celle d'un espace sauvage peuplé de tribus barbares, profondément aliénant et déshumanisé. Bonilla n'est pas un représentant de l'esthétique postmoderniste, mais il est certainement un peintre, tantôt amusé, tantôt incendiaire, de la postmodernité qui n'hésite pas à parodier les codes de ses expressions culturelles, tout en maintenant son point de vue éthique résolument moderne. Moderniste tardif, « tardomoderne », « transmoderne » ou néo-moderne selon les terminologies²³³, il ne renonce pas, toutefois, à explorer abondamment les voies de l'expérimentalisme littéraire ouvertes par ses prédécesseurs de la dernière modernité, en commençant par forger son propre univers générique.

²³¹ « L'impiego di una struttura flessibile, caotica, quasi arbitraria, in cui è sempre possibile far combaciare un nuovo tassello con i diversi pezzi del rompicapo, riconduce in maniera indiretta, ancora una volta, allo schema parodico e all'eterogeneità del canone postmoderno. », *ibid.*, p. 134.

²³² « [...] cette surexposition des entrailles de l'écriture policière parvient à créer un effet de mise à distance, au point de devenir l'indice d'une écriture au second degré, d'un enchâssement de plans narratifs. Nous pourrions voir là une simple influence de l'écriture postmoderne par la généralisation d'une écriture sous forme de pastiche. Néanmoins, l'acte d'écriture parodique se trouve ici volontairement mis en scène, comme une projection de la tendance littéraire à dépasser, si ce n'est à surpasser. En cela, les références appuyées à Paul Auster pourraient trahir la construction d'un pastiche de roman postmoderne, comme si la postmodernité se trouvait prise à son propre piège. En plaçant ainsi l'écriture postmoderne sous cloche, Bonilla parvient à aller au-delà du repli du texte sur lui-même en déplaçant les frontières du rôle de lecteur. », Eneko CHIPI, « Hispalis delenda est : (En)quête identitaire et jeux de rôles au cœur d'une Séville polyédrique dans *Nadie conoce a nadie* de Juan Bonilla », *Líneas*, *op. cit.*

²³³ « Pero por supuesto la terminología varía según los autores: la tardomodernidad descrita por Mora es llamada también *transmodernidad* (Rosa María Rodríguez Magda [2004]) siguiendo el modelo de Habermas de la modernidad como proyecto incompleto, y por otros *neomodernismo* (Frank Kermode, 1971; Gonzalo Navajas, 1996), *neo-modernidad*, *altermodernidad* o *sobremodernidad* (Calles, 2012: 44-45). », Cristina GUTIÉRREZ VALENCIA, « La *imago mundi* de Juan Bonilla: entre el posmodernismo y la narrativa de la imagen », *op. cit.*, p. 191. Nous pourrions encore ajouter à cette longue taxinomie le concept de « haut-modernisme » tel que l'utilise Fredric Jameson pour désigner les nouvellistes et romanciers « expérimentalistes » de la première moitié du XX^e siècle : Fredric JAMESON, *Le postmodernisme, ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris : Beaux-Arts de Paris, 2012.

I.3 L'hybridation générique chez Juan Bonilla

I.3.1 Un flou entretenu

La transgénéricité des œuvres de Bonilla, visible dès ses premières publications et largement commentée par la critique, apparaît de façon tangible dans le discours de l'auteur tout au long de sa carrière comme le fondement de ses positionnements poétiques et de ses idées littéraires. Pour justifier aux yeux de la critique l'incertitude générique de sa première publication²³⁴, il décide en 1996 d'ajouter un prologue à la réédition de ses textes, dans *El arte del yo-yo*, où il défend, à la suite de l'écrivain guatémaltèque Augusto Monterroso²³⁵, la nécessité de l'hétérogénéité générique :

Por cierto uno de los mayores premios [...] que le debo a este libro es la carta que me envió Monterroso acusándome recibo y exclamando que le gustaría que fuésemos parientes (su segundo apellido es Bonilla). Vuelvo a copiar esas palabras aquí: «Qué ocurre cuando en un libro uno mezcla cuentos y ensayos. Puede suceder que a algunos críticos ese libro les parezca carente de unidad ya no sólo temática sino de género y que hasta señalen esto como un defecto. Marshall McLuhan les diría que piensan linealmente. Recuerdo que todavía hace pocos años, cuando algún escritor se disponía a publicar un libro de artículos o de cuentos, su gran preocupación era la unidad, o más bien la falta de unidad temática que pudiere criticársele a su libro [...] y entonces acudía a ese gran invento llamado prólogo, para tratar de convencer a sus posibles lectores de que él era bien portado y de que todo aquello que le ofrecía, por muy diverso que apreciara, trataba en realidad un solo tema [...]. Un libro es una conversación. La conversación es un arte educado, y las conversaciones bien educadas evitan los monólogos muy largos, y por eso las novelas vienen a ser abusos del trato con los demás». Quiero añadir ahora otra cita. Es de David Mamet. En su libro *Sobre la dirección de películas* dice: «Lo primero que ha de preguntar un director es dónde pongo la cámara». Yo creo que eso es también lo primero que ha de resolver un escritor: el lugar que ha de ocupar, el lugar desde donde va a mirar la realidad, el mundo, su propia vida. Yo, que acabo de publicar una novela muy larga abusando del trato con los demás, propongo una conversación a los lectores. Espero que, como después de una buena conversación amable y divertida, les queden ganas de repetirla cualquier día de estos²³⁶.

²³⁴ *Veinticinco años de éxitos*, nous faisons référence ici au rejet de l'œuvre par le jury d'un concours la jugeant trop fictive pour être un recueil d'articles référentiels. Voir la section « I.2.4. Bonilla, auteur de son temps ».

²³⁵ Augusto Monterroso est principalement connu comme l'un des fondateurs de la micro-nouvelle hispanoaméricaine. Poussant les aspects définitoires du genre jusqu'à l'extrême brièveté, il développe, avec force ironie, une exploration de ce qui peut faire récit par la recherche de l'expression narrative la plus synthétique possible. Dans ses œuvres plus tardives, il déploie une écriture fortement marquée par la métalittérarité et traversée de questionnements sur les frontières de la fiction, à l'exemple de son essai sur un écrivain fictif, *Lo demás es silencio: la vida y la obra de Eduardo Torres*, un procédé qui sera repris dans plusieurs nouvelles de Bonilla. De manière générale, la production de Monterroso se caractérise par une interrogation constante des limites du genre de la nouvelle, de la définition du récit et de la fiction, opérée depuis le texte littéraire lui-même. Pour une analyse plus exhaustive de son œuvre nouvellistique et de ses expérimentations génériques, nous pouvons nous référer au chapitre « Augusto Monterroso, the Microwriter » dans Lucy BELL, *The Latin American Short Story at its Limits: Fragmentation, Hybridity and Intermediality*, New York : Modern Humanities Research Association and Routledge, 2014, p. 110-157.

²³⁶ Juan BONILLA, *El arte del yo-yo*, op. cit., p. 11-13.

La question du point de mire de l'écrivain est essentielle pour comprendre le positionnement générique complexe de Bonilla. L'objet observé et représenté – le point de chute du regard auctorial – est placé sans hésitation dans la sphère de la réalité, du monde tangible ou de l'intimité de l'écrivain. Ce qui demeure plus incertain, c'est le point d'origine de ce regard et à cette question Bonilla ne répond pas encore expressément.

Comme nous le citions précédemment, Bonilla affirme que toutes ses certitudes génériques « naissent de l'éclectisme²³⁷ ». Le refus de l'unité thématique ou générique d'un ouvrage constitue une parfaite exemplification de sa compréhension de la notion de genre et de sa vision des frontières génériques poreuses qui séparent l'essai, la poésie et la nouvelle. En somme, pour l'auteur, la forme apparente de ses textes brefs peut être variable ; elle peut tantôt s'apparenter à un essai référentiel, tantôt à un récit de fiction, et de cet éclectisme formel naît la richesse littéraire. Toutefois, la « conversation » que propose l'écrivain porte toujours sur une réalité – qu'elle soit intime à l'écrivain ou d'actualité pour le lecteur – représentée parfois avec un style journalistique, parfois sous les atours esthétiques de la fiction narrative, parfois encore avec le lyrisme de la poésie, et toujours à la charge d'une voix narrative centrale qui laisse libre cours à une multitude de tonalités, pour animer son dialogue avec le lecteur. Eva Navarro Martínez, dont nous avons commenté les recherches, souligne l'usage que fait l'auteur de cette voix narrative pastichant une plume journalistique dans la rédaction de ses articles :

En el artículo «Literatura de frontera» Juan Bonilla define qué es para él poesía. El ejemplo que ofrezco a continuación muestra muy bien esa finísima línea entre ficción y realidad que caracteriza a los artículos y columnas de Juan Bonilla, y permite entender que el autor de los mismos es efectivamente un narrador ficticio, inventado y re-creado por el autor. Un narrador que juega con la realidad y la ficción, que manipula la información supuestamente real y que la utiliza según su deseo y su necesidad: «Siempre recuerdo que por las fechas en las que murió mi padre cayó en mis manos y por casualidad un poema de Federico García Lorca que de una manera milagrosa resumía en unas cuantas frases exactamente el sentimiento que había dentro de mí y que yo no sabía expresar»²³⁸.

Bonilla crée et entretient un flou générique en confiant chacun de ses textes à la voix d'un narrateur qui tour à tour se déguise en journaliste, en poète, en nouvelliste et romancier... C'est du cœur de l'art narratif et des récits construits qu'il regarde donc la réalité, même dans ses textes les plus factuels et référentiels, et de ce positionnement poétique très particulier émerge une constante incertitude générique qui plane sur chacune de ses productions. Dans sa production récente, Juan Bonilla s'amuse de ce flou artistique qu'il nourrit livre après livre en introduisant arbitrairement le genre éditorial dans les titres de ses textes (*La novela del*

²³⁷ Juan BONILLA, « Cuento de cuentos », in Andrés NEUMAN (dir.), *Pequeñas resistencias*, op. cit., p. 93-94.

²³⁸ Eva NAVARRO MARTÍNEZ, « En la frontera: la escritura (periodística) de Juan Bonilla », op. cit., p. 127.

*buscador de libros*²³⁹ et *El mejor escritor de su generación (novela)*²⁴⁰), tout en continuant de nier la validité de la notion de genre dans ses pages :

Hace treinta años un texto tan estático como *Monsieur Teste* nos parecía un coñazo irremediable y ahora nos resulta conmovedor y tan exacto, buena prueba de que una vida que se sabe inverosímil por principio, una excursión mental, puede tener mucha más energía y acción verdadera que novelas o libros de historia en los que no paran de suceder cosas y vemos desfilar existencias tan llenas de vida que cuando tratan de ser encapsuladas en algún tipo de expresión artificial –un relato, un poema– pierden toda su potencia²⁴¹.

Derrière cet usage moqueur des terminologies génériques dans le titre de ses œuvres se cache l'histoire d'un auteur en lutte constante contre le poids des taxinomies commerciales et contre l'influence mercantile des modes éditoriales.

I.3.2 Contre le monolithisme générique du best-seller

Bonilla, comme d'autres auteurs des années 90 et comme nombre de nouvellistes contemporains²⁴², s'est souvent érigé contre les lois du marché illustrées par la tyrannie éditoriale du best-seller²⁴³. Il dénonce avec force les orientations mercantiles des maisons

²³⁹ Juan BONILLA, *La novela del buscador de libros*, op. cit.

²⁴⁰ Juan BONILLA, *El mejor escritor de su generación (novela)*, Sevilla : El paseo editorial, 2021.

²⁴¹ Juan BONILLA, *La novela del buscador de libros*, op. cit., p. 8.

²⁴² Nous n'avons pas l'espace ici de développer une typologie exacte de toutes les formes que prend cette critique et n'en donnerons que quelques exemples représentatifs. Le poids des critères mercantiles de publication est souvent évoqué par les auteurs dans leurs articles d'opinion, leurs entretiens et poétiques, parfois même au sein d'anthologies de nouvelles. C'est le cas par exemple pour Guillermo BUSUTIL, « El cuento, un golpe de mano », in Andrés NEUMAN (dir.), *Pequeñas resistencias*, op. cit., p. 109-111. Cette tendance se retrouve chez des nouvellistes plus récents encore, comme Pepe CERVERA, « ¿Y por qué no escribir una novela? », in Gemma PELLICER et Fernando VALLS, *Siglo XXI, Los nuevos nombres del cuento español actual*, op. cit., p. 181-183. La diatribe provient parfois d'un entretien comme par exemple chez Mercedes Abad : « "Creo que el futuro está en las editoriales digitales, que pueden asumir un mayor riesgo porque tienen otros conductos de distribución" Entrevista con la escritora Mercedes Abad », *Suburbano* [en ligne], 14 octobre 2013, disponible en ligne sur : <https://suburbano.net/creo-que-el-futuro-esta-en-las-editoriales-digitales-que-pueden-asumir-un-mayor-riesgo-porque-tienen-otros-conductos-de-distribucion-entrevista-con-la-escritora-mercedes-abad/>. Cette même réflexion nourrit les rencontres et débats entre auteurs et critiques, comme lors de la table ronde « Mercadotecnia, canon y discurso narrativo » organisée lors du colloque « Entrando en cuarentena: la nueva crítica literaria y la nueva narrativa española », dont les actes ont été publiés dans le volume d'Antonio OREJUDO (dir.), *En cuarentena, Nuevos narradores y críticos al principio del siglo XXI*, Murcia : Universidad de Murcia, 2004. Enfin, critiques et éditeurs se dressent également contre la spéculation économique à l'œuvre pour une partie du monde littéraire, dans les écrits d'Ignacio Echevarría et Constantino Bértolo par exemple : Ignacio ECHEVARRIA, *Trayecto. Un recorrido crítico por la reciente narrativa española*, Madrid : Editorial Debate, 2005. Voir également l'entretien d'Echevarría « "Una mala crítica es un ajuste de cuentas legítimo" », *ElDiario.es* [en ligne], 13 décembre 2012, disponible en ligne sur : https://www.eldiario.es/Kafka/burbuja_literaria/ignacio-echevarria_1_5526757.html. Constantino BÉRTOLO, *La cena de los notables*, Cáceres : Periférica, 2008.

²⁴³ Maarten Steenmeijer propose une synthèse de ces critiques et de la posture de Bonilla dans : Maarten STEENMEIJER, « Carlos Ruis Zafón o el prestigio del *best seller* español », in Geneviève CHAMPEAU, Jean-François CARCELÉN, Georges TYRAS et al., *Nuevos derroteros de la narrativa española actual: veinte años de creación*, op. cit., p. 35-49.

Concernant la plainte des nouvellistes face aux contraintes éditoriales, nous renvoyons à l'article de Genara PULIDO TIRADO, « La teoría del cuento en la España de los años noventa, un balance », op. cit.

d'édition qui offrent à chaque genre un espace dédié, avec une fonction commerciale propre, orientant par là même la production des auteurs :

Pero la prisa parece ser el denominador común de periodistas, editoriales y escritores hasta el punto de que se ha llegado a pervertir la misión de cada uno de ellos [...]. Un ejemplo nimio: ese sintagma acuñado por los editores que para que no se deje de hablar de un autor han ideado un tipo muy particular de obras al que llaman «libros de mantenimiento». Dado que un título cada vez dura menos en las mesas de novedades, empujado con violencia por las nuevas remesas de títulos que no tardarán en ser desplazados a su vez (un par de meses como mucho) por los que ya están imprimiéndose, y dado que un novelista sin parsimonia puede asestarnos una novela cada dos años, hay que cubrir como sea la laguna de tiempo que separa la publicación de una nueva novela de aquella que le precedió, así que si los años pares nuestro novelista saca novela, no queda más remedio que publicarle los años impares alguna recopilación de artículos o cuentos encargados por revistas para que su nombre siga mereciendo aparecer en los medios de comunicación. [...] Manda el mercado, el mercado se convierte en curioso principio de autoridad. Alguien que vende 400.000 ejemplares de una novela de aventurillas, de esas que están muy bien para leer en aeropuertos o ensuciar con la arena de la playa, se siente dotado por la fuerza que le dan sus lectores a descargar su rabia contra Faulkner y contra Nabokov, tachándolos de estériles perpetradores de ficciones para exquisitos²⁴⁴.

Le marché et ses prérogatives atteignent un degré d'autorité qui leur permet de publier des romans sur commande, jouant ainsi directement sur la répartition générique du monde littéraire, ce à quoi Bonilla ne s'oppose cependant pas frontalement, considérant juste la rémunération des « écrivains professionnels » qu'il ne juge pas tous médiocres²⁴⁵. Les tergiversations et difficultés d'un jeune auteur médiocre mais sous contrat ont d'ailleurs fait l'objet de la nouvelle « El mejor escritor de su generación²⁴⁶ » et le thème a été largement développé dans sa récente

²⁴⁴ Juan BONILLA, « Presente continuo », in Juan BONILLA, *La holandesa errante*, op. cit., p. 151-152.

²⁴⁵ Dans un article publié sur son blog d'*El Mundo*, il s'oppose aux opinions d'un chercheur qui voit dans les commandes anticipées des maisons d'édition le facteur principal de la crise du marché éditorial, considérant que ce sont plutôt les nouvelles technologies qui en sont la cause. Il y réaffirme les orientations formelles et thématiques des forces commerciales sur les nouveaux auteurs, malgré les difficultés du secteur : « Y eso es lo que viene a hacer el profesor, como si la quiebra del negocio editorial tenga más que ver con los adelantos que han cobrado los novelistas, que con la propia sacudida tecnológica que disfrutamos o padecemos y la vecindad del lobo de la piratería. Puestos en la lógica del mercado, me temo que ni siquiera la figura de escritor profesional va a extinguirse –no se extinguirán las ballenas: se sustituirán por ballenas sintéticas llegado el caso–, sólo que será el mercado quien dicte quién es profesional o no (antes eso podían dictarlo los editores, confiando en que autores cuyas ventas quedaban lejos de cubrir sus adelantos, despegaran comercialmente en algún momento, o dándose por satisfechos por tenerlos en sus catálogos para lucirlos como autores de culto). O sea, que si lo que peta son los ensueños eróticos de una mujer a la que le gusta que la aten y le azoten, enseguida el vendedor de turno encargará a algunas plumas en nómina que clonen el éxito hasta agotarlo. », Juan BONILLA, « La extinción del escritor », *El Mundo*, *Biblioteca en llamas* [en ligne], 27 août 2013, disponible en ligne sur : <https://www.elmundo.es/blogs/elmundo/bibliotecaenllamas/2013/08/27/la-extincion-del-escritor.html>.

²⁴⁶ Juan BONILLA, « El mejor escritor de su generación », in *La Compañía de los solitarios*, op. cit., p. 211-290. Le récit s'ouvre sur l'incapacité de l'auteur à remplir son contrat et au sentiment de dépossession qui découle des attentes de l'éditeur : « La necesidad interior que me impulsa a escribir esta novela la creó mi firma en un contrato en que me comprometía a entregar una novela en una fecha que hace ya algunos meses pertenece al pasado. [...] Pero hace poco he recibido una misiva de mis editores en la que me conminan a entregarles su novela (qué curioso que se refieran a mi texto así, transformándolo en suyo, obligándome a ceder su posesión por completo, no aviniéndose siquiera a compartirla con un educado “nuestra novela”) en un plazo de treinta días, de lo contrario

adaptation romanesque²⁴⁷. La recherche du best-seller par les maisons d'édition illustre la problématique d'un monde littéraire contraint par des directives de plus en plus précises qui restreignent la création à des formes préétablies avec la complicité des jurys de prix littéraires :

Así las cosas, se alcanza ese peldaño actual en el que el número de lectores de un libro no es ya un dato circunstancial sino un criterio de valor, un juicio crítico que se utiliza desde los titulares propagandísticos como antaño se utilizaba la opinión de una autoridad. [...] Si consentimos en que el «best-seller» es en sí un género literario aparte (y una nueva prueba de ello es que las librerías suelen reservarle estanterías distintas a aquellas en las que recopilan otros géneros, estanterías por cierto que cada vez crecen más mientras menguan las dedicadas a otros géneros), y si consentimos en que la imposición de sus categorías estéticas (prosa eficaz, nada de riesgos compositivos, acción, misterio, un tema profundo tratado con superficialidad, derroche de páginas para tener ocupado al lector durante unas cuantas semanas en sesiones nocturnas antes de dormirse: conste que son muchos los ríos que van a dar al best-seller, que éste se constituye en océano donde van a dar modelos de muy varia estirpe, desde la novela de terror a la romántica, unidas no por el fondo de las fábulas que cuentan, como por las trampas compositivas que utilizan para embaucar al lector y la cómoda ligereza de la prosa con que esas trampas se estipulan) va ahorrando un tipo de novela que ha perdido todo gusto por el paso adelante y se limita a cumplir con las expectativas para producir mera goma de mascar [...]. Todo esto nos llevaría a reconsiderar, por ejemplo, el sistema de premios gubernamentales con que se condecora a la Literatura: no haría ninguna falta que un jurado de especialistas se reuniera para decidir qué obra destacar como la mejor del año, bastaría preguntar a los vendedores²⁴⁸.

Cette critique du formatage générique imposé par le système conjoint des éditeurs et des prix littéraires apparaît déjà avec humour dans le règlement fictif du prix « Mastodonte » qu'imagine Bonilla au début de sa carrière²⁴⁹. Le lauréat, qui remportera un mastodonte d'argent rempli de billets et sa publication chez « Mastodonte », devra s'astreindre à une série de règles toutes aussi précises qu'absurdes : une trame narrative ridicule imposée pour les six premiers chapitres sur les sept que compte l'ouvrage en sa totalité, une longueur prédéfinie pour un manuscrit dactylographié avec une machine spécifique, un cursus universitaire précis et des amitiés « authentiques » parmi les membres du jury, une représentation dans les supermarchés nationaux... La seconde place sera cependant réservée à un auteur complètement libre de la teneur de son œuvre mais n'offrira droit à aucun prix si ce n'est l'honneur d'imposer le récit prédéterminé du concours suivant. Quant aux autres participants, ils s'engagent à

la próxima noticia que recibiré de ellos será una citación judicial en la que se me recriminará por estafador y se me obligará a devolver el adelanto con jugosos intereses. », *ibid.*, p. 211-212. À noter que Bonilla lui-même avait été amené à écrire suivant des directives anticipées lorsqu'il avait reçu une bourse qui lui avait permis de s'installer à Rome pour écrire un livre sur les futuristes ayant pris part à la Guerre Civile, projet finalement avorté au profit de son roman sur Maïakovski, *Prohibido entrar sin pantalones*.

²⁴⁷ Juan BONILLA, *El mejor escritor de su generación (novela)*, *op. cit.*

²⁴⁸ Juan BONILLA, « La era del best-seller », in Juan BONILLA, *La plaza del mundo*, *op. cit.*, p. 196-198.

²⁴⁹ Juan BONILLA, « Bases del premio Mastodonte de la novela », in *El arte del yo-yo*, *op. cit.*, p. 169-171.

accepter de voir leurs manuscrits convertis en papier hygiénique à l'usage de la maison d'édition²⁵⁰... Par cette satire mordante des forces économiques et du népotisme qui habite le monde littéraire, Bonilla met en scène l'artifice des critères formels éditoriaux et la vacuité des carcans génériques imposés par la loi du marché. Dès lors, le projet d'abolir les frontières génériques devient un acte contestataire pour l'écrivain qui va puiser dans ses propres figures tutélaires, souvent parmi les pionniers de la transgénéricité, une autorité littéraire qu'il n'accorde plus au monde de l'édition²⁵¹. C'est tout le sens de son projet *Biblioteca en llamas*, le blog qu'il a tenu sur le site d'*El Mundo* durant trois ans et dont le chapeau annonçait : « Contra la dictadura de la mesa de novedades y contra el grito de los escaparates, esta Biblioteca se propone rescatar de las llamas del presente, obras y autores de los que apenas se habla porque no son, no están de actualidad²⁵². »

I.3.3 D'illustres prédécesseurs : le syndrome d'un auteur choisissant ses aïeux

En plus de s'ériger en espace sans contraintes pour commenter l'actualité littéraire et analyser ses auteurs favoris, les colonnes culturelles, et, plus encore, le blog en ligne rédigés par Bonilla, constituent la toile de fond de l'immense généalogie littéraire qui habite l'écriture

²⁵⁰ On retrouve ici l'image des concours et maisons d'édition comme organes producteurs de livres « jetables », une conception partagée par tout un pan du monde littéraire : « Un material desechable, un producto de usar-y-tirar; en esto se ha convertido cierto tipo de literatura una vez se ha insertado en la lógica del mercado capitalista. Y esto es consecuencia de una de las características que mejor define el mercado del libro en la actualidad: la masificación de la producción. », David BECERRA MAYOR, Raquel ARIAS CAREAGA, Julio RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS et Marta SANZ PASTOR, *Qué hacemos con la literatura*, Madrid : Ediciones Akal, 2013, p. 33. Cet ouvrage collectif reprend d'ailleurs les jugements similaires d'Ignacio Echevarría (« El fantasma de la narrativa social se conjuró mediante una narrativa sociable. Esta nueva sociabilidad impuso el éxito como arancel o canon necesario en el tráfico de la literatura en la sociedad. Ya de ahí se pasó, inevitablemente, al canon del éxito. », *ibid.*, p. 27) et de Constantino Bértolo (« como ha afirmado Constantino Bértolo, la poética de los escritores en la actualidad no es otra que el marketing », *ibid.*, p. 31).

²⁵¹ Malgré une abondance de discours critiques proches du sien parmi les auteurs qui lui sont contemporains, Bonilla n'affirme jamais l'existence d'un quelconque rapprochement générationnel, d'un dialogue ou d'une influence théorique ou politique émanant de ses homologues. Ses interventions médiatiques sont rares (il explique d'ailleurs son manque d'intérêt pour les apparitions publiques dans un entretien filmé avec l'écrivain Daniel Heredia en 2014, l'un des seuls puisqu'il préfère les interviews écrites) et ses conférences réduites au strict minimum et plus souvent dans les milieux universitaires qu'éditoriaux (son discours inaugural du premier forum I+D+C du Círculo de Bellas Artes, en 2020, est notable cependant). L'on trouve trace de quelques tables rondes partagées avec d'autres écrivains de sa génération (le colloque « En cuarentena » que nous évoquions plus haut, lors duquel il a proposé la lecture d'une nouvelle inédite, mais qui réunit les auteurs par leur âge plus que par une quelconque unité esthétique) ou des rencontres littéraires (un dialogue avec Eduardo Mendicutti lors du festival Ja ! en 2015, ou encore un bref entretien télévisé avec Cristina Morales en 2005 où, lorsqu'on lui demande de citer deux Espagnols vivants qu'il admire, il évoque un réalisateur et un photographe...), mais les preuves d'échanges d'idées avec d'autres écrivains contemporains sont infimes. Même les nombreuses références qu'il fait à ses lectures récentes dans le cadre d'interviews portent le plus souvent, si ce n'est toujours, sur les ouvrages d'écrivains des générations antérieures à la sienne.

²⁵² Une partie de ces articles a été rééditée dans le recueil également intitulé *Biblioteca en llamas*. L'intégralité des textes reste disponible en ligne sur : <https://www.elmundo.es/blogs/elmundo/bibliotecaenllamas/>.

de l'auteur andalou. Ses articles lui procurent l'occasion de raconter une autre histoire littéraire, faite d'auteurs oubliés par la grande course éditoriale, qui nous fournit une riche base de compréhension des expériences littéraires qui inspirent Juan Bonilla. En effet, ses choix sont loin d'être anodins et ils servent le propos plus large qu'il développe sur la littérature et sa définition à travers l'ensemble de son œuvre. La notion de genre comme concept épuisé, irrecevable, artificiel et arbitraire est sollicitée par l'exemple qu'offrent les illustres prédécesseurs en lutte contre la tyrannie des genres prédéfinis, que le journaliste et avide lecteur décide de mettre en avant. Les exemples sont nombreux ; en voici quelques-uns, allant de Melville à Gómez de la Serna en passant par Fargue, Sebald ou Pessoa :

Pocos de aquellos primeros lectores comprendieron que Melville había querido escribir un poema, y una tragedia, y un ensayo, y una novela. Que había querido dinamitar las tapias que separaban un género de otro²⁵³.

Es éste la cima de la obra pessoana: un libro de radiante modernidad, hecho de fragmentos, que se salta cualquier barrera entre géneros, que es retrato de la ciudad de Lisboa y diario íntimo [...] ²⁵⁴.

Por supuesto que [W.G. Sebald] no era el primer autor que utilizaba ese método para probar no tanto la flexibilidad de los límites de la novela como para apostar por un nuevo género que demostrase la caducidad de esos límites²⁵⁵.

Como tantos grandes libros, el de Fargue escapa a las tapias de los géneros: Triapiello lo compara con el Libro del desasosiego y lo pone en la deslumbrante cadena de libros parisinos –pues París es en sí un género literario [...] ²⁵⁶.

Saltando por encima de la tapia de los géneros, el libro parece apostar porque todos ellos –ficción o no– son literatura con igual merecimiento, y eso es de celebrar²⁵⁷.

Ramón, que era el más vanguardista de los vanguardistas, el más realista de los realistas y el más de lo más. [...] no cejó en su empeño de hacer una literatura nueva, nerviosa, poética, alérgica a los géneros (de hecho cuando caía en algún género –la novela, el teatro– se estropeaba precipitadamente), imposible de acoger con ninguna etiqueta que no fuera la que él mismo inventó para lo que hacía: Ramonismo [...] ²⁵⁸.

²⁵³ Juan BONILLA, « La aventura imposible del Essex », *El Mundo* [en ligne], 6 décembre 2015, disponible sur : <http://www.elmundo.es/cultura/2015/12/06/56635c87268e3e66478b4647.html>.

²⁵⁴ Juan BONILLA, « La orquesta de Pessoa », *El Mundo* [en ligne], 30 novembre 2015, disponible sur : <http://www.elmundo.es/cultura/2015/11/30/565c8d24ca4741df698b4582.html>.

²⁵⁵ Juan BONILLA, « Peldaños de W. G. Sebald », *El Mundo* [en ligne], 8 mars 2015, disponible sur : <http://www.elmundo.es/cultura/2015/03/08/54fb5b6d268e3eb70c8b456b.html>.

²⁵⁶ Juan BONILLA, « Paris in two days », *El Mundo* [en ligne], 13 novembre 2014, disponible sur : <http://www.elmundo.es/blogs/elmundo/bibliotecaenllamas/2014/11/13/paris-in-two-days.html>.

²⁵⁷ Juan BONILLA, « El mismo mar de todos los veranos », *El Mundo* [en ligne], 6 novembre 2014, disponible sur : <http://www.elmundo.es/cultura/2014/09/06/5409c22022601d251a8b458f.html>.

²⁵⁸ Juan BONILLA, « Hemos venido a emborracharnos, la poesía nos da igual », *El Mundo* [en ligne], 3 juillet 2014, disponible sur : <http://www.elmundo.es/blogs/elmundo/bibliotecaenllamas/2014/07/03/hemos-venido-a-emborracharnos-la-poesia.html>.

L'œuvre de Ramón Gómez de la Serna fait aussi l'objet d'un article publié dans *La plaza del mundo*, op. cit., p. 153-157 et d'un récit de fiction inspiré de sa vie « El pasado resuelto », in *El arte del yo-yo*, op. cit., p. 227-242.

En outre, l'auteur ne se contente pas de retracer l'histoire des questionnements littéraires qui l'animent : il suit les pas littéraires des premiers pourfendeurs du genre dont il commente les ouvrages dans sa fonction de journaliste. Si nous prenons le dernier exemple, il apparaît que le genre hybride – selon les classifications habituelles – de la *greguería*, propre à son créateur, a largement influencé l'écriture de Bonilla, y compris stylistiquement, comme l'a parfaitement démontré Simone Cattaneo dans son article « Ramonismos contemporáneos: la greguería en las obras de Juan Manuel de Prada, Juan Bonilla y Ray Loriga²⁵⁹ ». Un autre cas évocateur est celui de Paul Auster. Si l'influence de son œuvre romanesque transparait abondamment comme hypotexte parodié dans *Nadie conoce a nadie*²⁶⁰, ce sont ses œuvres génériquement plus indéterminées qui captivent Bonilla dans ses articles. Il consacre par exemple un commentaire au projet *National Story Project*, l'invitation lancée par Auster au peuple américain à lui transmettre des anecdotes dont il fit plusieurs recueils²⁶¹. Dans *Je me souviens*, Bonilla s'attarde sur le *Carnet rouge* de Paul Auster qui regroupe des anecdotes référentielles mises en récit et liées par le thème central du hasard heureux²⁶². Il est notable que ces deux articles paraissent dans des recueils qui mêlent également articles journalistiques et récits de fiction : *Teatro de variedades* contient les rééditions de nombreux articles de presse de Bonilla, mais également de son récit de voyage fictif *Academia Zaratustra*. *Je me souviens*, quant à lui, exploite des lectures et anecdotes comme introduction à de petits récits enchâssés. C'est d'ailleurs le cas du texte sur Paul Auster que ce dernier recueil abrite et qui contient la retranscription d'une anecdote entendue par le narrateur, et dont il affirme qu'elle a sans doute été modulée par l'imagination de son conteur²⁶³. Dans ce même ordre d'idées, rappelons la forte présence d'un hypotexte cervantin flagrant dans une œuvre comme *Nadie conoce a nadie* : les protagonistes du roman, enivrés de fiction, décident d'incarner les figures qu'ils puisent dans leur jeu de rôle fictif, tout en produisant un discours métafictif traversé de références parodiques et autoréflexives.

Lorsque la généalogie littéraire que construit Bonilla ne s'attache pas aux formes spécifiques de la fiction, elle s'étend au journalisme d'actualité. Il va même jusqu'à placer la stratégie d'écriture du blog, pourtant contemporaine et très singulière, sous l'égide de nobles

²⁵⁹ Simone CATTANEO, « Ramonismos contemporáneos: la greguería en las obras de Juan Manuel de Prada, Juan Bonilla y Ray Loriga », *Cuadernos de Investigación Filológica*, *op. cit.*

²⁶⁰ Voir notre analyse antérieure de l'œuvre : Eneko CHIPI, « Hispalis delenda est... », *op. cit.*, ainsi que notre conclusion citée à la note 232.

²⁶¹ Juan BONILLA, « Todo el mundo tiene una historia que contar », in *Teatro de variedades*, *op. cit.*, p. 26-29.

²⁶² Juan BONILLA, « Me acuerdo del cuaderno rojo de Paul Auster », in *Je me souviens*, Cádiz, Algaida Editores : 2005, p. 69-77.

²⁶³ *Ibid.*, p. 76.

aïeux dans l'article « Blogueros de antaño », publié ultérieurement dans *Biblioteca en llamas*²⁶⁴. Il y imagine un blog uniquement composé de textes d'auteurs des années 1920 dont il affirme que les écrits ne diffèrent en rien de la stylistique du blog actuel. L'article devient prétexte à une riche bibliographie de « proto-blogueurs » dont il ne serait finalement que l'héritier :

Leyendo a sorbos *Juventud, Egoatría* de Pío Baroja, se me ocurre: estaría bien que alguien montara una plataforma de blogs que se titulase blogueros de los años 20, o blogueros del pasado. O proto-blogueros. O blogueros de antaño. [...] Baroja, ya digo, es nuestro contemporáneo sólo con devolverle la voz adaptada a los tiempos que corren, y no veas cómo corren. [...] El libro de Baroja, ¿qué es sino un blog? Cada mañana, en esa plataforma que propongo, se podría colgar una entrada y lo podríamos poner en nuestra barra de favoritos y leer un apunte de Baroja antes o después de leer la entrada del día de Trapiello, o la de Felipe Benítez, o la reseña de *Estado Crítico* o lo que sea. [...] Es fácil encontrar otros ejemplos de protoblogs en nuestros años 20. De hecho casi todo Camba podría servir para hacer compañía a Baroja en esa plataforma de blogs. Y no digamos Azorín, incluso el Azorín que no habla de Baroja, el Azorín que habla de los libros que le ha entregado el cartero o acaba de levantar en la Cuesta de Moyano. Y hasta Unamuno, cuyos siete tomos de ensayos, convenientemente sajados, darían para un blog estupendo, si se les baraja –o se les baroja– con sus impresiones de viajes por Portugal²⁶⁵.

Finalment, par cette filiation littéraire que Bonilla revendique dans ses analyses journalistiques et met en pratique dans ses textes, l'auteur ébauche les lignes d'une autre histoire littéraire qui s'émancipe, depuis des générations, des cadres génériques canoniques et des attentes du marché²⁶⁶. S'il parvient à démontrer que la transgénéricité est un art ancien, nous pouvons, quant à nous, questionner la nature de ses propres écrits et sa capacité effective à mêler les formes en dépassant l'hétérogénéité des genres traditionnels.

I.3.4 Bonilla, essayiste ou conteur ?

Bonilla lui-même développe dans des articles et des entretiens des considérations littéraires sur son statut de créateur « hors genres ». Dans une interview publiée en 2014, à un moment où il rédigeait de nombreux articles sur la transgénéricité de ses auteurs de

²⁶⁴ Juan BONILLA, *Biblioteca en llamas*, *op. cit.*, p. 178-182.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 178-180.

Pour la publication sur son blog : Juan BONILLA, « Blogueros de antaño », *El Mundo, Biblioteca en llamas* [en ligne], 20 juin 2013, disponible en ligne sur : <https://www.elmundo.es/blogs/elmundo/bibliotecaenllamas/2013/06/20/blogueros-de-antano.html>.

²⁶⁶ À ce sujet, le cas du projet de recueil national d'anecdotes de Paul Auster est édifiant puisqu'à son origine l'écrivain avait reçu la demande d'une chaîne de radio de rédiger lui-même une nouvelle hebdomadaire à diffuser sur les ondes. Sur les conseils de son épouse, il aurait préféré laisser la parole aux auditeurs de ladite émission. Juan BONILLA, « Todo el mundo tiene una historia que contar », *op. cit.*, p. 27.

prédilection, un journaliste l'interroge directement sur son identité d'écrivain en fonction d'une classification générique :

Escribes novelas, cuentos, poesía, haces periodismo, ¿cómo te definirías finalmente?
Como escritor²⁶⁷.

Bien qu'anecdotique, l'affirmation concise de l'écrivain, habituellement prolix dans ses réponses, est chargée de multiples horizons d'interprétation. Elle récusé en premier lieu la frontière entre journalisme et écriture de fiction et l'hétérogénéité du statut auctorial inhérente à la variété des formes poétiques, narratives ou purement référentielles. Elle est parfaitement cohérente avec sa vision de la littérature comme un large spectre créatif pouvant couvrir toutes les formes mentionnées par le journaliste. Néanmoins, elle ne donne lieu à aucune glose sur l'irrecevabilité de la terminologie introduite par la question : la réponse s'arrête là et l'échange se poursuit. Ce qui est donc homogène, selon Bonilla, c'est avant tout sa posture d'écrivain, comme producteur de littérature, quelles qu'en soient les formes.

Nous avons vu antérieurement que plusieurs principes unifient son positionnement auctorial : une volonté d'observer et de représenter une forme de réalité – nous reviendrons sur cette notion dans nos commentaires ultérieurs – et le recours à une voix narrative itinérante que l'on retrouve indifféremment dans des articles ou dans des récits de fiction. Cependant, cette approche laisse une interrogation sans réponse quant à la nature de ce que nous lisons, et donc quant à la possible qualification de Bonilla, d'essayiste ou de conteur : si nous retenons principalement sa volonté de dire une réalité, nous pourrions considérer son œuvre comme un vaste corpus « à thèse » indépendamment des formules génériques adoptées et mêlées ; d'autre part, si nous retenons le principe créatif consistant à tout dire par la médiation d'un narrateur, alors nous pourrions présenter Bonilla comme un conteur avant tout, tantôt de récits factuels, tantôt d'histoires de fiction. Les deux qualificatifs ne sont, en outre, pas antithétiques, suivant l'usage que fait Bonilla de l'essai et du récit, et ils pourraient se compléter et nous permettre de qualifier précisément l'écrivain d'essayiste-conteur. Pourtant, ce sont sans doute les terminologies que l'auteur a le plus souvent laissées de côté, préférant se présenter en écrivain ou en poète, dans le sens le plus large du terme.

²⁶⁷ Jaime CABRERA JUNCO, « Juan Bonilla: “Siempre he escrito el libro que me apetecía y apasionaba escribir” », *Lee por gusto* [en ligne], 31 mars 2014, disponible en ligne sur : <http://www.leeporgusto.com/juan-bonilla-siempre-he-escrito-el-libro-que-me-apetecia-y-apasionaba-escribir/>.

Si Bonilla refuse les étiquettes, il ne rejette pas pour autant, dans sa pratique linguistique, les cadres génériques permettant de qualifier ses écrits. Ainsi conclut-il de manière assez déroutante le recueil *La plaza del mundo* par ces mots :

En realidad, a pesar de que en mi bibliografía se hacinan los títulos, no he escrito tantos libros. Dejando aparte las novelas, soy autor de sólo tres libros. Uno de poemas (desplegado hasta ahora en tres títulos), otro de relatos (desplegado hasta ahora en cinco títulos) y otro de ensayos o artículos o piezas periodísticas. No hay más: los tres han ido creciendo conforme pasaban los años, pues no he abandonado ninguno de los géneros a los que me dediqué desde el principio. Aunque creo que lo mejor para defenderse del «síndrome de J.R.J.²⁶⁸» es no lastimarse tratando de ordenar nada ni haciéndose la ilusión de que es uno autor de una obra en la que todas las minúsculas piezas que la componen casan con exactitud para arrojar al mundo una voz identificable, un nombre propio, una identidad distribuida por tanto y tanto renglón²⁶⁹.

Ici encore, ce n'est pas tant l'étiquette générique d'un texte donné qui est réfutée que le fait qu'une quelconque cohérence ou récurrence générique devienne un vecteur de construction identitaire de l'auteur. Cette tentation est présentée comme pathologique par l'écrivain, qui ne cache cependant pas succomber parfois à la névrose.

Une autre référence nous permettra d'affiner les problématiques sous-jacentes à ce débat. Dans son article consacré à l'ambitieux projet de biographie de Picasso par Rafael Inglada, Bonilla s'intéresse aux biographes, qu'il nomme suivant cette étiquette génériquement marquée et qui, selon lui, font de bien piètres romanciers :

La biografía es un género literario menor, no vamos a engañarnos. Digamos que es uno de esos géneros parasitarios en los que a veces se puede producir alguna obra maestra (la biografía de Duchamp por Tompkins, la de Joyce por Ellman, la de Nabokov por Boyd): he citado esas tres –y las considera [*sic*] de veras obras excelsas– porque los tres protagonistas de las biografías son creadores a los que protejo con mi interés y mi fidelidad. No he leído ninguna biografía de Hitler, ni de Napoleón ni de Franco porque son personajes que no me interesan, aunque no dudo de que haya alguna biografía acerca de ellos que sea también una obra maestra. [...] Los biógrafos son gente inquietante. Es sabido que proliferan en el mundo anglosajón, que aquí en España no abundan los profesionales de la biografía. También es evidente que los mejores biógrafos suelen ser mediocres novelistas²⁷⁰.

²⁶⁸ Il nomme ainsi l'obsession de la classification et de la cohérence qu'ont certains auteurs, à l'image de Juan Ramón Jiménez, voulant donner sens à leur identité auctoriale par l'ordonnement et la cohésion de leur création : « De vez en cuando padezco los síntomas de lo que acaso podríamos denominar “síndrome J.R.J.”. Como se sabe, Juan Ramón Jiménez era muy dado a marearse reorganizando todo lo que había escrito –lo publicado, que era mucho, y lo que guardaba en los cajones, que era más todavía– en diferentes apartados de una sola obra que llevaba, precisamente, el título de Obra. El afán por poner orden en la producción ya realizada, junto al de organizar también la producción que tenía pensado realizar, lo llevó en repetidas ocasiones a acometer índices escrupulosos en los que sus poemas, sus cartas, sus reseñas, sus aforismos, quedaban convertidos en minúsculas piezas que se compenetraban con exactitud para deparar el verdadero rostro de quien los escribió. », Juan BONILLA, *La plaza del mundo*, op. cit., p. 215.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 216.

²⁷⁰ Juan BONILLA, « El biógrafo inverosímil », in *Teatro de variedades*, op. cit., p. 25.

Dans cette citation, les catégories génériques apparaissent clairement et servent à identifier les écrivains par ces mêmes étiquettes auctoriales que Bonilla refuse pour lui-même. Cependant, la dichotomie présentée entre le biographe et le romancier recoupe une distinction plus ontologique que générique : ce qui les différencie est essentiellement une question de degré de fictionnalité de l'œuvre. Nous voyons ici comment l'auteur se sert des catégories génériques préétablies, alors qu'il ne leur accorde aucune validité épistémologique en général, pour nourrir une réflexion qui porte sur la définition de la fictionnalité et l'exploration de ses frontières. Bonilla ne rejette pas frontalement la notion de genre mais limite plutôt son intérêt comme outil d'analyse critique et il se sert précisément des frontières génériques canoniques, qu'il questionne œuvre après œuvre, parce qu'elles portent conventionnellement une charge de fictionnalité plus ou moins grande dans la réception que nous en faisons. Dès lors, l'écrivain autoproclamé qu'il est forge son propre univers générique où les contours de chaque forme sont toujours poreux et sujets aux migrations et contaminations, et où les « trois livres » de son œuvre partagent un dialogue intertextuel constant au cœur duquel se trouvent les notions de réalité et de fiction.

I.3.5 *Relatos*, Nouvelle, *Vagabundeos*, l'univers générique de Juan Bonilla

Afin de dessiner une cartographie de l'univers générique-de Juan Bonilla, mettons en corrélation ses propos, les paratextes éditoriaux et nos commentaires précédents sur la porosité générique des récits modernes. Si nous reprenons la répartition en trois livres que propose Bonilla, nous constatons, d'une part, qu'il semble écarter à ce moment de sa carrière les romans qui constituent alors un territoire distinct, et, d'autre part, que sa définition du recueil d'essais est toute personnelle et s'enrichit d'une étiquette qui lui est propre, celle des *Vagabundeos* :

Así ha nacido este *La plaza del mundo* que, ya puestos a ser ordenadamente juanramonianos, es el quinto volumen de una sola obra a la que me gustaría titular *Vagabundeos*, compuesta de momento por los volúmenes *El arte del yo-yo* (1996), *La holandesa errante* (1998), *Teatro de variedades* (2002), *Je me souviens* (2005) y éste que ha recopilado y prologado Javier García Rodríguez²⁷¹.

Le point commun que partagent ces cinq ouvrages réside dans une grande hétérogénéité formelle des pièces regroupées allant jusqu'à la constitution d'un recueil mêlant des articles journalistiques traditionnels et caractéristiques du *columnismo* littéraire espagnol, des anecdotes donnant lieu à un récit de fiction et des nouvelles au sens plein du terme. Si nous

²⁷¹ Juan BONILLA, *La plaza del mundo*, op. cit., p. 216.

devions avancer quelques exemples, *El arte del yo-yo* contient des articles de critique littéraire (« Lugares imaginarios » qui explore la notion d'espaces imaginaires dans une perspective comparatiste), des textes de critique d'art (« Tàpies o la moral de estos tiempos »), des articles d'opinion (« Contra el Cervantes ») et des nouvelles, parfois rééditées dans des recueils de nouvelles (telle « La ruleta rusa » qui sera publiée dans *La noche del Skylab*). *La holandesa errante* est le plus homogène de ces recueils, car il est essentiellement constitué d'articles d'opinion, bien que les sujets traités soient très variés et souvent entrecoupés d'anecdotes racontées. Se jouant toujours des limites entre l'objet observé et l'observateur, Bonilla dévoile dans le prologue même de cet ouvrage une portée autobiographique tacite derrière le projet du recueil :

A bordo de una holandesa errante va uno emitiendo pareceres acerca de lo que se le pone a tiro, asuntos que distan tanto entre sí como cualquier lugar de su antípoda: el fútbol, el arte moderno o la legalización de la marihuana son, en definitiva, meras excusas para tratar de reflejarse uno mismo en el espejo de humo del tiempo que pasa, agregar rasgos al rostro de tinta que se nos va componiendo a medida que emitimos opiniones sobre un asunto de moribunda actualidad, camuflamos la melancolía que nos acecha al visitar una ciudad, o compartimos la admiración que nos ha despertado una lectura anhelando contagiarla²⁷².

Teatro de variedades, comme nous l'avons vu, regroupe des articles de critique littéraire et le récit fictif « Academia Zaratustra ». De la même manière, *Je me souviens* fait alterner textes critiques (« Me acuerdo del diccionario de Gonzalo Serna »), nouvelles (« Me acuerdo de una Princesa Dogón »), souvenirs personnels plus ou moins romancés (« Me acuerdo del cuaderno rojo de Paul Auster ») et récits incertains où se mêlent autobiographie et essai (« Me acuerdo de mi vida como si fuera un catálogo de librero de viejo »). *Le Vagabundeo* semble donc être une forme littéraire teintée d'autobiographisme et caractérisée par l'errance d'une voix narrative qui adopte la tonalité d'un journaliste d'opinion et prend à sa charge tantôt des essais et des articles d'opinion, tantôt des récits d'anecdotes factuelles et tantôt des récits de fiction. Noemí Montetes Mairal souligne la tension autofictionnelle croissante qui caractérise ces publications successives, considérant la dernière comme le basculement définitif dans l'autofiction²⁷³. Il convient de noter que la présence de nouvelles ou de formes hybrides est

²⁷² Juan BONILLA, *La holandesa errante*, op. cit., p. 9.

²⁷³ « En 2006 Bonilla edita otro volumen recopilatorio de textos misceláneos, *Je me souviens*, de nuevo profundamente marcado por la huella de la autoficción. [...] En los textos donde se aprecia más es [...] cuando aborda momentos clave, en el límite entre la vida y la muerte, cuando el narrador, o el yo poético, se cuestiona acerca de las raíces de la existencia, y emergen sus señas de identidad. Fijémonos en un detalle para nada gratuito: en la portada de este libro, por primera y única ocasión –al menos hasta la fecha– se nos muestra un autorretrato levemente desenfocado de Bonilla ante un espejo. La intención de este libro la refleja en el texto que abre el volumen, “Me acuerdo de *Je me souviens*” (se refiere a la conocida obra de Georges Pérec, en la que el autor francés se dedica a enumerar listas de “me acuerdo de...”). Si comparamos este fragmento con el curriculum vital

plus ou moins forte suivant le recueil ; ainsi, *Biblioteca en llamas*, le dernier recueil d'essais de l'auteur est essentiellement constitué d'articles d'opinion. Chaque florilège de *Vagabundeos* se compose donc de pièces qui flottent et se meuvent entre la stricte apparence d'un essai traditionnel et les traits constitutifs d'une nouvelle.

Intéressons-nous à présent aux autres « grands livres » de la classification générique de Bonilla. Lorsqu'il rédige son épilogue à *La plaza del mundo*, en 2008, la catégorie des romans est en effet clairement circonscrite : le livre accueille trois œuvres, *Nadie conoce a nadie* (1996), *Cansados de estar muertos* (1998) et *Los príncipes nubios* (2003). Puis, peu à peu, son écriture romanesque s'immisce sur le terrain de l'enquête référentielle avec la publication de deux romans biographiques, *Prohibido entrar sin pantalones* (2013), sur le parcours de Maïakovski, et *Totalidad sexual del cosmos* (2019), sur l'œuvre de Nahui Olin. Durant cette même période, il publie une biographie de Terenci Moix, *El tiempo es un sueño pop: vida y obra de Terenci Moix* (2012), ainsi qu'un ouvrage autobiographique qu'il intitule lui-même roman et qui le met en scène dans ses recherches bibliophiliques, *La novela del buscador de libros* (2018). Nous voyons ici comment, à partir d'un territoire clairement délimité dans le récit de fiction, l'écriture romanesque de Bonilla se voit progressivement envahie par une dynamique biographique, sans qu'il renonce pour autant aux romans de fiction, comme en témoigne la récente édition de *El mejor escritor de su generación* (2021). Cette trajectoire romanesque fluctuante et éclectique démontre à nouveau la perméabilité des espaces génériques traditionnels dans l'usage qu'en fait l'auteur.

Les recueils de poésie sont également assez bien délimités du point de vue éditorial. Ses florilèges sont publiés par des maisons spécialisées dans des ouvrages génériquement homogènes et font l'objet de rééditions anthologiques uniquement constituées de poèmes comme *Defensa personal* (2009), *Hecho en falta* (2014) et dernièrement *Horizonte de sucesos* (2021). Toutefois, cette claire délimitation n'empêche nullement les jeux de contamination générique lorsque l'auteur, sans doute inspiré par le roman lyrique et les « nouvelles-instants » des écrivains de la dernière modernité, nous offre des chapitres et récits courts emplis de lyrisme et construits suivant la logique du *stream of consciousness*. Songeons par exemple aux

del Bonilla de 1993 comprobaremos que en el autorretrato que nos presenta en 2006, bien al contrario, el escritor jerezano ha preferido listar experiencias a títulos de libros: el balance entre literatura y vida se va decantando de una manera cada vez más marcada por el lado de la vida: “Mi intención pues, era hacer una especie de memorias en las que el narrador sólo fuera importante gracias a los sitios por los que pasaba, las cosas que le contaban unos desconocidos o el puñado de cenizas que el pasado le arrojaba para que indagara en los laberintos de su memoria. [...] el resultado, necesariamente, había de tener algo de autorretrato: el autorretrato de un tímido que prefiriera componer las líneas de su rostro tomando prestadas las líneas de los rostros de aquellos a los que alguna vez les debió algo importante” (2005: 16) », Noemí MONTETES MAIRAL, « La autoficción literaria en la obra de Juan Bonilla », *op. cit.*, p. 117-119.

nouvelles « Salto de altura²⁷⁴ » et « Polvo eres²⁷⁵ », ou à la fin du chapitre V de *Cansados de estar muertos*²⁷⁶, ou encore aux derniers essais de *Je me souviens* regroupés dans la section « Ese desconocido llamado yo » que Montetes Mairal considère comme un parfait mélange transgénérique de récit, essai et prose lyrique²⁷⁷.

Il nous reste à ouvrir le troisième livre de Bonilla, celui qui emblématise le cœur de notre corpus d'étude, le recueil de nouvelles, ou *relatos* suivant la terminologie qu'il adopte. Il en compte cinq au moment de l'écriture de *La plaza del mundo*, probablement *Minifundios* (1993), *El que apaga la luz* (1994), *La compañía de los solitarios* (1999), *La noche del Skylab* (2003), et *El estadio de mármol* (2005), auxquels nous pourrions ajouter l'anthologie *Basado en hechos reales* de 2006. Par la suite, deux recueils de constitution similaire vinrent compléter l'ouvrage : *Tanta gente sola* (2009) et *Una manada de ñus* (2013). Tous ces recueils réunissent des narrations brèves et furent publiés sous l'étiquette générique *cuentos* ou *relatos*. Si la trame diégétique de nombre de ces histoires s'inspire d'expériences vécues – l'auteur s'amuse d'ailleurs à tracer l'origine référentielle d'une partie de ces récits à la fin de *Basado en hechos reales* –, elles n'en demeurent pas moins essentiellement des nouvelles de fiction. Un texte de Bonilla introduit néanmoins une complication dans cette catégorisation en apparence évidente avec *Yo soy, yo eres, yo es*²⁷⁸, un récit de fiction destiné à un public adolescent, d'une centaine de pages et publié isolément en 1995, puis réédité en 2016. Ce sont sans doute les mentions paratextuelles des recueils susmentionnés qui illustrent le mieux la difficulté que semble éprouver le monde éditorial pour catégoriser les explorations formelles bonilliennes : les jaquettes affirment ainsi tour à tour que *Yo soy, yo eres, yo es* est un « livre de fiction » (*La compañía de los solitarios*, édition de 1999), un « roman court » ou *novela corta* (*El estadio de mármol*, édition de 2005), un roman/*novela* (chez le même éditeur, en 2009, dans *Tanta gente sola*), une œuvre narrative (*El que apaga la luz*, édition de 2009) et sans doute ce même texte fait-il partie des deux « nouvelles », en français dans le texte, que la couverture de *Una manada de ñus* (2013) intègre dans la très synthétique biographie de Bonilla : « Juan Bonilla es autor de seis libros de relatos, cuatro novelas y dos *nouvelles* »... Si le conte adolescent est une « *nouvelle* », en français dans le texte, suivant des critères de longueur – bien que d'autres

²⁷⁴ Juan BONILLA, *La noche del Skylab*, Barcelona : Seix Barral, 2003, p. 81-85.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 221-225.

²⁷⁶ Juan BONILLA, *Cansados de estar muertos*, *op. cit.*, p. 194-197.

²⁷⁷ « Por si esto fuera poco, en la tercera y última parte de *Je me souviens*, titulada “Ese desconocido llamado yo”, Bonilla reúne cuatro escritos de género difuso, entre el relato, el artículo y la prosa lírica. En dos de ellos el peso y el poso de la infancia y de la adolescencia son absolutamente determinantes –y en ellos el relieve del pasado autoficcionalizado es muy significativo–. », Noemí MONTETES MAIRAL, « La autoficción literaria en la obra de Juan Bonilla », *op. cit.*, p. 119.

²⁷⁸ Juan BONILLA, *Yo soy, yo eres, yo es* (1995), Girona/Málaga : Luces de Gálibo, 2016.

nouvelles englobées dans un recueil soient aussi longues – et de publication indépendante, quelle serait la seconde au moment de la publication de *Una manada de ñus ? Academia Zaratustra* peut-être, bien que le chapitrage lui donne le rythme d’un roman de voyage, à moins qu’il ne s’agisse de *Humbert, Humbert*²⁷⁹ récit fictionnel d’une cinquantaine de pages publié séparément en 2005 ? Nous le voyons, la qualification générique de certains textes de Bonilla suit davantage les caprices et difficultés terminologiques du monde éditorial que l’évidence de leur structure nouvellistique, romanesque ou même hybride – ce qu’une partie de la critique désigne comme *novela corta*²⁸⁰. Il convient cependant de retenir qu’aux nouvelles regroupées dans les six principaux recueils s’ajoutent une petite myriade de récits édités séparément²⁸¹, dans des anthologies thématiques²⁸², dans la presse²⁸³, dans des livres pour enfants²⁸⁴, ou dans des mini-recueils de jeunesse²⁸⁵. Le livre de *relatos* de Bonilla étend de la sorte son territoire au-delà des pages des recueils publiés et explore, tout autant que les autres genres exploités, les frontières formelles des définitions éditoriales préétablies.

Nous pourrions à présent proposer une illustration visuelle des espaces génériques que traversent les créations de Bonilla. Chaque fragment de sa production, qu’il s’agisse d’une nouvelle, d’un article, d’un roman, d’un poème, semble s’épanouir dans une région donnée

²⁷⁹ Juan BONILLA, *Humbert Humbert*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 2005.

²⁸⁰ Les textes de *Yo soy, yo eres, yo es*, *Academia Zaratustra*, *Humbert Humbert* et même de certaines nouvelles issues de recueils, particulièrement longues et qui sont ensuite devenues des romans (« Cansados de estar muertos », « Nadie conoce a nadie »...) répondent sans doute à une interpénétration des genres romanesque et nouvellistique relevée par Cristina Bartolomé Porcar dans la production nouvellistique des années 90 : « Otro fenómeno que ha rodeado la relación entre ambos géneros es lo que se podría denominar la “cuéntificación de la novela”. En 1969 Francisco Umbral [...] ya apuntaba: “Es más, yo creo que es la evolución novelística, y casi todas las novelas de estos últimos años están escritas con técnica de cuento o mediante la aliteración de diversos cuentos” [...] En los noventa [...] sucede que no solo algunos cuentos pueden ser leídos, según Marías, como “fragmentos o episodios de novelas” sino que realmente “lo son” porque los textos en ocasiones han sido extraídos directamente o han entrado a formar parte de obras mayores. A veces las novelas se llenan de cuentos, aparecen relatos insertados, historias intercaladas, o son la resulta de la suma de muchas historias... [...] Sea cual sea el fenómeno, la “cuéntificación” de la novela o la “novelización” del cuento, lo cierto es que el género breve se identifica ya con un terreno apto para esa otra tendencia estética que recorre la literatura de estos años y que ya vengo apuntando: la hibridación genérica. Los textos pueden ser considerados, simultáneamente a medio camino entre varios conceptos genéricos. », Cristina BARTOLOMÉ PORCAR, *El cuento de las poéticas o las poéticas del cuento en España*, *op. cit.*, p. 263-268. Suivant les remarques de Baquero Goyanes, qui semble expliquer l’usage de la terminologie française dans le monde éditorial espagnol, nous utiliserons dans le schéma suivant le terme *novela corta* pour désigner les formes hybrides du roman et de la nouvelle : « Más fácil resulta distinguir el cuento de la novela corta, ya que aquí todo parece reducirse a cuestiones de simple extensión, de número de páginas, de tiempo consumido en la lectura. La novela corta estaría a medio camino entre el cuento y la novela sin más. Sería el género equivalente de la nouvelle francesa », Mariano BAQUERO GOYANES, *¿Qué es la novela?, ¿Qué es el cuento?*, *op. cit.*, p. 130.

²⁸¹ *Ibid.*

²⁸² Miguel Ángel OESTE (éd.), *La vida alrededor: cuentos de cine*, Málaga : ZUT, 2013.

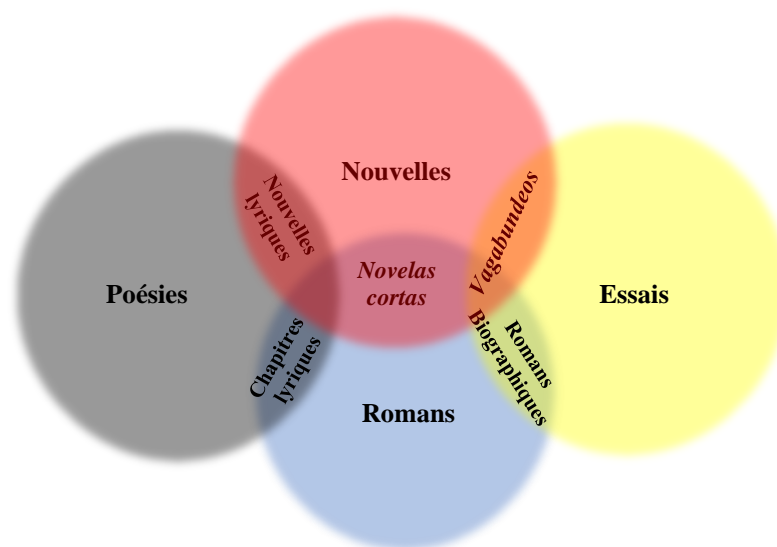
Miguel Ángel OESTE (éd.), *La vida después: cuentos de cine*, Málaga : ZUT, 2014.

²⁸³ Juan BONILLA, « La cesta de navidad », *El mundo* [en ligne], 24 décembre 2014, disponible en ligne sur : <https://www.elmundo.es/cultura/2014/12/24/5499e60222601d4b648b4589.html>.

²⁸⁴ Juan BONILLA, *Multiplícate por cero*, Madrid : Hiperión, 2007.

²⁸⁵ Juan BONILLA, *Minifundios: relatos*, Sevilla : Quásyeditorial, 1993.

d'une cartographie aux frontières perméables, faite de grands continents – les « grands livres » de Bonilla –, et de petits territoires interstitiels et frontaliers²⁸⁶ :



Cartographie générique de Juan Bonilla

Juan Bonilla, tout en produisant des œuvres pouvant être classées dans les grandes catégories génériques traditionnellement admises, exploite chaque interstice intergénérique à travers les ouvrages que nous avons essayé de catégoriser sommairement dans les lignes qui précèdent. Nous pourrions encore multiplier les exemples d'intersections, avec certains textes de *Je me souviens* qui combinent essai, nouvelle et poésie par exemple, mais la cartographie que nous proposons donne déjà à voir l'importance que l'auteur confère à ces territoires frontaliers de l'écriture littéraire qu'il visite au fil de sa production. Avant de nous questionner sur les multiples sens que revêt la notion même de frontière dans l'œuvre de Bonilla, nous nous

²⁸⁶ Dans son analyse des procédés de fiction contaminant l'écriture essayistique et biographique dans les textes de Pierre Michon, François Bon ou encore Julian Barnes, Dominique Viart fait appel à une généricité « mouvante » similaire à celle que nous employons ici, où chaque fragment s'insère dans un espace perméable central délimité par les grands genres traditionnels : « Ces écritures sont en effet en constant déplacement : elles dépaysent le lecteur académique en circulant selon deux espaces qui dessinent respectivement une « géographie littéraire mentale » et une « géologie culturelle ». Chaque livre élabore son propre univers formel dans une sorte de déplacement entre les aires définies par les grands genres académiques et, d'autre part, entre dans une relation critique avec les modes de pensée et de représentation du sujet que l'histoire littéraire lui propose. Ces œuvres sont ainsi délibérément culturelles : l'imaginaire qu'elles mettent en branle n'est pas naïf, même si parfois l'on s'y abandonne volontiers. Et la saisie du sujet qui s'y dispose traverse les figurations que l'histoire des représentations a pu en donner. L'espace transgénérique ainsi circonscrit tient – si l'on me permet la métaphore géométrique – du pentaèdre : un espace dont la poésie, la fiction, l'essai, la biographie et l'autobiographie fourniraient les cinq sommets. Chacune des œuvres considérées occupe dans cet espace un point mouvant selon les formes d'écriture qu'elle privilégie à tel ou tel moment, de chapitre en chapitre ou de page en page. », Dominique VIART, « Essais-fictions : les biographies (ré)inventées », in Marc DAMBRE et Monique GOSSELIN-NOAT (dir.), *L'éclatement des genres au XX^e siècle*, op. cit., p. 337-338.

intéresserons, pour conclure cette première partie, à la nature de l'hybridité qui se noue au cœur des espaces génériques interstitiels que nous venons de décrire.

Chapitre II : L'hybridité à l'œuvre aux marges du récit

La notion d'hybridité générique est complexe et répond à des modalités diverses de dialogue intertextuel – les procédés d'intégration d'hypotextes génériquement hétérogènes par rapport au texte intégrant par exemple – et d'interpénétrations formelles et esthétiques dans la construction même des textes – le lyrisme de certains romans ou l'allongement et le chapitrage de la nouvelle. La catégorisation et dénomination des formes transgénériques est un travail sans fin que chaque occurrence expérimentale pourra mettre à mal. Dès lors, il convient de nous consacrer davantage aux modalités des hybridations génériques dans les œuvres de Juan Bonilla qu'à la pertinence des dénominations que nous pourrions y adjoindre. Dans un article consacré aux aspects de la nouvelle brève contemporaine dans le monde anglo-saxon, Claudine Verley confesse l'incapacité de la critique à établir définitivement le bornage générique des formes brèves tout en rejetant la nécessité même des définitions immuables :

Sur ces questions de définition de genre, je suis consciente de n'avoir guère fait avancer la réflexion. L'analyse des textes – de quelques textes – m'a semblé un préalable indispensable pour essayer de déterminer certaines caractéristiques de cette nouvelle forme qu'est la nouvelle brève : rupture avec le réalisme, auto-référentialité mais ouverture, plasticité et incomplétude, saturation plus que fragmentation, fonctionnement métaphorique. La nouvelle brève est, pour l'instant, « a mutation », « a mutant literary form », « a white frog », comme le dit Margaret Atwood à propos de « Happy Endings » : « I did not know what sort of creature it was. It was not a poem, a short story or a prose poem. It was not quite a condensation, a commentary, a questionnaire, and it missed being a parable, a proverb, a paradox. It was a mutation. Writing it gave me a sense of furtive glee, like scribbling anonymously on a wall with no one looking. » (*SFI*, 298). Aux auteurs le bonheur d'écrire différemment, librement, de congédier catégories et étiquettes, d'expérimenter, de jouer – et de ne pas définir cette nouvelle forme. Au lecteur – et critique – d'être déstabilisé (« It should disturb us » SF, 228, « What we need is surprise », SF, 229) et de proposer quelques bribes d'une définition à venir²⁸⁷.

Suivant cette approche prudente des écritures aux formes mutantes, nous tâcherons dans les lignes suivantes de nous attarder sur quelques modalités de l'hybridité dans les œuvres de Juan Bonilla afin d'en identifier les traits distinctifs. Cette première observation des aspects de la transgénéricité bonillienne nous permettra ensuite de nous interroger sur sa portée symbolique, sa corrélation avec la thématique de la frontière dans l'œuvre de l'auteur, et sa potentielle dimension métalittéraire et autoréférentielle.

²⁸⁷ Claudine VERLEY, « “Une grenouille blanche” : la nouvelle brève », in Paul CARMIGNANI (dir.), *Aspects de la nouvelle, op. cit.*, p. 141.

II.1 La recherche d'une forme-sens : de l'hybridation générique à la représentation d'une vision du monde ontologiquement hybride

II.1.1 L'imparfaite corrélation des dichotomies essai/nouvelle, réel/fiction

Nous insistions précédemment sur l'enjeu réel des explorations transgénériques de Juan Bonilla : nourrir sa réflexion sur les limites de la fiction. De fait, les genres littéraires ont été historiquement chargés d'un certain degré de fictionnalité suivant une tradition d'analyse impliquant que la lecture d'un texte catégorisé comme essai offrirait au lecteur un horizon d'attente référentiel, tandis que la réception d'un roman ou d'une nouvelle l'inviterait plutôt à une suspension de l'incrédulité propre à la fiction. Pourtant, la narratologie contemporaine ne restreint plus la notion de narrativité au seul domaine de la fiction, comme nous l'avons remarqué à travers les travaux d'Adam, Baroni et Revaz²⁸⁸, qui s'intéressent tout trois à l'usage du récit dans le langage journalistique et publicitaire. Dans son article « La fiction à l'essai²⁸⁹ », René Audet va au-delà de cette seule contamination énonciative, en affirmant que l'essai peut parfaitement être hétérogène et mêler les régimes de fiction et de non-fiction. Nuançant dans un premier temps les théories défendant un genre essentiellement non-fictionnel²⁹⁰, il mentionne les recueils mêlant essais et fictions et l'alternance de modalité de réception qu'ils impliquent, un mouvement de balancier qui sert une meilleure illustration de la logique d'ensemble du propos auctorial²⁹¹. Il analyse ensuite plusieurs exemples d'essais ayant recours à des enchevêtrements de passages fictifs et référentiels et conclut à la possible fictionnalité de

²⁸⁸ Voir notre partie « I.1.1. De l'hégémonie romanesque à l'empire du récit ».

²⁸⁹ René AUDET, « La fiction à l'essai », in Alexandre GEFEN et René AUDET (dir.), *Frontières de la fiction*, op. cit., p. 133-157.

²⁹⁰ « Dans le discours des théoriciens, la fiction demeure le principal critère discriminant de l'essai, celui-ci ne reposant pas sur l'énonciation propre au discours fictionnel. Dans leur récent ouvrage, Pierre Glaudes et Jean-François Louette proposent une définition provisoire de l'essai centrée sur ce critère : il y est présenté comme une "prose non fictionnelle à visée argumentative" (Glaudes et Louette, 1999 : 7). [...] Différentes thèses concurrentes modulent des traits définitoires, mais conservent la dimension non fictionnelle. Par exemple, chez les critiques anglo-saxons, l'appellation *nonfiction* prévaut largement, se substituant même à des définitions plus précises du genre [...]. Étonnamment, alors que tous s'entendent sur le caractère foncièrement non fictionnel de l'essai, chacun signale à sa façon comment le genre – d'abord présenté comme réfractaire à la fiction – se caractérise par une certaine fictionnalité. Exprimée de diverses façons, la dimension fictionnelle de l'essai correspond pour plusieurs à la médiation obligée du langage. Définissant l'essai comme un "discours argumenté d'un SUJET énonciateur qui interroge et s'approprie le vécu par et dans le langage", Vigneault signale l'importance de "l'inscription *littéraire* de cette subjectivité pour qu'on n'aille pas malencontreusement s'imaginer l'essai comme l'écriture d'un *je* hors texte, comme la propre confiance d'un auteur" », *ibid.*, p. 135-136.

²⁹¹ « La forme du recueil permet de bien saisir la dynamique qui peut s'installer entre fiction et essai lorsqu'il y a juxtaposition des deux discours : dans ce cas, c'est à partir de la constatation des statuts respectifs des textes, de leur comparaison que le lecteur établit leur appartenance "réelle", plus précisément leur appartenance *contextuelle* à un genre ou à l'autre, au discours de fiction ou au discours prétendu littéral, sérieux de la prose essayistique. Loin d'une évaluation reposant uniquement sur le statut énonciatif du texte, cette façon d'appréhender les essais bâtit une cohérence, une logique d'ensemble non seulement à partir des caractéristiques textuelles, mais aussi à partir des données contextuelles : combinées, ces deux strates d'information conduisent le lecteur à interpréter dans un certain sens l'ambiguïté que le texte seul peut susciter. », *ibid.*, p. 147.

l'essai, perturbante pour le lecteur sans pour autant empêcher la compréhension de la signification d'ensemble :

L'essai, forme incomplète, presque un genre transversal, aurait cette capacité de s'allier à d'autres genres. Cependant, du point de vue du lecteur, les problèmes de compréhension et de statut des énoncés demeurent si l'on ne considère que les traits énonciatifs. Réunis en un même texte, la fiction et l'essai suscitent deux régimes de lecture différents, non contradictoires, et appellent par conséquent deux modes d'appréhension distincts, à l'instar de l'intertitre de cette section (FelsCsTaLiOsN), qui demande deux lectures orientées, sélectives (FICTION et essais). À la fois le lecteur ordinaire peut-il donc saisir la dimension essayistique d'un texte et en identifier le contexte fictionnel [...] sans que cet enchevêtrement ne vienne gêner sa compréhension de l'ensemble²⁹².

Les formes traditionnellement référentielles que sont l'essai, le journalisme et le discours médiatique en général sont donc largement envahies par les procédés de la narrativité et même de la fiction dans la pratique littéraire contemporaine, tandis que les classifications canoniques de l'essai représentant le réel et de la nouvelle comme objet de fiction semble bel et bien abolies. Les œuvres de Bonilla ne peuvent que nous en convaincre.

Les *vagabundeos* de l'écrivain abondent d'exemples d'essais constitués de récits souvent fictionnels. Le texte « Un necrólogo profesional²⁹³ » met en scène un journaliste spécialisé dans les notices nécrologiques rédigées en avance qui reçoit un appel inquiet d'Alberti préférant ne pas connaître sa propre épitaphe. Le récit initial transcrivant le dialogue téléphonique du nécrologue et du poète donne à la voix narrative l'occasion de développer une réflexion sur l'implacabilité de la mort basée sur son souvenir de fables et de légendes qu'il interprète. Dans le même recueil, le texte suivant intitulé « Felipe Alfau detrás de la cancela²⁹⁴ » s'ouvre sur le récit d'un personnage narrateur autodiégétique essayant désespérément de pénétrer dans une maison de retraite où il espère rencontrer Felipe Alfau. Son attente et le dialogue avec l'agent de sécurité lui fermant le passage sont l'occasion de retracer la biographie de l'écrivain, d'analyser son œuvre et de développer quelques

²⁹² *Ibid.*, p. 153. Gilles Philippe évoque de manière très similaire la capacité paradoxale de la fiction à soutenir l'argumentation essayistique dans son analyse des écrits de Sartre : « L'essai bâtit en revanche son *ethos* autant sur la fermeté de la conviction d'un sujet face à un état du monde que sur la valeur de ses constructions argumentatives. L'essai ne saurait donc entretenir avec la fiction qu'une relation complexe : si on l'a rapproché du roman, c'est surtout, symptomatiquement, parce qu'il emprunte au roman ses techniques de garantie de la validité du dire, c'est-à-dire de camouflage de la fiction : pourrais-je bien dire le réel par un texte débordant de marquages fictifs ? En même temps, cette aptitude qu'a l'exemple fictif à accéder à la généralité, aptitude déniée à l'exemple véridique, le rend indispensable au raisonnement argumentatif abstrait. D'où cet entre-deux et ce malaise où se tient presque nécessairement le texte essayistique quand il traite de propositions fictives qui ne soient pas contrefactuelles et qui participent donc au raisonnement au titre de la généralisation et non au titre de l'analogie. », Gilles PHILIPPE, « Fiction et argumentation dans l'essai », in Pierre GLAUDES (dir.), *L'essai : métamorphoses d'un genre*, Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 2002, p. 81-82.

²⁹³ Juan BONILLA, *El arte del yo-yo*, p. 97-100.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 101-110.

commentaires sur la figure des poètes maudits. Ces deux exemples fonctionnent suivant le même schéma : un premier cadre narratif et fictionnel donne lieu au développement par la voix narrative du récit, d'une analyse référentielle à la tonalité sensiblement essayistique. Bonilla crée de cette manière une forme hybride entre nouvelle et essai dont le contenu informationnel global est de l'ordre de celui que l'on attendrait d'un essai, tandis que la réception lectoriale s'apparente davantage à la lecture d'une nouvelle.

Si ces deux textes ont originalement été publiés dans des revues, le cas inverse – celui d'une nouvelle publiée dans un recueil dont les nouvelles adoptent certains aspects de l'essai – est également exploré par Bonilla. La nouvelle « El lector de Percec », éditée dans le recueil *Tanta gente sola*²⁹⁵, constitue un exemple complexe d'hybridité entre la nouvelle, l'essai et le commentaire autoréférentiel : une voix narrative décrit sa passion pour la collection d'exemplaires du *Je me souviens* de Percec, mais son obsession prend une telle ampleur qu'il décide de revivre les souvenirs personnels que les anciens propriétaires de chaque volume ont annotés dans les pages blanches de fin jusqu'à projeter de se constituer en personnage fait de tous ces souvenirs. Les péripéties et rencontres diverses du protagoniste – malgré la tentative de son ami poète Jacinto pour le détourner du projet – sont l'occasion d'une série de réflexions métalittéraires sur les relations entre l'auteur et le lecteur et sur les apports de l'œuvre de Percec²⁹⁶. À cette première matière essayistique s'ajoute un deuxième palimpseste, autoréférentiel celui-ci : le récit fictionnel offre en effet une explication à la création d'un ouvrage antérieur de Bonilla, lui-même intitulé *Je me souviens*, ainsi qu'à de nombreux récits dont les titres ou les thèmes sont reconnaissables dans les souvenirs annotés par Jacinto à la fin de son propre exemplaire, et que la voix narrative retranscrit pour clore son récit. Agissant simultanément comme un récit de fiction, un essai sur la réception et un commentaire métafictionnel de l'œuvre de Bonilla, cette nouvelle nous montre comment, depuis le territoire novellistique, l'auteur parvient à transgresser la frontière de l'essai.

La prose bonillienne rend ainsi patente l'invalidité des typologies et des binômes traditionnels – essai/réel et nouvelle/fiction – et promeut la fiction comme un ingrédient efficace dans une construction hybride à portée référentielle et métalittéraire. Cependant, l'auteur dépasse la simple mixité générique dans le discours sur la littérature qu'il développe au fil de sa carrière : dans ses articles comme dans ses nouvelles, il défend une idée de la fiction

²⁹⁵ Juan BONILLA, *Tanta gente sola*, op. cit., p. 189-214.

²⁹⁶ Les fragments essayistiques du texte se retrouvent d'ailleurs intégralement sous la forme d'un essai non-fictionnel dans *Teatro de variedades* : Juan BONILLA, « Je me souviens », in Juan BONILLA, *Teatro de variedades*, op. cit., p. 12-16.

qu'il conçoit comme une composante consubstantielle à une certaine définition du réel. La fictionnalisation de ses essais n'est donc que le premier jalon d'un programme plus ambitieux visant à remettre en cause notre approche de la fiction.

II.1.2 La fiction comme ingrédient du réel

Le rapport qu'entretient la fiction avec une redéfinition de la notion de réel constituera le cœur de notre analyse ultérieure. Sans trop anticiper ces considérations à venir, il convient dès maintenant de signaler une forme de résonance métalittéraire entre le traitement de cette problématique par les voix narrative ou lyriques, « depuis l'intérieur » des œuvres de Bonilla, et les procédés transgénériques qui remettent en question le bornage traditionnel de l'essai comme genre non-narratif et non-fictionnel. Le motif du personnage essayant de transposer une fiction prédéfinie sur son expérience personnelle est probablement le plus fréquent chez Bonilla.

L'on retrouve de telles figures dans l'ensemble de ses recueils de nouvelles. Dans *El que apaga la luz*, le protagoniste de « El terrorista pasivo » décide de s'approprier l'auctorialité de faits divers mortifères en s'identifiant au génie du mal qui étend son ombre sur la ville. L'attitude consistant à se conformer à un texte préexistant se retrouve dans la nouvelle « Nadie conoce a nadie », qui met en scène des rôlistes jouant le scénario de leur partie en dehors de la table de jeu, ou encore dans la figure christique de « La vida que no había sido escrita », qui s'astreint à la stricte observation des prophéties d'Isaïe, mais aussi dans la rédaction d'un journal intime au futur par le protagoniste-narrateur de « Diario de un escritor fracasado ». Dans le recueil suivant, *La compañía de los solitarios*, « Paso de cebra » met en scène un concours télévisé dans lequel chaque candidat expose la fiction de ses rêves, et qui donne à l'auteur de l'idée gagnante l'opportunité d'en faire une réalité avec l'aide du public. Dans *La noche del Skylab*, ce sont les entrepreneurs du « proyecto Maldoror » qui organisent des adultères en respectant un scénario écrit à l'avance. Dans « Metaliteratura », une nouvelle publiée dans *Tanta gente sola*, c'est un texte de Borges qui inspire au personnage principal une rencontre mise en scène entre son cousin et un acteur qui joue son devenir. Dans le même recueil, « En la azotea » présente le périple d'une candidate d'une émission de télé-réalité dont le scénario anticipé tente de faire infléchir le cours de sa vie en lui faisant abandonner son projet de suicide. Dans *Una manada de ñus*, enfin, la figure centrale de « Subasta Holandesa » fait subir à son quotidien les actions inverses aux fictions idéales qu'il avait rédigées alors qu'il

était enfant. Les exemples sont légion et fournissent un riche substrat d'analyse pour nos parties ultérieures.

Ces figures récurrentes ne se limitent d'ailleurs pas aux nouvelles, puisque le thème des rôlistes qui laissent leur jeu envahir la réalité est aussi largement développé dans le roman *Nadie conoce a nadie*. De même, dans *Cansados de estar muertos*, le personnage de Morgana prend l'habitude de fermer les yeux et de scénariser en avance ses actes à venir²⁹⁷, tandis que le protagoniste de *Los príncipes nubios* se raconte, suivant un procédé très similaire, la fiction rassurante de ce qu'il croit être – un héros qui sauve des vies – à chaque fois qu'il croise son reflet dans un miroir. Même la voix lyrique de certains poèmes de Bonilla chante les personnages de fiction comme faisant partie intégrante de nos réalités et de nos identités individuelles :

MARCHA IRREAL

–Letra para un himno nacional–

Lazarillo,/ Fortunata y Jacinta, el Cid Y Bradomín,/ Goliath, Trueno y Crispin./
Celestina,/ Don Quijote, Ana Ozores, San Manuel, don Juan,/ Sancho y Tyrant lo
Blanc./ Son la victoria de un sueño incansable./ Son la convicción/ de que somos
ficción./ Patria de espectros bañada en la luz/ de una vieja razón:/ sólo somos
ficción²⁹⁸.

Le leitmotiv de la fiction comme constitutive du sujet et de sa vision du réel est donc profondément ancré dans l'ensemble de la production bonillienne et il agit comme l'écho interne de la guerre transgénérique qui se livre aux frontières formelles du texte.

Dans l'article « Cazando tigres », Bonilla offre une synthèse de cette problématique illustrée par ses récits. Revenant sur les cas exemplaires de personnages littéraires extrapolant leurs fictions, le Quichotte en première ligne, et sur les cas névrotiques offerts par l'actualité, comme celui de l'assassin de John Lennon, il tisse une réflexion sur la manière dont la fiction détermine son lecteur et module la réalité de son identité :

²⁹⁷ « Cerró los ojos, un gesto que repetía a menudo para huir al pasado y recobrar momentos esenciales de su vida. Confió en que no la abatiera un ataque de pánico. Se dijo –sus labios dibujaban sin pronunciarlas esas palabras que su pensamiento iba liberando–: tengo veintiún años, voy en el metro sentada frente a mí, mi reflejo me está mirando en estos momentos y me está preguntando quién eres. Voy en el metro, disecada en este vagón, me llamo Morgana, pero no voy a repetir mi nombre porque cuantas más veces lo repita más lejos estaré de mí. Ahora abriré los ojos, me pondré de pie, caminaré desde mi asiento hasta mi reflejo y desde el otro lado del cristal él caminará hacia mí, y no asustará el millón de cadáveres que se agolpa a las puertas del vagón, dormidos en sus ropas de trabajo, muertos porque se saben su futuro de memoria. Saldré del vagón, dejando mi reflejo en el ventanal saldré a la luz impía que salpicará mis mejillas mientras me protege, siento que me protege, una membrana infranqueable de dos metros de radio que rodea mi cuerpo impidiendo a todos estos muertos acercarse a mí. Tengo veintiún años y me llamo Morgana, un montoncito de partículas elementales de universo agrupadas para alcanzar un destino ya acordado que aún ignoro pero que carece de importancia. », Juan BONILLA, *Cansados de estar muertos*, op. cit., p. 165.

²⁹⁸ Juan BONILLA, « Marcha irreal », in Juan BONILLA, *Poemas pequeño-burgueses*, op. cit., p. 32.

[...] leer ya es embarcarse en la aventura de ser Samsa, de sentir lo que sintió Humbert Humbert, de conocer la inmensa amargura y la docta impotencia en la que se encastillaba el Capitán Ahab. Son literatura que no se conforman con ser literatura, que extrapolan su naturaleza para quedársenos en las manos o en las entrañas como parte de nuestra historia, como fundamentos de lo que somos. Es esa literatura que consigue el acto alquímico de mayor intensidad: de repente no estamos leyendo un libro, sino que estamos dejando que el libro nos lea a nosotros. Nos está convirtiendo en otros que estaban dentro de nosotros, por lo tanto nos está agrandando²⁹⁹.

En toute cohérence, cet essai n'échappe pas à un certain flou générique, car il expose, pour illustrer la fin des illusions de la jeunesse, l'anecdote ouvrant également la première nouvelle du premier recueil de Bonilla intitulée « El terrorista pasivo », celle d'une vaine expérience de résurrection de mouche dans la cendre. Un autre article de Bonilla, « Los príncipes nubios, Literatura de frontera », met en relation la problématique des frontières génériques avec l'influence de la fiction sur le réel. Partant du constat que les personnages de fiction semblent au lecteur bien plus réels que le premier anonyme croisé dans la vie, il redéfinit la réception littéraire et l'intériorisation de la matière fictionnelle comme acte de la vie réelle du récepteur, avant d'en déduire l'invalidité des frontières génériques canoniques :

[...] quiero hablarles de otra de las fronteras que está presente en mi novela y en casi todo lo que escribo: la que separa realidad de ficción. Dicha frontera me parece muy importante porque, entre otras cosas, creo que, al igual que el periodismo que merece de veras tal calificativo es siempre literatura, la ficción que merece de veras ese nombre es siempre realidad. ¿Qué quiero decir con esto? Que para mí las grandes ficciones son las que de alguna manera mágica o milagrosa reciben en un momento dado el rango de realidad. No en vano, el Quijote es mucho más real que el vecino del quinto; es alguien que vive y que está, dado que no es un libro que yo haya leído, sino un libro que me ha leído a mí. Y quien dice el Quijote dice otras muchas obras dignas de ser consideradas de igual manera, por supuesto. Es decir, que las grandes ficciones no son libros que nos limitamos a leer, sino cosas que nos suceden; así, yo puedo decir que a mí me ha sucedido *Lolita*, de Vladimir Nabokov, por ejemplo. [...] De esta manera, llegamos a la tercera y última frontera, que no es otra que la existente entre poesía y narrativa. Se tiene la idea de que la poesía es tan sólo un género literario, se escriba en verso o en prosa, y yo no creo que esto sea así de simple. Desde luego, la poesía es mucho más, es una sustancia mágica que está en algunos sitios y que algunos seres son capaces de cazar en algún momento. Entonces, si el periodismo pertenece a la literatura y la ficción pertenece a la realidad, la narrativa ha de pertenecer de alguna manera a la poesía para tener sentido³⁰⁰.

Cette série d'exemples nous permet d'entrevoir la parfaite unité thématique et poétique de Bonilla. Les procédés de contamination transgénérique entre ses « trois livres » revêtent une fonction illustrative, une forme de mise en pratique exemplaire, pour reprendre l'idée

²⁹⁹ Juan BONILLA, « Cazando tigres », *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 715, janvier 2010, p. 23.

³⁰⁰ Juan BONILLA, « Los príncipes nubios, Literatura de Frontera », *El Correo Digital* [en ligne], 10 mars 2003, p. 4-5, disponible en ligne sur : <http://servicios.elcorreo.com/auladecultura/bonilla1.html>.

cervantine d'une exemplarité esthétique, des postulats métalittéraires de l'auteur. De la même manière que la fiction pétrit les esprits et le regard du lecteur sur le monde, la fiction peut nourrir l'écriture essayistique puisqu'elle peut participer à construire le regard que la voix narrative, à l'origine de l'essai, porte sur le monde. C'est ainsi que l'écriture de Juan Bonilla parvient à devenir pleinement la forme-sens qu'il appelle de ses vœux.

II.1.3 Fictions littéraires et visions du monde : l'hybridité générique comme forme-sens

Nous pouvons à présent mesurer à quel point Juan Bonilla tire parti d'un contexte artistique, et plus généralement communicationnel, qui voit l'agencement en récit envahir toutes les sphères de la production discursive. Auteur de son temps, il n'hésite pas à faire récit de ses réflexions journalistiques et de ses expériences factuelles. Cependant, sa conception de la littérature comme forme artistique transgénérique va au-delà de l'art de la rédaction formelle du texte pour imprégner de fiction ses textes essayistiques à la portée globalement référentielle. Usant de ce procédé, il défend par la pratique l'idée que la fiction concourt à la construction de la « vision du monde » intérieure qu'a le sujet, que celui-ci soit personnage fictif, voix narrative ou personne réelle.

Nous empruntons ici cette notion de vision du monde à Jean-Marie Schaeffer³⁰¹ qui définit l'imagination comme un système de représentation endogène, une forme d'autostimulation du système représentationnel décorrélée des entrées informationnelles exogènes, et qui constitue dans l'esprit du sujet une conception « endotélique », auto-portée, des mécanismes de la réalité. Dans son article intitulé « De l'imagination à la fiction », il s'interroge sur la fonction cognitive d'un tel processus, en d'autres termes, sur ce que

³⁰¹ « Autrement dit, dans nos représentations il n'en va jamais seulement du monde, il en va aussi toujours de "moi-même", pour la raison banale que ce "moi-même" est largement la résultante – une sorte de "by-product" – des opérations représentationnelles. Plus un être vivant développe des univers représentationnels complexes, et plus le bon fonctionnement de cette dynamique d'homéostasie interne est vital. Pour le dire en d'autres termes, un des rôles majeurs de la fonction représentationnelle endotélique est de maintenir une certaine stabilité à notre sentiment d'être, sans cesse remis en cause par la tension entre ces modes d'ajustement contraires que sont la relation cognitive d'un côté, la relation volitive de l'autre. Telle est notamment la fonction des "visions du monde" qui essaient tant bien que mal à trouver un compromis entre l'indésirable et l'inévitable ainsi qu'entre le désirable et l'impossible. [...] la vision du monde nous met (partiellement) à l'abri des oscillations affectives entre états euphoriques et dysphoriques que la relation sans cesse changeante entre le contenu des expériences exogènes et nos besoins ou désirs endogènes ne manquerait pas autrement de produire (et qui risquerait d'induire un état de stress représentationnel permanent). Plus précisément, toute vision du monde, et donc aussi la personne qui adhère à cette vision, est immunisée contre toute sanction du réel tant qu'elle ne commet pas l'erreur fatale de se (lui) donner une traduction actantielle, et donc de maximiser ses points de contact avec les interfaces de sortie du système représentationnel. », Jean-Marie SCHAEFFER, « De l'imagination à la fiction », *Vox-Poetica* [en ligne], disponible en ligne : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/schaeffer.html>.

l'imagination et la fiction peuvent apporter à notre compréhension du monde. C'est précisément par sa capacité à former l'esprit du sujet par l'intériorisation de mécanismes cohérents internes à une production fictive, que la fiction permet de moduler notre rapport au réel en nous poussant à reproduire, dans le réel, les mécanismes logiques expérimentés dans la fiction :

L'immersion mimétique dans les univers fictionnels ainsi créés nous donne donc accès à des modélisations représentationnelles qui ont ceci de particulier qu'elles n'appellent pas de réintrojection dans le réel, et donc n'entrent pas dans notre savoir encyclopédique du « monde ». Cela ne signifie pas qu'elles soient coupées de notre vie réelle. En fait, elles peuvent intervenir sous de multiples formes dans nos interactions futures avec la réalité, puisqu'elles mettent à notre disposition des boucles de traitement mental endogène que nous pouvons réactiver à volonté chaque fois que nous nous trouvons face à un domaine analogique pertinent, qu'il s'agisse d'une situation purement mentale ou d'une interaction réelle avec le monde environnant. C'est donc paradoxalement en nous ouvrant l'espace des possibles, que la fiction nous permet de mieux maîtriser le réel. Il en découle que ce qui importe pour la mimésis fictionnelle ce n'est pas tant la fidélité à un supposé domaine d'origine qu'elle refléterait, mais sa pertinence d'application analogique dans un éventuel domaine représentationnel d'arrivée³⁰².

Cette conception, qui offre un pendant psychologique à des idées qui ne sont pas sans rappeler la définition de la « mimésis III » de Paul Ricœur³⁰³, est très proche des processus de construction identitaire par la fiction que décrit Juan Bonilla dans ses articles et qu'il illustre par les péripéties de personnages emprisonnés dans leur « vision du monde » mâtinée de fiction.

L'usage de récits de fiction pour encadrer, introduire ou même soutenir des réflexions littéraires référentielles et les opinions personnelles de Juan Bonilla prend dès lors une dimension particulière. Les textes hybrides que nous avons décrits, ceux qui mêlent récit de fiction, histoire littéraire et opinions critiques, se constituent en forme-sens illustrant la pensée de l'auteur en cela qu'ils démontrent, par leur constitution mixte, la portée analogique de la fiction comme vecteur de compréhension du réel. Il nous est impossible de ne pas nous référer à ces formes-sens métalittéraires chez un auteur traversé par la pensée cervantine sans basculer dans la notion concomitante d'exemplarité. Dans son article « *Don Quichotte* ou les

³⁰² *Idem.*

³⁰³ « Ce n'est pas tout : la *mimésis* qui est, il nous en souvient, une activité, l'activité mimétique, ne trouve pas le terme visé par son dynamisme dans le seul texte poétique, mais aussi dans le spectateur ou le lecteur. Il y a ainsi un aval de la composition poétique, que j'appelle *mimésis III* [...] En encadrant ainsi le saut de l'imaginaire par les deux opérations qui constituent l'amont et l'aval de la *mimésis*-invention, je ne pense pas affaiblir, mais bien enrichir, le sens même de l'activité mimétique investie dans le *muthos*. », Paul RICŒUR, *Temps et Récit*, T. 1, Paris : Seuil, 1983, p. 77.

exemplaires exemplarités de la littérature³⁰⁴ », Emmanuel Bouju liste quatre niveaux d'exemplarité issus de la tradition cervantine, de sa critique et de sa relecture. L'intra-exemplarité, sa manifestation de premier niveau, repose sur la mise en fiction de l'exemplarité opérée dans le *Quichotte*, tandis que la « méta-exemplarité », deuxième niveau du concept, réside dans la posture consistant à proposer une relecture critique de l'exemplarisme cervantin passant par l'exemplarité esthétique de la forme innovante adoptée³⁰⁵. Nous reconnaissons aisément, dans cette forme particulière de l'exemplarité esthétique constituant elle-même une relecture de l'hypotexte cervantin, le jeu de résonances mis en place par Bonilla entre ses personnages quichottesques et une écriture qui refuse l'absence du récit de fiction dans le texte à portée référentielle. De plus, parce que ces mêmes écrits constituent souvent une réécriture de la matière cervantine – songeons au projet de revivre les souvenirs des autres lecteurs de *Je me souviens* qui apparaît dans tous les textes se référant à l'œuvre de Perec – ils s'élèvent à ce que Bouju définit comme une « hyper-exemplarité », à savoir la mise en pratique du *modèle cervantin* de la réécriture par la réécriture de l'hypotexte cervantin :

J'entends par ce dernier niveau évoquer toute la pratique du *modèle cervantin de la réécriture*, exercée sur le modèle lui-même [...]. Même la critique cervantine devient très vite une forme de réécriture de son modèle, comme chez Unamuno ou Borges. De même que tous les jeux de dilution ironique des frontières entre fiction et référence laissent entrevoir l'ombre de Cervantès – comme si une grande partie de la littérature moderne était l'hypertexte du *Quichotte*. D'où l'idée (borgésienne certainement) qu'à toucher à la question de l'exemplarité littéraire, nous entrons dans l'univers de Cervantès. Et je reviens à Nabokov, et à ma proposition selon laquelle la différence entre l'essai et les romans ne serait peut-être qu'un faux-semblant. À suivre cette hypothèse, *Littérature III* relève d'une sorte de « sanchopancisme » de combat. J'y verrais en effet volontiers la dérision même du geste critique, sensible en particulier dans le décompte absurde des défaites et victoires du *Quichotte* sous forme d'arbitrage de match de tennis. [...] Écrire sur le *Quichotte* (voire vivre ?), c'est forcément être soi-même dans son univers (ou dans celui de l'une ou l'autre des nouvelles qu'il intègre comme n'importe quel « curieux inopportun » peut en faire l'expérience). Et cela se vérifie depuis Cervantès lui-même, dès l'origine inscrit dans sa fiction, tant comme soldat (« Saavedra » in I, 40) que comme écrivain³⁰⁶.

Suivant cette modalité particulière, dont Bouju cite des exemples souvent analysés et repris par Bonilla – Paul Auster, Nabokov, Unamuno, Borges –, la frontière entre référentialité et

³⁰⁴ Emmanuel BOUJU, « *Don Quichotte* ou les exemplaires exemplarités de la littérature », in Emmanuel BOUJU (dir.), *Littérature et exemplarité*, op. cit., p. 131-141.

³⁰⁵ « Ce second niveau – d'exemplarité ou, si je puis dire, d'"exemplarisation" de l'exemplarité – repose d'abord sur la construction et le déploiement du modèle antonomastique : sur la pensée du quichottisme. Fondamentalement, il s'agit d'une critique de l'exemplarité (ou plutôt de l'"exemplarisme" cette fois ?) du personnage comme illusion active – laquelle recouvre toute l'histoire de la critique cervantine... en naissant avec Cervantès lui-même. », *ibid.*, p. 135.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 139-140.

fictionnalité ne peut qu'être invalidée par le fait même que l'œuvre de fiction produit un discours critique, une lecture littéraire, par le fait qu'elle soit réécriture et par les modalités de cette réécriture.

L'hybridité manifeste des œuvres de Bonilla s'établit ainsi en forme-sens à plusieurs niveaux, ceux de la méta- et de l'hyper-exemplarité : elle constitue une mise en scène et une relecture critique de l'exemplarité cervantine de la fiction, à la fois qu'elle exemplifie la transgression des frontières de la fiction, se faisant ainsi réécriture de l'exemplarité esthétique cervantine. Les jeux de résonances que nous avons identifiés jusqu'ici par quelques exemples entrent donc dans la construction globale d'un discours métalittéraire complexe passant à la fois par le contenu des textes, par leur composition transgénérique et par la corrélation qui unit ces deux dimensions. C'est ainsi que se construit, dans les réflexions de ce jeu de miroirs, une poétique tacite du récit au cœur même du récit.

II.2 L'hybridité comme postulat poétique bonillien

II.2.1 La poétique d'auteur comme genre littéraire

Durant les quatre dernières décennies, s'il est un genre en Espagne qui a été très abondamment analysé, défini, théorisé par ses propres représentants, c'est sans nul doute celui de la nouvelle. Comme nous l'avons présenté dans le premier chapitre de cette partie, les années 80 et 90 ont vu fleurir nombre de poétiques rédigées par les nouvellistes eux-mêmes, dans la plus pure tradition des bâtisseurs de l'expression moderne du genre – Poe, Quiroga, Cortázar, Borges – qui espèrent ainsi justifier la littéarité d'un genre considéré comme mineur par le monde éditorial et une partie du lectorat. Genara Pulido Tirado a bien démontré l'importance qu'ont pris ces poétiques d'auteurs dans le panorama critique des dernières années avec une croissance particulièrement marquée dans les années 90 au point de devenir l'une des spécificités du paysage théorique espagnol de cette décennie et ce, même si les poétiques en question n'introduisent que peu de nouveauté :

También es posible que la ausencia de reflexiones teóricas innovadoras responda a una ausencia de prácticas literarias nuevas. La España de los años noventa puede ser un buen ejemplo de ello, pues la actividad teórica va encauzada en cuatro direcciones: [...] 2. Poéticas ofrecidas, sobre todo por cuentistas, que repiten las características ya señaladas por los autores clásicos: Poe, Quiroga, Cortázar, Borges, Anderson Imbert, etc., existiendo algunos puntos de divergencia –menores en número que las coincidencias– como la problemática relación novela-cuento. Se trata, en definitiva, de repetir la teoría que del cuento moderno se ha ido gestando y perfilando hasta la actualidad, hecho nada extraño si tenemos presente que el cuento literario moderno es el que cultivan los cuentistas españoles de los noventa³⁰⁷.

Exercice apparemment indissociable de l'activité du nouvelliste contemporain, la poétique d'auteur en vient à répondre à une attente éditoriale comme en témoigne, par exemple, la structuration de recueils comme *Pequeñas resistencias* d'Andrés Neuman ou *Cuento español actual* d'Ángeles Encinar, où chaque sélection de récits incluse dans le recueil est précédée d'un petit manifeste littéraire de son auteur. Cette tendance s'est également généralisée dans les recueils de poésies comme le souligne Rocío Badía Fumaz. Après avoir compilé quelques facteurs historiques expliquant l'explosion des poétiques d'auteurs à la fin du XX^e siècle – la fin des grands mouvements artistiques poussant à une légitimation individuelle et l'accélération de la production littéraire avec une recherche d'innovation comme réponse au vide axiologique de la postmodernité –, elle souligne l'important rôle de catalyseur qu'a eu le monde de l'édition dès la deuxième moitié du siècle :

³⁰⁷ Genara PULIDO TIRADO, « La teoría del cuento en las España de los años noventa, un balance », *op. cit.*, p. 567.

Más allá de la tendencia histórica que impulsa la aparición de las poéticas explícitas, razones pertenecientes al ámbito más reducido del espacio español favorecieron un gran auge de la publicación de estos textos. Por lo menos desde mediados del siglo XX constatamos en España una activísima publicación de poéticas explícitas, estimulada, en buena medida, por un dinámico mercado editorial que demandaba del poeta una manifestación teórica de su práctica literaria. El éxito de un cierto tipo de antología poética, a menudo generacional, donde los textos literarios seleccionados se acompañaban de una breve explicación teórica por parte de su autor, creó un enorme corpus de poéticas explícitas que en su mayoría recibían, además, el título de «Poética» o similar. [...] Como señala Casas, no en vano parece que las antologías son el camino más apropiado para las poéticas de autor (216). Junto a las poéticas de origen espontáneo, se encuentra, entonces, un gran conjunto de poéticas de ocasión, confeccionadas por encargo editorial, respondiendo, por tanto, no solo a la voluntad del poeta sino a la presión del mercado editorial³⁰⁸.

Notons que le genre nouvellistique – sans doute dans une volonté des auteurs d’atteindre la légitimité littéraire et suivant le modèle de Poe qui conçoit la nouvelle comme une forme lyrique – a adopté les tendances éditoriales des recueils de poésie quelques décennies plus tard, à la toute fin du siècle. Devenue un véritable exercice de style pour le nouvelliste, la poétique auctoriale adopte cependant une grande variété de tonalités allant de la revue généalogique de l’histoire du genre à la théorie définitoire la plus abstraite en passant par le récit autobiographique. Cette grande hétérogénéité dans la mise en pratique de l’introspection littéraire donne aux poétiques d’auteurs les airs d’un nouveau genre « omnigène » s’inspirant de formes variées pour produire un discours central mêlant portée autobiographique et critique métalittéraire :

Frente a otros géneros del yo, las poéticas explícitas van a tomar formas variadas, pues fundamentalmente muestran su pertenencia genérica en función de su contenido y, de forma menos pronunciada, por determinados rasgos del discurso. De ese modo, encontraremos poéticas explícitas que toman la forma de ensayos, epístolas, artículos periodísticos, discursos, prólogos, etc., sumando a sus características intrínsecas los rasgos particulares de esos géneros. Por tanto, pueden verse las poéticas explícitas como agrupación de textos tipológicamente diversos que comparten una afinidad temática, la indagación sobre la obra literaria propia y la concepción del hecho creador, y un rasgo discursivo fundamental, la exposición desde el yo, que permite considerarlos a la vez como un único tipo de texto³⁰⁹.

Les articles d’opinion et *vagabundeos* de Juan Bonilla, parce qu’ils mêlent considérations critiques, opinions personnelles de l’auteur et parfois illustration du propos par l’insertion de récits fictionnels, pourraient répondre à cette définition de la poétique d’auteur comme genre multiforme servant un propos référentiel métalittéraire, à ceci près que le yo de l’auteur ne se

³⁰⁸ Rocío BADÍA-FUMAZ, « Las poéticas explícitas como género », *Rilce, Revista de Filología Hispánica* [en ligne], n° 34 (2), 2018, p. 614, disponible en ligne sur : <https://revistas.unav.edu/index.php/rilce/article/view/5312>.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 618.

donne pas systématiquement à voir de manière transparente et passe parfois par l'intermédiaire d'une voix narrative. Cependant, nous pourrions concevoir cette modalité d'écriture particulière comme la résultante d'une double détermination formelle, d'une part celle d'une généralisation de la narrativité, impulsée par le contexte et particulièrement prégnante chez Bonilla, et, d'autre part, celle d'une diversification des expressions de la poétique d'auteur, d'une ouverture de la pratique à toutes les influences génériques. Cette compénétration transgénérique ouvre la voie au retour du récit à valeur de poétique, ou à la poétique d'auteur sous forme de récit. Mais avant de nous pencher sur la présence de ces poétiques du récit dans le récit, nous serons tenté de nous demander si, en amont du possible contenu métalittéraire d'un texte bonillien, la construction génériquement hybride du texte ne constitue pas en soi un mode d'expression non-discursif de la poétique de l'auteur.

II.2.2 La valeur performative de l'hybridité bonillienne

La possible performativité du langage a été d'abord théorisée dans la célèbre série de conférences de John Austin publiée en 1962 sous le titre *Quand dire c'est faire*³¹⁰. La valeur performative du langage peut se résumer comme la capacité qu'acquiert un discours à s'ériger en acte de langage et ainsi à agir sur le monde, à changer la réalité, comme une force exercée sur le contexte de l'énonciation. Le discours performatif n'est donc plus un outil de communication ni un vecteur d'assertions vérifiables mais bien une action exercée sur le monde par le geste verbal que constitue l'acte de langage. La performativité d'un discours est rendue possible par son origine, le locuteur effectuant l'acte devant avoir l'autorité nécessaire à la modulation du réel par sa seule parole. Le contexte de l'acte langagier performatif, son destinataire et ses destinataires qui considèrent son autorité légitime, est donc le facteur principal de cette capacité particulière des mots théorisée par Austin.

Si nous mettons à présent en corrélation cette valeur spécifique du langage avec la transgénéricité de l'écriture bonillienne, nous pouvons nous demander si la configuration hybride de certains de ses textes, émanant de l'écrivain, ou producteur de littérature comme il semble définir cette fonction, ne constitue pas une forme d'acte de discours abolissant les frontières génériques par le simple fait de ne pas les respecter et nuançant par là même la définition du texte littéraire. Parce qu'il est auteur littéraire, Bonilla module par son écriture la définition de la littérature pour le lecteur qui considère son autorité d'écrivain légitime. Par

³¹⁰ John AUSTIN, *Quand dire, c'est faire* [1962], Paris : Seuil, 1991.

conséquent, sa conception ouverte de la littérature, qui peut inclure l'écriture journalistique, voire la production scientifique, dès lors que le texte agit sur son lecteur, module son identité et change sa vision du monde³¹¹, est amenée à exister par la constitution même de textes mêlant essai et fiction. En intégrant des éléments de fiction à ses articles référentiels par exemple, Juan Bonilla produit un acte de discours qui modifie de fait la définition de la littérature dans le sens de la notion qu'en a l'auteur lui-même, à la condition que le récepteur accorde le statut littéraire au texte. Dans de tels textes, la performativité de la nature hybride des œuvres de Bonilla est donc double : elle vise à modifier le concept de genre, suivant une généricité auctoriale spécifique, en en faisant un cadre formel bien poreux et elle modifie la définition de la littérature pour intégrer de fait le journalisme d'opinion dans son giron.

Examinons un exemple pour observer la manière dont le discours bonillien remet en question les concepts littéraires par l'élaboration du texte. « Me acuerdo del fin del mundo³¹² » fait partie des pièces que l'auteur intègre dans sa liste de *vagabundeos*, à l'intérieur du recueil *Je me souviens*. Le contexte paratextuel porte le lecteur à recevoir ce texte comme un article d'opinion : dans *La plaza del mundo*, Bonilla cite l'anthologie comme faisant partie de ses *vagabundeos* aux côtés d'autres florilèges d'articles comme *La holandesa errante* ou *Teatro de variedades* qui sont essentiellement constitués de rééditions d'articles parus dans les journaux. À cela s'ajoute le titre intertextuel qui renvoie à une lecture critique de l'œuvre de Perec – à l'image de textes que l'auteur a publiés par le passé –, et, par conséquent, à la portée autoréférentielle du volume, renforcée par l'autoportrait photographique légèrement flou qui en illustre la couverture. Ces nombreux indices disséminés dans le paratexte de l'œuvre orientent le lecteur vers la réception d'une œuvre référentielle, d'une série d'articles factuels de critique littéraire. Pourtant, lorsqu'il s'immerge dans le récit que présente « Me acuerdo del fin del mundo », celui d'un personnage observant chaque soir sa voisine âgée par la fenêtre alors qu'elle danse avec une silhouette grandeur nature en carton, le récepteur ne peut qu'être convaincu d'être face à une nouvelle. On y retrouve, certes, un protagoniste qui semble être écrivain, mais ce n'est pas chose rare dans les nouvelles de Bonilla. Du reste, l'intégralité du texte constitue un parfait exemple de récit suivant la définition stricte de Françoise Revaz, avec laquelle nous entamons cette partie. Dans cette œuvre, malgré une fin mâtinée de fantastique,

³¹¹ « La pretensión esencial del mero hecho de escribir literatura –o al menos la pretensión que acompaña al acto de leer literatura– es la de variar de alguna manera la realidad del que lee. Variar quiere decir muchas cosas: desde enriquecer el conocimiento del mundo, hasta provocar dudas y angustias. Lo cierto es que si de un libro no salimos siendo otros de los que éramos cuando entramos en sus páginas, poca literatura había en él. », Juan BONILLA, « Lugares imaginarios », in Juan BONILLA, *El arte del yo-yo, op. cit.*, p. 135.

³¹² Juan BONILLA, *Je me souviens, op. cit.*, p. 51-56.

rien ne permet de statuer clairement sur la référentialité ou la non-référentialité des événements narrés³¹³, qu'il s'agisse de l'ensemble de l'histoire ou de simples scories référentielles. Le décalage entre un paratexte laissant croire à des essais ou des articles d'opinion et la nature complètement narrative et dénuée de tout commentaire analytique du texte génère une forte ambigüité sur son degré de fictionnalité³¹⁴.

Nous avons volontairement choisi un récit qui ne contient aucune réflexion métalittéraire patente et qui pourtant interroge le concept de genre littéraire par son

³¹³ La seule « fenêtre » référentielle du texte est intertextuelle et réside dans une réflexion du protagoniste qui interroge le rapport entre la mort et sa définition suivant le souvenir laissé par le défunt à ses proches, un commentaire qui se rapproche de la nouvelle « El paracaidista » (*La compañía de los solitarios, op. cit.*, p. 199-209), et qui met en scène une âme suspendue aux limbes, le temps que son souvenir s'efface de l'esprit de tous les vivants : « No tenía gracia morir junto a todos los demás seres humanos, me decía, la única gracia de morir consiste en perdurar en la memoria de los otros, pero morir y que nadie pueda recordarte porque ya no queda nadie, que nadie comente lo mal que lo pasabas cuando viajabas en autobús, lo mucho que te gustaba esa serie de televisión americana sobre un psiquiatra o que detestabas que las mujeres se pinten las uñas, le hacía perder el único sentido visible que tiene a la muerte. », « Me acuerdo del fin del mundo », *Je me souviens, op. cit.*, p. 54.

³¹⁴ Sans nous avancer sur nos analyses ultérieures portant sur la dimension autobiographique des textes bonilliens, il convient de souligner dès à présent que le choix de l'ouvrage de Perec pour élaborer un recueil hybride d'essais fortement teintés de fiction dont la couverture arbore un autoportrait de Bonilla lui-même n'est pas anodine. Le projet perecquien mêle les références culturelles collectives, les mentions, sur un ton journalistique, à une actualité vécue, à une exploration intime de l'identité auctoriale, voire à une construction littéraire de celle-ci. Cette dynamique, dont *Je me souviens* constitue le paradigme et qui se trouve au cœur du projet transgénérique de Bonilla et de la portée biographique de ses écrits, a été analysée comme caractéristique de l'écriture essayistique espagnole par Jean Paquette et associée à la figure tutélaire cervantine que nous évoquons plus haut : « Or nous avons vu que l'objet culturel appréhendé par le JE-sujet de l'essai n'est lui-même que le produit d'une fragmentation du réel due aux conditions historiques et anthropologiques dans lesquelles l'activité du sujet s'exerce. Le JE recherche alors sa propre unité en opposant à l'éclatement du réel un refus catégorique ; d'où l'affirmation formelle et insistante du JE comme centre unique de la connaissance. C'est dans ce sens que Ortega, en un second temps, définit l'essai comme une "forme en vue de la création et de la valorisation de la réalité". Et c'est par la médiation de l'univers culturel de sa propre histoire que l'essayiste tente de réunifier le réel autour de son moi. L'essai devient alors une biographie, mais sans événements, ou plutôt érigeant comme événement capital la rencontre spécifiquement culturelle du moi et des productions culturelles que sont les livres, les coutumes, les mythes. Ce qui permet à Routh d'avancer avec raison que l'essayiste est celui qui « combine interest for books with interest in life ». D'où la fonction formelle capitale (qui n'a échappé à personne) de la citation chez Montaigne et du constant recours à Don Quichotte chez les essayistes espagnols. », Jean PAQUETTE, « Forme et fonction de l'essai dans la littérature espagnole », *Études littéraires*, vol. 5, n°2, 1972, p. 81-82. Cette même tension entre regard sur le monde, appel à la collectivité et réflexion autoréférentielle, entre autobiographie et dialogue avec le lecteur, est interprétée par Pierre Glaudes comme une caractéristique fondamentale de la forme essayistique qui s'exprime dans une ductilité consubstantielle au genre : « Modulable à l'infini, sa forme ductile permet de mettre en relation différents champs disciplinaires dans un grand arc herméneutique, qui relie ce que le langage des savants a pour habitude de dissocier ou de fragmenter. En ce sens c'est un genre civique : s'adressant à un large public, qui ne se réduit pas aux spécialistes, il est, dans la littérature d'idées, le genre qui vise l'ensemble de la communauté, qui empêche les individus de s'isoler dans leur domaine de compétence ou leur espace privé. Reliant les savoirs particuliers aux grandes questions éthiques, esthétiques ou politiques, il offre une médiation culturelle qui tranche sur la plupart des pratiques discursives, dans la mesure où spécialité et publicité y sont en général antithétiques. L'un des paradoxes de l'essai tient à cette double nature, égotiste et civique, qui lui permet d'associer le « je » au « nous ». Si le sujet y occupe une place éminente, si on l'y voit exercer son jugement à propos de tout, la délibération avec soi-même n'y conduit pas au solipsisme. L'essai, contrairement à ce qu'affirme John Mowitt, n'est même pas la forme bourgeoise et sécularisée de la confession, car la délibération n'y tend pas essentiellement à l'autobiographie ou à l'autoportrait. Dans ce *work in progress*, où la pensée se développe comme à tâtons, le moi de l'énonciateur est certes toujours présent, mais c'est en tant que garant d'une vérité personnelle et mesure de sa portée : il appelle à une rencontre et postule un authentique échange avec le lecteur. », Pierre GLAUDES, *L'essai : métamorphoses d'un genre, op. cit.*, p. X.

indétermination générique et référentielle. Ici, la composition du discours, la nature du texte et toute son équivocité constituent en soi un métadiscours et une interrogation sur les frontières des genres et sur les critères de littéarité. Le texte, par sa seule existence, affirme la possibilité de l'indétermination générique et s'articule en cela comme un acte de langage donnant corps, par sa matière discursive plus que par son contenu, à une littérature libérée de ses cloisonnements formels. Il y a en cela quelque chose de l'ordre d'une poétique en acte dans ce texte : Bonilla n'utilise plus le langage du récit comme le vecteur d'un discours poétique mais comme un geste poétique d'abolition effective des frontières génériques. Ainsi, avant même d'entrer dans une posture analytique du contenu des récits bonilliens, le lecteur contemple, ou plutôt subit l'action, de la posture poétique de l'auteur. C'est là le premier degré, le plus superficiel, de l'expression polymorphe des postulats littéraires de Bonilla. Puis, c'est en pénétrant dans le contenu des textes que le versant métalittéraire de la fiction vient compléter et confirmer la poétique en action de l'hybridité performative de ses œuvres.

II.2.3 Vers une poétique du récit dans et par le récit

En 1994, Marco Kunz publie un article dans *Lucanor* intitulé « Cuentos del cuento³¹⁵ » qui propose une série d'analyses de nouvelles contemporaines espagnoles mettant en scène, au sein de leur diégèse, le processus de création d'une nouvelle. Ces petites poétiques du récit, approuvées et partagées par l'auteur ou au contraire de nature ironique, sont enserrées dans la trame narrative fictionnelle et se définissent par un développement conjoint et coextensif du récit premier et du récit secondaire construit par le protagoniste :

Cuentos del cuento son, pues, breves textos narrativos que tratan lo que Linda Hutcheon ha llamado la mimesis del proceso: en la metaficción se abandona la imitación de una realidad extraficcional, la mimesis del producto, para centrar el interés en el proceso mismo que crea la obra de ficción. El cuento del cuento tiene como argumento la historia de la producción y de la enunciación de un cuento. [...] Los cuentos que analizaremos aquí tratan de un personaje que quiere escribir un cuento y de sus problemas para llevar a cabo tal proyecto, o pretenden dar instrucciones didácticas a quien desee aprender el oficio de cuentista. Distinguimos los mismos dos niveles como en los sonetos mencionados, sólo que pueden ocupar zonas claramente separadas del cuento o mezclarse de modo enmarañado: en el primer nivel, el *metacuento* propiamente dicho, se comenta la redacción de un cuento virtual que se está escribiendo en el segundo nivel, el cuento-meta. Éste todavía no existe, no es más que un proyecto que puede fracasar o lograrse. El cuento-meta nace y crece paralelamente al metacuento, se intercala en éste o alterna con él³¹⁶.

³¹⁵ Marco KUNZ, « Cuentos del cuento », *Lucanor*, vol. 11, 1994, p. 83-99.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 84.

Dans ce sous-genre de la nouvelle, l'auteur peut décliner sa propre poétique ou développer une réflexion métalittéraire, parfois critique, sur les coulisses de la création novellistique. La méthode est assez largement exploitée par les écrivains espagnols des années 90. Aux auteurs cités par Kunz – Luis Fernández Rocés, Pedro Zarraluki, Bernardo Atxaga – s'ajoutent les exemples proposés par Cristina Bartolomé Porcar qui fait également des « nouvelles de la nouvelle » une sous-catégorie générique bien présente chez les auteurs de la décennie³¹⁷. Si la métalittérarité de la prose narrative espagnole est une tradition ancienne, la forme particulière consistant à mettre formellement en scène le processus rédactionnel trouve de nombreux adeptes parmi les auteurs issus de la *Nueva narrativa*.

La dimension métafictionnelle des nouvelles de Bonilla – qu'il s'agisse de jeux intertextuels, d'autoréférentialité ou d'enchâssements métadiégétiques – est extrêmement marquée dans la plupart de ses textes et constituera notre terrain d'analyse dans la deuxième partie de cette thèse. Nous ne relèverons que cet aspect spécifique de l'expression métafictionnelle consistant à mettre en scène le processus de création, dans l'objectif de développer un discours poétique interne au récit. Nous laisserons ainsi de côté, pour le moment, les procédés de simple autoréférentialité intertextuelle et autres autocitations qui sont légion chez Bonilla, ainsi que les très nombreux textes exploitant une voix narrative ou un protagoniste écrivain de métier, sans s'attarder sur ce processus de création.

Les écrivains à l'œuvre paraissent dans plusieurs nouvelles de Bonilla, en particulier lorsque leur tâche ne s'avère pas fructueuse. C'est le cas du protagoniste de « El mejor escritor de su generación³¹⁸ » qui, après avoir publié le roman de son père en son nom propre, se trouve bien désemparé lorsqu'une maison d'édition lui commande un deuxième opus de la qualité de son premier chef-d'œuvre usurpé. Les doutes du faux écrivain laissent place à de nombreuses réflexions métalittéraires et à un questionnement sur le rapport du novelliste à son lectorat, sur la posture poétique à adopter face à l'horizon d'attente du récepteur. Les insertions autoréflexives sont ici nombreuses³¹⁹ et donnent à voir une poétique du « pré-texte » : la genèse

³¹⁷ Cristina BARTOLOMÉ PORCAR, *El cuento literario español (1991-2000): aportación a su poética*, op. cit., p. 389-396.

³¹⁸ Juan BONILLA, « El mejor escritor de su generación », in Juan BONILLA, *La compañía de los solitarios*, op. cit., p. 211-290.

³¹⁹ « El novelista ha de saber a quién se dirige, para quién escribe: y por lo tanto a quién sirve, quiénes lo leen. No es una consideración mía: es un dogma mercantil. He aquí un gran hándicap para mí: no tengo público, no he logrado precisar una porción del espectro lector al que dirigirme (quizás porque, en puridad, todavía no me he dirigido a ningún lector). », *ibid.*, p. 233 ; « No quiero decir que sea imprescindible que se dé ese milagro de la identificación entre el que narra y lo narrado: es un milagro que no sólo acontece pocas veces, sino que además la mayoría de las veces de las que acontece suele presentarse trampeado. Siempre me ha desnortado un poco esa facilidad con la que algunos lectores encuentran rostros de su rutina, de sus alrededores, para prestárselos a los personajes de ficción de las novelas que leen. [...] Algo me dice, sea como fuere, que esa que emplean algunos

du positionnement de l'auteur vis-à-vis de son hypothétique lectorat et de l'image qu'il s'en fait, une méditation menée avec force ironie qui sert justement de prétexte au personnage pour ne pas commencer son œuvre et se contenter d'usurper le texte d'un autre livre, *Nadie conoce a nadie*, titre reconnaissable du premier roman de Bonilla. Néanmoins, malgré le portrait satirique qui est fait de l'écrivain à l'œuvre – qui doute plus volontiers de la légitimité des attentes du lecteur que de la qualité de sa prose –, les principaux postulats poétiques de Bonilla affleurent à la surface du texte : l'impossibilité de la pure référentialité, l'inévitable mise en fiction opérée par la mémoire, l'incapacité du réel à habiter le texte de fiction...

Dans une autre nouvelle plus récente, « Una novela fallida³²⁰ », la totalité du récit suit la création d'un récit secondaire, épousant de manière paradigmatique la définition de Kunz des nouvelles de la nouvelle. Le texte est chapitré de la même manière que le roman dont le protagoniste autodiégétique raconte la création, et chacun de ces segments se constitue d'un commentaire sur le contenu et les modalités de création de son pendant romanesque. Ainsi découvrons-nous à la fois le récit du roman inédit et la poétique d'auteur développée par la voix narrative dans le récit premier, ou métarécit, suivant la dichotomie de Kunz. De nouveau, l'ironie perce à chaque page : le romancier amateur use et abuse des clichés du genre policier, en toute conscience, et développe sa « recette » de polar du ton prescriptif de l'expert, créant un décalage moqueur avec le titre de la nouvelle. Mais même coloré de sarcasme, le texte laisse poindre les mêmes considérations poétiques que celles que l'on retrouve dans les articles et *vagabundeos* de Bonilla, introduites, en toute logique, avec une pointe d'autodérision métafictionnelle :

Lo ha planteado todo como una enorme ficción: y se ha propuesto trasladarla a la realidad. Sabe que los pensamientos no se sostienen sin relatos, y está convirtiendo en relato las vidas de los que le rodean. Todo esto inducirá a algún crítico perezoso a acusar al novelista de fullero, o de metapoético. Está en su derecho (además, ya de camino puede acusarlo de plagiarlo porque la frase «los pensamientos no se sostienen sin relatos» es del argentino Fogwill), pero la novela no ofrece al lector más realidad que la que en su interior se genere, no hay por qué compararla con la realidad del exterior, por decirlo pésimamente, con la que tiene deudas claras³²¹.

lectores es una estrategia admisible pero trucada, cuya ventura no es otra que conseguir que las ficciones tengan que ver con ellos más de lo que en el fondo tienen que ver. Habitar una novela suele ser una ambición de los lectores ciertamente peculiar. Nada es más inverosímil, nada es más paradójico, que la realidad. Y las páginas de los periódicos están llenas de novelas posibles (no hay que descartar que muchos lectores periódicos no lean novelas porque tienen cubierta la dosis necesaria de ficción que les exige la sangre gracias a la lectura concienzuda de la prensa), dormitan a la espera de alguien que se fije en ellas, les preste carne a esas pocas líneas que están deseando crecer. », *ibid.*, p. 235-236.

³²⁰ Juan BONILLA, « Una novela fallida », in Juan BONILLA, *El estadio de mármol*, Barcelona : Seix Barral, 2005, p. 177-204.

³²¹ *Ibid.*, p. 200.

Ce sont parfois les coulisses de l'écriture d'un autre auteur référentiel qui servent de prétexte au développement d'une poétique du récit dans le récit. C'est le cas dans « Borges, el cleptómano³²² » dont le narrateur n'est autre que le fils du psychanalyste du nouvelliste argentin. Reprenant les notes de son père et dévoilant ainsi les confessions de plagiaire de Borges, le narrateur échafaude un discours métalittéraire sur la notion de réécriture, centrale dans la production de Bonilla. L'on y reconnaît facilement les positionnements poétiques de l'auteur³²³ et son questionnement constant des limites de la fiction qu'il présente comme le lieu qu'habite le poète et d'où il regarde le réel :

[«]En cierto momento, al mirar hacia arriba y ver las ventanas encendidas de la ciudad, recibe la convicción de que podría ingresar en cualquiera de esas casas, que en Buenos Aires viven todos los escritores que admira, y que todas las casas son su casa. Impaciente por no despertar, según su propia apreciación, Buenos Aires se le ha transformado en la ciudad deseada, en la que sin embargo una culpa ignara lo incomoda. Esa ciudad se llama Literatura y le pertenece. Borges se siente entre exultante y asustado: vive en la ciudad soñada y sueña con la ciudad en la que vive. Ahora agradece lo que antes le provocaba angustia: la certeza de no poder salir de esa ciudad.» Bien, creo que podríamos relacionar datos de ambos sueños: Borges no puede salir de una ciudad, que pasa de ser Buenos Aires, en la que físicamente reside, a ser la Literatura, en la que realmente habita³²⁴.

Cette nouvelle constitue une excellente synthèse des différents procédés de confusion générique et métalittéraire que nous avons décrits jusqu'ici. Récit de fiction contant la psychanalyse de Borges, il offre en même temps un commentaire littéraire de son œuvre en retraçant fidèlement les chemins de ses influences intertextuelles, tout en disséminant les jalons de la poétique de l'auteur Bonilla lorsqu'il réaffirme sa propre conception de la fiction comme point d'observation du réel plutôt que comme transcription de celui-ci. Nous pouvons y observer pleinement le fonctionnement particulier de l'écriture transgénérique de l'auteur : la mise en intrigue propre au récit de fiction s'invite dans un texte dont l'objectif est de produire un commentaire littéraire sur une œuvre référentielle tout en développant les postulats poétiques de son auteur. Sous sa plume, l'empire du récit rivalise ainsi avec les genres

³²² Juan BONILLA, « Borges, el cleptómano », in Juan BONILLA, *El que apaga la luz, op. cit.*, p. 171-183.

³²³ « Borges tenía claro, y quería aclararlo a los otros, que quien lo leyera no estaba tocando a un hombre, sino entrando en un mundo, o más propiamente, en una vasta biblioteca. », *ibid.*, p.172 ; « Borges forma parte de esa pléyade de grandes creadores, inacabables porque no sólo influyen en el momento presente en el que escribieron y en el futuro cultivando discípulos, sino que además logran influir en el pasado, creándose una precisa genealogía literaria en la que cada uno de los eslabones nos lo recordará. Descubrir así páginas borgianas en Chesterton o en Stevenson supone un milagro al que sólo tienen acceso los grandes magos de la literatura, como sin duda es Jorge Luis Borges. Hay pocos escritores, por lo demás, tan dados a ofrecernos pistas sobre esa genealogía rindiendo constante homenaje a la incansante novedad de la tradición. », *ibid.*, p. 177. Cette conception de la réception impliquant la possibilité d'une influence rétroactive du futur sur les écrits passés est proche de la notion de « plagiat par anticipation » exposée quelques années plus tard par Pierre Bayard dans Pierre BAYARD, *Le Plagiat par anticipation*, Paris : Éditions de Minuit, 2009.

³²⁴ Juan BONILLA, « Borges, el cleptómano », in Juan BONILLA, *El que apaga la luz, op. cit.*, p. 182.

traditionnellement référentiels et factuels de l'essai et de la poésie d'auteur pour construire d'authentiques chimères textuelles au-delà des frontières canoniques de la littérature. Cependant, s'il nous est aisé d'identifier la matière référentielle entre les lignes de la diégèse et de discriminer les fragments à valeur de poésie, il convient de nous interroger, pour clore cette partie consacrée à l'usage du récit par Bonilla, sur la réelle homogénéité de ces intersections transgénériques et sur les modalités macroscopiques de ces stratégies de fusion des genres.

II.3 De l'existence des chimères : formes hybrides, frontières et interstices

II.3.1 Inexistence ou transgression des limites génériques ?

La question que nous soulevons ici nous invite à réduire notre échelle d'analyse à la composition de chaque pièce, nouvelle ou article, pour en discriminer des fragments de différente nature. En effet, si le degré de référentialité de certains textes semble parfois indéterminé et difficilement vérifiable, sur le plan générique chacun donne à voir un agencement global qui permet malgré tout de ne pas se désolidariser complètement des terminologies habituelles : ainsi, dans le cas de « Me acuerdo del fin del mundo », dont nous avons soulevé la complexe identification du degré de référentialité, l'œuvre est sans aucun doute une nouvelle, une mise en intrigue narrative fondée sur un processus d'altération et sur un dénouement. C'est un récit, selon la définition qu'en donne Françoise Revaz, globalement fictionnel dans la tonalité fantastique de sa chute finale, et probablement pétri de scories référentielles dont la proportion exacte nous est inaccessible mais que suggèrent le paratexte et les autres pièces du recueil. Dans ce cas, la frontière générique reste bien présente, il s'agit sans aucun doute d'une nouvelle, malgré l'indétermination ontologique de certains fragments de l'œuvre.

Dans d'autres écrits, la limite générique apparaît à l'intérieur d'un même texte de manière plus patente. La nouvelle « El lector de Perec³²⁵ » – que nous avons déjà partiellement analysée –, est un exemple intéressant de réécriture d'un même texte par son auteur sous différentes optiques génériques. Le récit s'ouvre sur plusieurs pages relatant la passion de la voix narrative pour le livre *Je me souviens*, dont le protagoniste collectionne les exemplaires. Ces cinq premières pages sont une parfaite retranscription de la quasi-totalité d'un article³²⁶ publié en 2002 dans *Teatro de variedades* et qui se construit essentiellement comme une analyse littéraire du projet de Perec enrichie d'une réflexion finale sur la définition de la littérature³²⁷. Le texte se caractérise par une forte dimension autobiographique et sa conclusion en forme de méditation littéraire générale ainsi que les commentaires analytiques sur le projet

³²⁵ Juan BONILLA, « El lector de Perec », in Juan BONILLA, *Tanta gente sola*, op. cit., p. 189-214.

³²⁶ Juan BONILLA, « Je me souviens », in Juan BONILLA, *Teatro de variedades*, op. cit., p. 12-16.

³²⁷ « Georges Perec quiso darnos una lección con su libro tan aparentemente banal y a la vez tan absoluto, tan poca cosa y a la vez tan inalcanzable, tan abierto a colaboraciones de otros y a la vez tan personal, tan interminable y a la vez tan imposible de comenzar. Reduciendo su memoria a una pila de frases sin atractivo literario, nos enseñó que la literatura en esencia es eso: ofrecer memoria, invitar a hacer memoria, compartir recuerdos, añadir recuerdos a la bolsa donde guardamos todos los “me acuerdo” que son nuestra vibrante necrológica, que nos hacen ser quienes somos, criaturas que se diferencian apenas en el hecho de que uno se acuerda de los muslos de Leao y otro de las piernas veloces de Zatopek. », *ibid.*, p. 15-16.

de Perec en font génériquement un essai, encadré par le récit qu'il fait des recherches bibliophiliques de Bonilla. En 2005, le texte est reproduit une première fois à l'identique sous le titre « Me acuerdo de *Je me souviens*³²⁸ » en guise d'ouverture du recueil *Je me souviens*. Seulement, après sa conclusion originelle, l'article initial se prolonge pour devenir le prologue du recueil, une explication de son contenu, et il dérive progressivement vers une authentique poétique personnelle de Bonilla présentant son positionnement auctorial à la création de cet ouvrage :

Decidí no convertirme en ninguno de los autores de los «Me acuerdo» cuyos volúmenes había heredado [...]. Me conformé con contarme a mí mismo algunos de los me acuerdo relacionados con lugares personajes a los que podría reducir mi vida para mejorarme en la elección —entre los personajes, era inevitable contar a ese extraño al que llamo «yo» [...]. Seguiré escribiendo acerca de lugares sagrados y criaturas excepcionales, seguiré cartografiando al alguien que llamo yo, cuando me los encuentre si es que los encuentro. Están por todas partes si has llegado a la convicción, de que, como decía un personaje de Vladimir Nabokov, el mundo es un cachorro que está deseando que alguien se ponga a jugar con él³²⁹.

Du premier texte à sa réactualisation, l'essai sur Perec est devenu « poétique de Bonilla », mais le voyage transgénérique du fragment ne s'arrête pas là. Ce sont bien les mots de l'article initial, sans la partie poétique ajoutée dans *Je me souviens*, qui se retrouvent en ouverture de la nouvelle « El lector de Perec » de 2009. Vers la fin du texte d'origine reproduit, de légères variations font basculer la nouvelle vers une plus grande oralité et une présence plus marquée de la voix narrative autodiégétique qui entame un dialogue avec le lecteur :

Article « Je me souviens », <i>Teatro de variedades</i> (2002)	Nouvelle « El lector de Perec », <i>Tanta gente sola</i> (2009)
Esa experiencia no la tengo aún, pero la próxima vez que me sintiera morir la adquiriría, de hecho llené los cajones del armario con pastillas de jabón. «Me acuerdo de las manos de mi madre», decía otro lector de <i>Je Me souviens</i> , y ese lector podía ser yo. «Me acuerdo de las palabras del replicante de <i>Blade Runner</i> ». Yo también. «Me acuerdo de <i>Los siete locos</i> , de Roberto Arlt». Y yo: una de mis novelas predilectas. «Me acuerdo de <i>La Esfera y la cruz</i> , de Chesterton». Yo no, tengo que leerlo, me compré un ejemplar en una librería de viejo. «Me acuerdo de <i>Ken Ryker</i> ». No sabía quién era: ¿un amigo del lector de <i>Je me Souviens</i> ? ¿un escritor? ¿un personaje? Me	Esa experiencia no la tengo aún, me dije al leerla, pero la próxima vez que me sintiera morir la adquiriría, de hecho llené los cajones del armario de mi dormitorio con pastillas ele Jabón. «Me acuerdo de las manos de mi madre», decía el lector de <i>Je me souviens</i> , y ese lector podía ser yo mismo —y usted. «Me acuerdo de las palabras del replicante de <i>Blade Runner</i> .» Yo también, sin duda. Fue la película de culto de mi generación, y cómo olvidar a Rutger Hauer declamando aquel magnífico poema en el que declaraba haber visto cosas que no podíamos imaginar. ¿Y usted, se acuerda? «Me acuerdo de <i>Los siete locos</i> , de Roberto Arlt. » Era una de mis novelas predilectas,

³²⁸ Juan BONILLA, « Me acuerdo de *Je me souviens* », in Juan BONILLA, *Je me souviens*, op. cit., p. 7-16.

³²⁹ *Ibid.*, p. 13-15.

<p>conecté a Internet, entré en la página de un buscador y pedí que me dieran noticias del Ryker. Aparecieron seis posibilidades. Bastó acudir a la primera de ellas para enterarme de que era un actor pornográfico cuya desnudez irreprochable hacía recordar aquellos versos de Góngora: armados hombres queremos/ armados pero desnudos. Coleccionando ejemplares de <i>Je Me Souviens</i>, lo que hago es coleccionar experiencias que me faltan³³⁰.</p>	<p>la leí en un avión que me traía de mi primer viaje a Buenos Aires donde me había gastado el importe íntegro de un premio literario en libros. «Me acuerdo de <i>La esfera y la cruz</i>, de Chesterton.» Yo no, tengo que leerla, me ordené, y no tardé en comprarme un ejemplar en una librería de viejo. La leí para adquirir otro, de los recuerdos recopilados en <i>Je me souviens</i> sólo para disfrutar con las paradojas sonrientes y las aventuras descabelladas del humorista inglés. «Me acuerdo que de pequeña, por alguna razón, yo pensaba, no imaginaba, sino que lo pensaba como si estuviera segura de ello, que de no haber nacido yo el mundo sería un hombre con un maletín y un paraguas parado en una curva de cualquier carretera.» ¿Cómo demonios adquiriría yo esa experiencia? Era de todo punto intransferible. Coleccionando ejemplares de <i>Je me souviens</i>, lo que hacía era coleccionar experiencias o historias o personajes que me faltaban y repasar o darle vida nueva a las que ya tenía a la par que comprender que jamás alcanzaría otras³³¹.</p>
--	--

Alors que l'article initial conclut alors sur sa réflexion métalittéraire, le narrateur de la nouvelle poursuit le récit de son projet consistant à reproduire, en les vivant, les souvenirs annotés par leur ancien propriétaire dans chaque exemplaire de sa collection. Nous voyons comment, en ce point précis, la frontière de l'article d'opinion, de l'essai littéraire se désagrège en récit de fiction novellistique dès lors que la voix narrative de l'essai autobiographique devient personnage autodiégétique de l'histoire fictive. En outre, la réflexion littéraire de l'article est plus tard intégrée dans la narration. Le dialogue du personnage avec son ami Jacinto, avatar de l'auteur du prologue de *Je me souviens*, est l'occasion d'une série de méditations métalittéraires très proches de l'adjonction poétique opérée par « Me acuerdo de *Je me souviens*³³² ».

³³⁰ Juan BONILLA, « Je me souviens », in Juan BONILLA, *Teatro de variedades*, op. cit., p. 15. Nous reproduisons ici les maladresses typographiques du texte d'origine.

³³¹ Juan BONILLA, « El lector de Perec », in Juan BONILLA, *Tanta gente sola*, op. cit., p. 193-194.

³³² « Reduciendo su memoria a una pila de frases sin atractivo literario, nos enseñó que la literatura en esencia es eso: ofrecer memoria, invitar a hacer memoria, compartir recuerdos, añadir recuerdos a la bolsa donde guardamos todos los “me acuerdo” que son nuestra vibrante necrológica, que nos hacen ser quienes somos, criaturas que se diferencian apenas en el hecho de que uno se acuerda de los muslos poderosos de Raquel Welch y otro de las piernas veloces de Zatopek. », *ibid.*, p. 198 ; « Tal vez estuviera en lo cierto y detrás de todo el experimento no había más que el deseo de resistirme a la impotencia de la literatura por ser algo más que literatura, por convertirse en vida propia a partir de las experiencias, fantasías, recuerdos de un extraño que, por alguna razón milagrosa, nos conoce –o eso hemos sentido al leer algo suyo. », *ibid.*, p. 208 ; « Porque en ese libro no había vida, pero había la oportunidad de algún tipo de vida si el lector se obstinaba en ello. Eso era lo que me había llevado a empezar el experimento: la idea de que de alguna manera gracias a “me acuerdo” de lectores del libro de Perec iba a poder agrandarme como personaje de mí mismo, si es que se puede decir así. », *ibid.*, p. 209-210.

Summum du jeu autoréférentiel, la liste de souvenirs rédigée par Jacinto à la fin de son exemplaire n'est autre qu'une série de résumés de nouvelles de Bonilla, qui conduit le protagoniste à conclure :

Y luego empecé a convertir cada uno de esos «me acuerdo» en un capítulo de la biografía de alguien, no sé de quién, de alguien a quien no había conocido bien, de alguien que lo había hecho todo en esta vida como si un biógrafo, constantemente, lo estuviera vigilando. O no, meros recuerdos de cualquier fantasma, o de un suicida que en el momento final de su existencia ve pasar en la pantalla de su mente fragmentos de una vida que estaba a punto de perderse para siempre³³³.

Les conclusions que tire le personnage de son dialogue avec Jacinto sont autant de fragments de la poétique de Bonilla que l'on reconnaît aisément mais ils sont ici circonscrits à ce partenaire de réflexion intradiégétique qui transforme le protagoniste pour en faire un avatar autoréférentiel de l'auteur. L'on voit ainsi comment Bonilla construit un texte à la croisée de trois perspectives génériques distinctes : l'essai, la poétique d'auteur et la nouvelle. Si les limites génériques sont visibles dans le jeu d'autocitation intertextuelle et dans le partage de la voix auctoriale déléguée à des personnages particuliers, elles ne sont ainsi montrées que pour être mieux transgressées, érodées par les jeux de miroir qui traversent le texte. « El lector de Perec » est un texte de l'intersection, de la rencontre générique qui se construit dans un espace littéraire incertain que nous pourrions qualifier d'interstitiel.

II.3.2 Intersections génériques et formes interstitielles

Si nous revenons à notre schéma de la cartographie générique de Bonilla, avec ses grands territoires génériques et ses zones de superposition, nous pourrions placer les trois occurrences de l'anecdote du collectionneur de *Je me souviens* en trois points très proches autour de la frontière entre la nouvelle et l'essai : l'article « Je me souviens » se trouverait sur le territoire de l'essai à la frontière de la zone d'incertitude entre les deux genres, « Me acuerdo de *Je me souviens* » se situerait au cœur de l'interstice des *vagabundeos*, et « El lector de Perec » se placerait sur le territoire de la nouvelle à la frontière de ce même interstice. Dans leur composition globale, dans la réception d'ensemble que nous en faisons, chacun de ces textes gravite autour de cette région transgénérique poreuse où s'affirme l'incertitude de la frontière. Néanmoins, à l'échelle interne, nous avons soulevé la présence de points de basculement, de micro-frontières englobées dans le récit qui transportent le discours d'une zone

³³³ *Ibid.*, p. 214.

à l'autre de la cartographie générique, le vecteur médian de ces déplacements permettant de positionner le texte au terme de sa lecture.

L'image du texte mosaïque employée par Geneviève Champeau et Christine Pérès dans deux articles portant sur le roman espagnol contemporain et l'œuvre de Muñoz Molina en particulier³³⁴ pourrait s'adapter harmonieusement à cette forme d'écriture particulière où le lecteur reconnaît des fragments génériquement hétérogènes entrant dans la structure d'une œuvre globale homogène faite d'une multitude de micro-frontières internes, d'intersections, de points de contacts et d'interstices incertains. Si Christine Pérès souligne en cela la nouvelle fonction co-autoriale offerte au lecteur qui reconstitue ainsi des fragments assez autonomes suivant le parcours de lecture qu'il choisit, c'est aussi une manière pour le genre romanesque de remettre en question ses frontières génériques en provoquant une expérience lectoriale proche du recueil de nouvelles³³⁵. Au-delà de la fragmentation narrative et discursive soulignée dans cet article, nous pourrions ajouter, au regard des exemples cités, une discontinuité générique interne aux textes de Bonilla qui régit chaque pièce comme une mosaïque transgénérique dont le lecteur reconnaîtrait et recevrait chaque fragment chargé d'une valeur référentielle et générique particulière : fragments de récit fictif, anecdote autobiographique, commentaire littéraire, bric-à-brac d'essai, encart lyrique... Geneviève Champeau souligne d'ailleurs l'influence d'une « esthétique du *blog*³³⁶ » dans la posture lectoriale particulière qu'implique cette hétérogénéité du discours ce qui n'est pas sans nous rappeler les quelques quatre-vingt-huit billets de blog publiés par Bonilla sur sa page « Biblioteca en llamas ».

³³⁴ Geneviève CHAMPEAU, « Narratividad y relato reticular en la novela española contemporánea », in Geneviève CHAMPEAU, Jean-François CARCELÉN, Georges TYRAS *et al.*, *Nuevos derroteros de la narrativa española actual: veinte años de creación*, *op. cit.*, p. 69-85.

Christine PÉRÈS, « La multiplicación de las fronteras en la novela mosaico: *Sefarad*, de Antonio Muñoz Molina », in Geneviève CHAMPEAU, Jean-François CARCELÉN, Georges TYRAS *et al.*, *Nuevos derroteros de la narrativa española actual: veinte años de creación*, *op. cit.*, p. 187-199.

³³⁵ « La consecuencia más inmediata de este cambio de modelo es la multiplicación infinita de las fronteras del texto por mediación de la discontinuidad y de la heterogeneidad: al íncipit y al éxplicit únicos de la novela tradicional se sustituyen un sinnúmero de espacios fronterizos que apuntan a delimitar relatos menores, al parecer posiblemente autónomos, combinándose por consiguiente dentro del mismo objeto libro la forma breve del cuento con la forma larga de la novela. A partir del análisis de la novela *Sefarad* definida como “una novela de novelas” por su propio autor, intentaremos mostrar cómo la fragmentación del texto apunta a la multiplicación de espacios textuales definidos por su ambigüedad, en los que se fragua, paradójicamente, el sentido del texto y también la manipulación del receptor, engañado por las trampas armadas por el autor. », Christine PÉRÈS, « La multiplicación de las fronteras en la novela mosaico: *Sefarad*, de Antonio Muñoz Molina », *op. cit.*, p. 188.

³³⁶ « La colocación del lector en el centro del dispositivo estético aprovecha nuevas prácticas culturales, nuevas competencias, un nuevo tipo de lector/espectador oyente: el que ha sido educado por la publicidad, el clip, el *zapping* televisivo, el montaje musical, y las diversas formas de comunicación numérica, incluyendo la “estética *blog*”. Nuevos lenguajes que han desarrollado una mayor capacidad para captar lo múltiple, una mayor rapidez asociativa. Pero la obra literaria transforma en postura creativa lo que en las prácticas sociales podía ser pasividad de consumidor, comunicación subliminal. », Geneviève CHAMPEAU, « Narratividad y relato reticular en la novela española contemporánea », *op. cit.*, p. 75.

Parmi les nouvelles de l'auteur, nombreuses sont celles qui témoignent de ces jeux de fragmentation générique interne. Dans « Justicia poética³³⁷ » par exemple, un groupe d'adolescents admirateurs d'une œuvre de José María Fonollosa, publiée près d'un demi-siècle après sa première rédaction suite à plusieurs échecs lors de concours littéraires, décide de retrouver les jurys responsables de son anonymat pour venger ce qu'il pense être une « injustice poétique ». Le récit s'ouvre sur un dialogue avec leur enseignant résumant la triste destinée du poète tombé dans l'oubli jusqu'aux années 1990. Cette brève synthèse référentielle est reprise trois ans après, par la fine exploration historique que fait Bonilla du parcours de l'écrivain dans son article « Fonollosa, un mapa a escala 1:1³³⁸ ». Au moment de la publication de la nouvelle, toute la première partie de la narration retraçant les déboires de Fonollosa rappelle déjà au lecteur la tonalité des articles d'opinion de Bonilla consacrés aux écrivains oubliés du discours médiatique, du monde de l'édition et des concours littéraires, suivant sa propre définition du projet *Biblioteca en llamas*, entamé en 2012, un an avant la publication de *Una manada de ñus*. Dans cette nouvelle, le fragment essayistique intervient comme le déclencheur du récit de fiction qui constitue la suite du texte et comme l'hypotexte d'un article en devenir, qui s'imposera à son tour comme le commentaire hypertextuel, dans tous les sens du terme, de la nouvelle.

D'autres exemples se composent d'inserts hétérogènes plus microscopiques, passant souvent par la citation d'ouvrages ou de lieux – deux éléments très proches dans la conception de Bonilla – qui établissent des passerelles intertextuelles et/ou autoréférentielles à l'intérieur de la trame narrative. Dans la nouvelle « Edición definitiva³³⁹ » par exemple, plusieurs niveaux d'insertions hétérogènes sont cumulés, plusieurs tailles et plusieurs natures de tesselles en somme. Le récit s'ouvre sur le souvenir de l'impact de l'œuvre de Bukowski sur toute une génération d'adolescents, une influence que Bonilla rappelle aussi dans un billet de son blog³⁴⁰. Le protagoniste et narrateur autodiégétique de l'histoire se rend dans un cercle de parole appelé « La compañía de los solitarios », nom du recueil et d'une autre nouvelle qu'il contient, dans l'espoir d'y rencontrer les personnages marginaux de son auteur de prédilection et une source d'inspiration pour ses propres nouvelles. L'une d'elle est d'ailleurs résumée et présentée comme ayant finalement été rédigée bien plus tard, et l'on y reconnaît sans peine l'intrigue de

³³⁷ Juan BONILLA, « Justicia poética », in Juan BONILLA, *Una manada de ñus*, op. cit., p. 179-203.

³³⁸ Juan BONILLA, « Fonollosa, un mapa a escala 1:1 », *El Mundo* [en ligne], 11 mai 2016, disponible en ligne sur : <https://www.elmundo.es/cultura/2016/05/11/5724773722601dd6728b4631.html>.

³³⁹ Juan BONILLA, « Edición definitiva », in Juan BONILLA, *La compañía de los solitarios*, op. cit., p. 73-97.

³⁴⁰ Juan BONILLA, « Leyendawski », *El Mundo* [en ligne], 29 septembre 2014, disponible en ligne sur : <http://www.elmundo.es/blogs/elmundo/bibliotecaenllamas/2014/09/29/leyendawski.html>.

la nouvelle « El gemido de la culpa³⁴¹ » publiée dans le premier recueil de Bonilla. Parmi les adhérents au club, le poète Ramos devient rapidement son mentor littéraire et l'introduit dans son milieu artistique en l'emmenant à la Carbonería, une taverne ayant donné son nom à une maison d'édition³⁴², précisément le nom de celle qui a publié *Veinticinco años de éxitos*, la toute première parution de Juan Bonilla... On trouve donc dans cette seule nouvelle des fragments de tonalité essayistique, des mises en abyme intertextuelles (le titre du recueil), des passerelles intertextuelles entre ce récit, un autre du même recueil et un autre du précédent recueil, et de multiples scories métafictionnelles et autoréférentielles... Ce sont autant de fragments hétérogènes concourant à l'ambiguïté globale d'une narration qui se développe ainsi dans l'espace interstitiel de l'anecdote référentielle, du commentaire littéraire et du récit de fiction.

Bonilla s'amuse de cette hétérogénéité générique assumée, en mêlant parfois des fragments de poésie personnelle à la structure du récit, des passages à travers lesquels il défend une esthétique de l'ambiguïté. Ainsi intègre-t-il aux réflexions du narrateur de « Una montaña de zapatos », un récit publié dans *El estadio de mármol*, une ample méditation sur l'histoire étymologique du terme « fiction », dans un rappel métalittéraire de son projet de débordement de la fiction sur la vie :

Ficción es una palabra maravillosa que procede del verbo fingir, cuyos significados en su lengua de origen, además de los que ha conservado en la nuestra, eran amasar y dar forma. Es decir, hacían ficción quienes modelaban el barro, lo que contagia al término de inevitable teología, pues la leyenda quiere que el primer hombre fuese fabricado del barro para dar comienzo a toda esa espeluznante y maravillosa ficción que es la realidad, palabra que Vladimir Nabokov colocaba siempre entre comillas. Si tenemos en cuenta, siguiendo con los juegos a los que invita la etimología, que el nombre técnico del barro que utilizan los escultores es «tierra refractaria» y refractario es todo aquello se niega a ser de su condición, obtenemos, en un plausible malabarismo, que quienes hacían ficción obedecían a aquella tierra que se negaba a ser sólo tierra, que estaba llamada a ser algo más que mera tierra. De ahí que toda ficción contenga un simulacro, más o menos nítido y convincente, de vida³⁴³.

Cet extrait marque une rupture générique soudaine dans la texture de la narration : le récit prend soudain des aspects de notice encyclopédique et l'essai s'invite subrepticement dans la nouvelle. Bonilla se joue ainsi, ici encore, des cadres génériques en entrelaçant sa diégèse fantastique (l'histoire d'un homme croyant avoir vécu l'Holocauste à la faveur d'un coma) de

³⁴¹ « Pensé que aquello me serviría para escribir un relato. Un relato en el que ya no habría borrachos. Un relato que yo ya no quería escribir como Bukowski. Un relato que no concluí hasta muchos años después, en el que un hombre es incapaz de dormir porque oye el ruido que hace la de Pisa al inclinarse. », Juan BONILLA, « Edición definitiva », *op. cit.*, p. 79.

³⁴² « Aquella noche me llevó a La Carbonería, la taberna que le había prestado el nombre para colocar un editor en el pie de imprenta. », *ibid.*, p. 82.

³⁴³ Juan BONILLA, « Una montaña de zapatos », *El estadio de mármol*, *op. cit.*, p. 101.

notices aux apparences objectives et documentaires. Or, cette objectivité illusoire, qui naît simplement du contraste stylistique entre le récit encadrant et la digression étymologique sans que la teneur de la voix narrative change, autorise l'instillation d'éléments poétiques personnels propres à l'auteur : Bonilla crée volontairement une frontière générique artificielle pour mieux se tenir dans son équivocité et, depuis celle-ci, exprimer un positionnement littéraire fondé sur la porosité de la frontière entre fiction et réalité. L'auteur renvoie ici à l'étymon *ingere* qui fait référence à la mise en forme, au façonnement, et, partant de cette généalogie affirmée, il tend vers les concepts de sa poétique personnelle : l'idée d'une vie secrète de la fiction, d'une réalité en puissance dans chaque agencement fictif. Au-delà de l'imagerie prométhéenne, c'est encore la figure hypotextuelle du mythe de Pygmalion qui transparait dans l'évocation de personnages modelés, et de façonnements réfractaires à la réalité. Subtilement, la thématique de la fiction pouvant supplanter la réalité fait apparition et se trouve associée à l'univers fantasmatique issu de l'intertexte mythologique. Dès lors, le style essayistique et simplement documentaire du passage n'est qu'une feintise : le passage superpose un insert métalittéraire, la poétique d'auteur à peine voilée, une portée métaphorique et intertextuelle, l'évocation de Pygmalion, et une fonctionnalité narrative qui fait écho à ces deux premières dimensions.

Nous contemplons de la sorte une construction en puzzle hétérogène faite de pièces au statut générique et référentiel variable, et ce, à plusieurs niveaux textuels et intertextuels. C'est une véritable mosaïque fractale qu'assemble ainsi Bonilla, où les frontières se multiplient et se font écho, de proche en proche, à différents degrés, à différentes échelles, et où les bris de récits, tantôt factuels, tantôt fictionnels, sont unis par des transitions indéterminées, par les interstices d'une matrice incertaine où évoluent ses personnages. La reconnaissance de cette organisation complexe fait sans doute appel à un lecteur familier et engagé dans le travail de reconstitution de la mosaïque, qui reconnaîtra les effets de résonance et de symétrie habitant la géographie bonillienne et il n'est ainsi pas étonnant de voir apparaître des apostrophes au lecteur dans une nouvelle comme « Je me souviens » qui nous offre un bon exemple de ces agencements chimériques. La perspective de cet interlocuteur et de son propre horizon d'attente déplace le discours de Bonilla et l'analyse que nous devons en faire à un autre niveau : celui de la réception d'un discours auctorial plus large, d'une méditation métalittéraire sur le thème de la frontière que l'auteur égrène œuvre après œuvre au fil de sa vaste collection de mosaïques.

II.3.3 L'incertitude militante : une guerre frontalière

Il convient de synthétiser ici les premiers jalons de notre parcours à travers l'œuvre de Bonilla avant d'entamer la deuxième partie du présent travail. Au-delà des fragments intertextuels reconnaissables par le lecteur, un autre vecteur important contribue à la relation de connivence qui s'instaure entre le texte et son récepteur et à la cohérence de l'œuvre de Bonilla malgré l'infinie diffraction de micro-frontières dont elle fait montre. Les leitmotifs intertextuels bonilliens sont nombreux, prenant parfois l'apparence d'un lieu (le bar ou cercle de parole *La Compañía de los solitarios*), d'un objet (le livre Guinness des records), d'une anecdote (le quichottisme généralisé de la société allemande expliquant l'ascension du NSDAP), d'une métaphore (la ville purgatoire qui s'étend « derrière » la mort) et, le plus souvent, d'un personnage. Comme nous l'analyserons plus en détail dans les chapitres qui suivent, l'auteur exploite une galerie de figures récurrentes dont les avatars se reconnaissent dans ses récits, *vagabundeos*, articles et poèmes : l'auteur médiocre, l'écrivain aliéné, le participant au spectacle médiatique contre son gré, l'homosexuel refoulé, la femme splendide provoquant folie et suicide chez ses prétendants, le bibliophile, le joueur... Toutes ces figures se retrouvent atomisées sous de multiples personnages, souvent narrateurs autodiégétiques, ou comme point de comparaison de personnes bien réelles. Ensemble, elles forment une petite cohorte de méta-personnages, suivant l'expression de Geneviève Champeau dans son étude des romans contemporains fragmentaires³⁴⁴, que le lecteur redécouvre d'un texte à l'autre, indépendamment du genre de l'œuvre. La définition la plus achevée de cette figure itinérante apparaît dans la conclusion de « El lector de Perec », lorsque le narrateur décide de faire des souvenirs de Jacinto des récits dont la somme dessinera la vie d'un personnage unique partageant la mémoire de son ami, des récits qui, rappelons-le, sont les nouvelles à partir desquelles Bonilla produit ses recueils.

Si ces avatars sont un facteur d'unité dans l'œuvre éclectique de l'auteur, ils sont également les gardiens de sa cohérence thématique car tous partagent un même combat contre les frontières : les frontières géographiques (les voyageurs de « Academia Zaratustra », « Encuentro en Berlín », « El sol de Andalucía embotellado »), les frontières culturelles (le personnage amoureux franchissant l'Atlantique pour retrouver son amant sans même savoir

³⁴⁴ « El personaje cobra una existencia transindividual, pasando a ser lo que llamaré metapersonaje (categoría construida por el lector) cuando las similitudes entre distintos personajes (en su caracterización o trayectoria) superan las diferencias. El escritor sin nombre de *Sefarad* es a la vez personaje recurrente y metapersonaje en la medida en que se define como la suma de sus experiencias y de sus identificaciones », Geneviève CHAMPEAU, « Narratividad y relato reticular en la novela española contemporánea », *op. cit.*, p. 79.

lire une adresse espagnole, dans « De lo que es capaz la gente por amor »), les frontières de la fiction (les rôlistes de « Nadie conoce a nadie » voulant transposer leur jeu à la réalité), celles du corps (les esprits des personnages se déplaçant d'un corps à l'autre dans « La desconocida »), de la vie (les personnages de « Cansados de estar muertos » trop impatients de se promener dans leur « ville après la mort »), du temps (le professeur ayant des visions de l'avenir dans « Las revelaciones del del Profesor Vogtheim »)... Nous pourrions multiplier les exemples pour chacune de ces limites dont nous étudierons les occurrences dans la partie suivante, mais nous observons déjà, au jour de notre lecture de l'hybridité bonillienne, la manière dont une même notion est traitée simultanément sous de multiples formes et à diverses échelles : l'auteur crée des récits aux frontières génériques floues, traversés par de nombreuses micro-frontières internes, établissant des liens intertextuels tournés vers des textes à la référentialité variable, et mettant en scène des personnages en guerre contre tous les types de frontière identifiables.

Nous avons souligné l'histoire transgénérique de la nouvelle moderne et rappelé l'influence métalittéraire de l'hypotexte cervantin qui encourage la tendance des nouvellistes à publier leur propre poétique. Dans cette mise en scène des coulisses de leur réappropriation du genre, Juan Bonilla ne manque pas à l'appel et qualifie même son œuvre de littérature « de frontière³⁴⁵ » tant ce thème est central dans la poétique tacite qu'il développe par l'action, la forme et le sens de ses écrits. La tonalité militante qui habite les discours poétiques des nouvellistes contemporains n'est plus à démontrer ; elle est devenue presque archétypale, et elle est telle qu'Andrés Neuman peut publier en 2002, après des années somme toute assez fastes pour la forme brève, une anthologie intitulée *Pequeñas resistencias*, et dont le prologue intitulé « La rebeldía breve » clame encore :

Desgraciadamente, al cuento le hacen falta militantes: por mucho que se anuncie su auge, casi siempre acaba siendo relegado. Como amantes del género breve, nos complacería que los editores no pusieran con tanta frecuencia obstáculos a la hora de su publicación, presionando a los autores para que escriban novelas³⁴⁶.

Mais la militance de Bonilla ne se limite pas au genre comme nous avons pu le constater : elle dépasse les limites du questionnement transgénérique pour interroger l'essence de la fiction et la définition de la littérature et elle entre en résonance avec les thèmes existentiels de l'identité et de l'intimité. Défenseur de tous les genres et de leur rencontre, de leur fructueuse symbiose, ses interrogations portent au-delà des contraintes formelles et des guerres éditoriales.

³⁴⁵ Juan BONILLA, « Los príncipes nubios, Literatura de Frontera », *op. cit.*

³⁴⁶ Andrés NEUMAN (dir.), *Pequeñas resistencias*, *op. cit.*, p. 8.

Dans les chapitres qui suivent, nous tâcherons d'articuler les premiers constats formels que nous avons établis, la recherche transgénérique de Bonilla et sa poétique en action, avec la réflexion plus large et sans doute plus intime que développe l'auteur autour des notions de frontières ontologiques et identitaires dans l'espace littéraire. Nous entamerons cette exploration par une observation des différentes dimensions que revêt la notion de limite dans son œuvre pour orienter notre lecture vers les thématiques de l'identité, de l'intimité et finalement de l'autobiographisme qui en est son expression métalittéraire. En nous interrogeant sur le concept de frontière et sur le combat frontalier de l'écriture bonillienne, nous nous intéressons finalement à un questionnement central soulevé par le nouvelliste et refermons ainsi le cercle de notre première analyse portant sur le récit avec le constat de Pierre Tibi qui nous invite à opérer cette focalisation particulière :

Mais l'ironie n'est pas limitée à la seule section terminale de la nouvelle ; elle l'investit dans toutes ses parties. V. Shaw signale à juste titre la prédilection de la nouvelle pour le thème de la frontière qui souvent commande son organisation. C'est que la frontière a une parenté structurelle avec l'ironie, en tant que zone indécise et ambiguë entre deux polarités opposées, que contradictoirement elle unit et sépare. C'est un lieu où l'appartenance de l'individu à son groupe ethnique, culturel ou social tend à se problématiser – un « non-lieu » en fait, où s'opèrent d'insolites et instables transactions entre le connu et l'inconnu, le familier et l'étrange³⁴⁷.

³⁴⁷ Pierre TIBI, « La Nouvelle : Essai de compréhension d'un genre », in Paul CARMIGNANI (dir.), *Aspects de la nouvelle, op. cit.*, p. 36.

PARTIE II : FRONTIÈRES ET INTERSTICES

But there is something that does not love a wall, and it's called humanity.
Neil GAIMAN, *Signal to noise*.

Una patria es la lengua en la que sueñas.
Juan BONILLA, « Denominación de origen: extranjero », *Partes de guerra*.

Chapitre III : Frontières à abattre

Après avoir approché le cœur de la production novellistique de Bonilla par sa périphérie générique, un espace aux contours poreux que l'auteur n'a de cesse d'explorer et de questionner, nous nous consacrerons aux multiples dimensions que revêt la notion de frontière dans les récits réunis par l'auteur en six recueils de nouvelles qui constitueront la matière centrale de notre étude : *El que apaga la luz* (1994), *La compañía de los solitarios* (1999), *La noche del Skylab* (2000), *El estadio de mármol* (2005), *Tanta gente sola* (2009) et *Una manada de ñus* (2013). Nous avons démontré dans la partie précédente qu'il n'est de terrain générique homogène dans l'œuvre de Bonilla et que sa production narrative fait de fréquentes incursions dans les sphères de l'essai et de la poésie. À la suite de cette première exploration du cadre générique interstitiel qui enveloppe les nouvelles bonilliennes, nous nous attacherons aux frontières internes du récit et du discours énonciatif dans ses œuvres narratives. Nous étudierons l'imagerie des espaces frontaliers dans cet univers diégétique ainsi que les procédés métaleptiques mis à l'épreuve par l'écrivain dans une constante remise en question des frontières de la narration. Nous pourrions alors constater que se noue un dialogue fertile entre la dimension symbolique des limites et les réflexions métalittéraires de Bonilla d'une part, et, d'autre part, avec une série de questionnements identitaires que nous développerons dans la seconde partie de ce chapitre.

Nous avons observé Bonilla, comme journaliste, faisant l'éloge de ses homologues qui avaient su outrepasser les cadres génériques avant lui, en faisant usage d'isotopies patentes : ainsi mentionne-t-il volontiers des projets visant à « dinamitar las tapias », « [saltar] cualquier barrera », « [escapar] a las tapias », « [saltar] por encima de la tapia »³⁴⁸. Cette obsession de la frontière anéantie habite également ses textes poétiques où le questionnement des limites géographiques sert l'expression du sentiment individuel et la méditation sur l'identité, comme l'illustre le poème « Denominacion de origen: extranjero » avec lequel nous ouvrons cette partie :

La patria es estar lejos de la patria:
una nostalgia de la infancia en noches
en que te sientes viejo, una nostalgia
que sube de tu garganta como el agrio
sabor del vino en las resacas duras.

La patria es un estado: pero de ánimo.

³⁴⁸ Voir par exemple les articles de Bonilla publiés dans *El Mundo* et cités dans notre sous-partie « I.3.3 D'illustres prédécesseurs : le syndrome d'un auteur choisissant ses aïeux ».

Un viejo invernadero de pasiones.
La patria es la familia: ese lugar
En que te dan paella los domingos.
Una patria es la lengua en la que sueñas³⁴⁹.

Dès l'ouverture de ce bref poème, la dimension géographique de la patrie comme territoire national est rejetée au profit d'une spatialisation paradoxale, renforcée par l'épanadiplose du terme (vers 1) qui en illustre l'ambivalence et le déplacement sémantique : seul le franchissement de ses frontières géographiques définit l'existence de la patrie. Privée de son habituelle circonscription spatiale, la patrie se trouve alors chargée d'une dimension mémorielle et sensorielle, réduite à l'expérience qu'en a eue le sujet par le passé, à un point d'origine du souvenir qui renvoie à l'étymologie parentale du mot « pater » : « la patria es la familia ». Cette polysémie trouve un écho dans celle du terme « estado », dont la dimension politique est supplantée par la définition psychologique individuelle, « estado de ánimo ». Pourtant, la patrie reste un « lieu », mais un lieu du passé, un endroit transformé en époque par le travail du souvenir et l'empreinte qu'il laisse sur l'identité intérieure de la voix lyrique : « la lengua en la que sueñas ». Ce court poème synthétise le parcours argumentatif de Bonilla qui se saisit d'un concept géographique et spatial pour en déplacer la charge sémantique, en remplacer la signification matérielle première par un sens métaphorique second, et en proposer une lecture subjective portant sur un questionnement identitaire.

C'est sans doute dans sa production narrative que Juan Bonilla a trouvé le terrain le plus propice à ce parcours rhétorique qui passe par la transgression sémantique et discursive pour tendre vers un dépassement des frontières littéraires. L'écriture narrative offre en effet à l'auteur un recours supplémentaire de décentrement sémantico-discursif dont il fait un usage abondant : la métalepse. Elle est d'abord définie par Genette comme une forme volontaire de transgression des seuils d'enclassement entre le récit et l'acte d'énonciation narratif, impliquant le transfert de l'auteur ou du lecteur dans la diégèse ou, à l'inverse, le déplacement d'éléments diégétiques dans l'univers extradiégétique de l'écrivain³⁵⁰. Dans *Le récit spéculaire*³⁵¹, Lucien Dällenbach précise de son côté la définition de la mise en abyme, notion qu'il rapproche alors de la métalepse, et il en propose une première typologie à travers trois dimensions : la mise en abyme fictionnelle, qui dédouble un élément narratif du récit maintenu

³⁴⁹ Juan BONILLA, « Denominación de origen: extranjero », *Partes de guerra*, Valencia, Pre-Textos, 1997, p. 35.

³⁵⁰ Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris : Seuil, 1972. Gérard GENETTE, *Nouveau discours du récit*, Paris : Seuil, 1983. Gérard GENETTE, *Métalepse : de la figure à la fiction*, Paris : Seuil, 2004.

³⁵¹ Lucien DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris : Seuil, 1977.

dans sa dimension référentielle ; la mise en abyme textuelle, qui opère une transgression de l'énonciation vers l'énoncé, de la narration vers la diégèse, et laisse entrevoir la modalité de composition, le code de fonctionnement du récit ; et enfin une mise en abyme qu'il qualifie de transcendante et qui donne à voir une poétique d'auteur enchâssée au niveau diégétique, permettant d'interroger le rapport du texte à la vérité. Ces effets spéculaires s'organisent en trois degrés d'analogie : l'analogie simple, qui reduplique dans un fragment de l'œuvre, l'œuvre elle-même ; l'analogie infinie, un fragment dupliquant l'œuvre et incluant en son sein la duplication elle-même, et ce, à l'infini ; et l'analogie aporistique ou paradoxale qui intègre l'œuvre entière en son sein, donnant l'impression qu'elle est autogénérée (lorsqu'un personnage conclut le récit en affirmant en avoir été l'auteur depuis le début). Partant de cette première typologie, la narratologie plus récente a organisé les processus métaleptiques en plusieurs catégories plus précises, et nous retiendrons la synthèse qu'en formulent Klaus Meyer-Minnemann et Sabine Schlickers au fil de plusieurs articles sur cette question³⁵². Les métalepses peuvent être d'énoncé, et concerner des éléments de la diégèse qui se trouveraient dédoublés et déplacés ; ou d'énonciation, lorsque la transgression opérée concerne les instances de l'énonciation et les modalités de narration. Ces transgressions peuvent être horizontales, telle que la duplication d'un élément diégétique ailleurs dans le récit, mais toujours à un même niveau narratif, ou que la transition de la fonction narrative d'un personnage à un autre ; elles peuvent aussi être verticales, lorsque l'effet de transgression s'opère entre des niveaux narratifs différents et enchâssés, si le nom de l'ouvrage est cité dans le récit, par exemple, ou si l'auteur prend la parole en lieu et place du narrateur. Quant à la qualité de la transgression actualisée, elle peut être spatio-temporelle (simple déplacement d'un élément diégétique), discursive (délocalisation ou mutation d'une instance narrative) ou ontologique (migration d'une instance déterminant un paradoxe ontologique, une personne réelle, ou présentée comme réelle, devenant narrateur ou personnage par exemple). Dorrit Cohn nuance encore ce panorama : si elle évoque des métalepses intérieures (d'énoncé) et extérieures (d'énonciation), elle souligne que toutes les métalepses n'impliquent pas de mise en abyme, cette dernière exigeant une insertion du tout dans l'un de ses fragments, ce qui constitue un cas particulier mais non

³⁵² Klaus MEYER-MINNEMANN, « Un procédé narratif qui “produit un effet de bizarrerie” : la métalepse littéraire », in John PIER et Jean-Marie SCHAEFFER (dir.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris : Éd. de l'EHESS, 2005, p. 133-150. Sabine SCHLICKERS, « Inversions, transgressions, paradoxes et bizarreries. La métalepse dans les littératures espagnole et française », in John PIER et Jean-Marie SCHAEFFER (dir.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, *ibid.* p. 151-166. Klaus MEYER-MINNEMANN et Sabine SCHLICKERS, « La mise en abyme en narratologie », in John PIER et Francis BERTHELOT (dir.), *Narratologies contemporaines. Approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit*, Paris : Éditions des Archives Contemporaines, 2010, p. 91-108.

systematique de la métalepse³⁵³. De même, il convient de souligner que la métalepse, procédé rhétorique et narratif élémentaire, peut avoir une portée d'ordre varié. Si plusieurs théoriciens l'associent à la métafiction³⁵⁴, et s'il est certain qu'elle en constitue un outil privilégié, toutes les métalepses ne véhiculent pas une visée métafictionnelle. Une métalepse d'énoncé, dupliquant un élément narratif sur un même niveau diégétique, ne suppose pas de valeur métafictionnelle indéniable et préserve l'illusion de la fiction. De même, une métalepse n'ouvre pas toujours un questionnement métalittéraire, ce qui explique que la théorie circonscrive parfois la catégorie particulière de « mise en abyme poétique » chez Meyez-Minnemann et Schlickers ou « transcendante » chez Dällenbach, pour qualifier les effets spéculaires ayant valeur de poétique.

Juan Bonilla multiplie les effets métaleptiques de transgression des frontières narratives et ontologiques du récit, en exploitant chaque récit comme une surface de miroitement, comme cette « plantación de reflejos » qu'observe, extatique, le protagoniste de « Salto de altura » aux abords de l'ultime frontière de la mort³⁵⁵. Aux frontières spatiales rejetées, répondent en écho les limites discursives et diégétiques outrepassées. Dans ce jeu de dépassement constant, la charge sémantique de l'espace frontalier s'enrichit d'une forte dimension symbolique que nous explorerons dans les paragraphes suivants. Car, si l'écriture bonillienne menace continuellement les cadres génériques et narratifs, il n'en demeure pas moins que la transgénéricité, tout comme l'usage de la métalepse, suppose bien l'existence d'un spectre frontalier qui permet encore l'identification de l'annihilation de la limite, la trace de son absence. C'est précisément cette ligne évanescence que Bonilla nourrit d'une portée nouvelle,

³⁵³ Dorrit COHN, « Métalepse et mise en abyme », in John PIER et Jean-Marie SCHAEFFER (dir.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, *ibid.* p. 121-130.

³⁵⁴ C'est le cas, par exemple, de la synthèse des approches définitoires de la métafiction que réalise Francisco Orejas en 2003, dans laquelle il associe le concept aux notions de spéularité chez Dällenbach et Ricardou, ou encore d'autoréférentialité chez Linda Hutcheon. Nous pouvons néanmoins retenir la définition opératoire de la métafiction qu'il propose à partir de son interprétation syncrétique d'un vaste corpus théorique et littéraire : « Obras de ficción [...] que exploran los aspectos formales del texto mismo, cuestionan los códigos del realismo narrativo [...] y, al hacerlo, llaman la atención del lector sobre su carácter de obra ficticia, revelando las diversas estrategias de las que el autor se sirve en el proceso de la creación literaria. », Francisco OREJAS, *La metafiction en la novela española contemporánea, entre 1975 y el fin de siglo*, Madrid : Arco Libros, 2003, p. 113. Soulignons cependant que cette notion, définie de la sorte, n'implique aucune consubstantialité de la métalepse et de la métafiction. Si l'on comprend que la métalepse constitue un recours narratif qui autorise cette remise en question des modes énonciatifs de la fiction, en créant une transgression visible du cadre énonciatif de la narration, elle n'en constitue pas l'unique outil, d'une part, et n'implique pas de remise en question systématique de la fictionnalité d'un texte, d'autre part.

³⁵⁵ « [...] es mentira la mañana de sol espléndido que contempla desde el salón de su casa, postrado en un sillón con la medalla que va a obtener en unos segundos colgada del cuello, mirando la luz blanca que cae sobre la ciudad y convierte la loza del suelo del balcón en una preciosa plantación de reflejos, mirando la barra negra en la que culmina el muro del balcón. Es mentira que se haya conseguido poner en pie sostenido por su única pierna sin ayuda de la muleta, es mentira que mantenga el equilibrio fija la mirada en la plantación de reflejos del suelo del balcón. », Juan BONILLA, « Salto de altura », in Juan BONILLA, *La noche del Skylab*, *op. cit.*, p. 83.

d'une valeur autre que celle de la simple classification toponymique, en jouant tour à tour de la métaphore et de la posture critique manifeste pour développer un discours poétique personnel qui prend appui sur la mise en scène des espaces et des lieux. Les chapitres que nous ouvrons ici établiront les premières étapes de notre lecture et se centreront sur la récupération symbolique que l'auteur fait des cendres de la frontière abolie.

III.1 Le spectre de la frontière littéraire

III.1.1 La notion de frontière comme métaphore

La capacité de la frontière à signifier métaphoriquement est ancienne et elle dépasse largement les sphères de la sémiotique littéraire. L'historien Rui Cunha Martins replace dans le contexte de la modernité l'évolution du concept de frontière élevé au rang de « dispositif » flexible pouvant se charger de potentialités de sens, au-delà des seuls domaines géographique et politique³⁵⁶. Ainsi, la création contemporaine puiserait abondamment dans ce potentiel d'actualisation métaphorique de la frontière, au point d'en faire un lieu d'expression de la subjectivité, un phénomène que le chercheur associe précisément aux explorations artistiques hybrides (nous soulignons) :

Lo que parece estar en causa [...] no es sólo la incapacidad de articular eso que, por comodidad, distinguiremos como «frontera histórica» y «frontera metafórica» sino también la inevitable irradiación de ésta última sobre el campo del concepto. Este segundo aspecto, correlativo con el anterior, exige un esfuerzo de clarificación; y la pregunta que se encuentra subyacente en él es la siguiente: ¿si la frontera es metáfora, lo es de qué? [...] Al hablar de «frontera metafórica actual» [...] nos estamos refiriendo con ello, fundamentalmente, a aquella vertiente del concepto que surgió con visible fulgor en el ámbito de esas nuevas configuraciones paradigmáticas multidireccionales a que se han visto expuestos un orden científico y un orden político que o bien están cada vez más predispuestos a considerar como plusvalía el carácter de transitoriedad en que se ven obligados a reverse [*sic*] o bien aspiran a un mirífico punto arquimediano que les permita plantearse su propio posicionamiento. Una emergencia que, *al producirse juntamente con una amalgama de fenómenos híbridos y virtualmente nómadas, parece definir a la frontera como lugar promiscuo, y, por ello, espacio natural de una «subjectividad emergente»*. Se diría que, por este motivo, al ser metáfora, la frontera entiende ser, sobre todo, metáfora de una «ansiedad de contaminación»: algo de aquella ansiedad que Andreas Huyssen encontró, en diferentes momentos temporales de la contemporaneidad, como parte constitutiva de la tensión de las vanguardias artísticas y culturales y cuya relación con los diferentes contextos posmodernos ya fue investigada por Joao Arriscado Nunes³⁵⁷.

³⁵⁶ « De lo que se trata, pues, es de la posibilidad de que quede abierta tanto sea la activación del límite en cuanto demarcación, limitación, separación, o contención, tanto sea, en otro sentido, la activación de otras propiedades del límite orientadas hacia la transgresión, la excepción, o la expansión; esa capacidad de apertura, o dicho de otro modo, esa disponibilidad para decidir sobre dichas opciones, es lo que verdaderamente permite definir a la frontera, en el ámbito de la modernidad, por el elevado *potencial* de realización que comporta. Es así de este modo, a través de la estimación conjunta de esos dos aspectos pragmáticos del concepto, como la frontera procesa su configuración en cuanto *dispositivo*, es decir, en cuanto mecanismo en el cual se puede confiar a efectos de adaptación contextual y de activación multiforme. Entiéndase, pues, en su completa dimensión, el verdadero alcance de esta tercera fase. Es ella la que permite introducir *flexibilidad* en el concepto, siendo también ella la que le retira a la noción de un “modelo” de frontera cualquier carga de cerrazón y rigidez que éste pudiera sugerir. [...] Se juega aquí, como será fácil de observar, la plasticidad del modelo. », Rui Cunha MARTINS, *El método de la frontera, Radiografía histórica de un dispositivo contemporáneo (matrices ibéricas y americanas)*, Salamanca : Universidad de Salamanca, 2007, p. 92-93.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 153-154.

La frontière ne peut donc pas être perçue comme une valeur purement géographique riche de sa matière historique mais comme un outil sémantique à part entière pouvant servir les actualisations artistiques aux portées sémantiques aussi diverses qu'individuelles. Se consacrant plus spécifiquement à la frontière entre faits et fiction dans les œuvres artistiques, Françoise Lavocat approfondit, dans la continuité de Jean-Marie Schaeffer, les apports des recherches en sciences cognitives, dont certaines³⁵⁸ ne porteraient plus uniquement sur le rapport qu'entretient la fiction au réel, par l'entremise du lecteur, mais bien sur la capacité modélisante de la délimitation qui les sépare :

Ainsi, ce ne sont pas les frontières de la fiction qui préoccupent au premier chef ces chercheurs, mais plutôt la façon fascinante et inquiétante dont elle modélise les croyances et les vies. Cette perspective de la frontière entre fait et fiction, selon les recherches en psychologie, tient au fait que la fiction agit sur le réel³⁵⁹.

Cette approche psychologique du concept semble confirmer que la notion de frontière a bel et bien acquis au fil des dernières décennies une capacité de représentation, de modélisation et de signifiante, une propension qui s'exprime tout particulièrement dans l'expérience artistique et littéraire de la transgression des délimitations formelles canoniques. Juan Bonilla ne manque pas de faire sien ce constat par un usage notable de la portée métaphorique des espaces frontaliers.

Ainsi, dès l'ouverture du premier recueil de notre corpus, l'œuvre nouvellistique de l'auteur inscrit le concept de frontière comme objet polémique. Le récit « El terrorista pasivo », qui inaugure sa carrière d'écrivain de fiction, commence avec ces mots :

Siempre que cruzo una frontera recuerdo la decepción más sombría de mi infancia. Sucedió al pasar en tren de España a Portugal. Miraba atónito cómo los paisajes desfilaban por la ventana. Mi padre dijo: ya hemos entrado en Portugal. Y entonces, con esa impertinente ingenuidad que convierte en imposibles de responder las preguntas que formulan los niños, quise saber por qué si habíamos pasado de España a Portugal, no había cambiado el color de la tierra. Yo esperaba, confiado en la veracidad de los mapas, que el color de la tierra portuguesa fuese del celeste que pintaba la superficie del territorio correspondiente en mi libro de geografía, de la misma manera que el ocre asignado al territorio español se correspondía con el color de la tierra que habíamos ido dejando atrás. Si la tierra permanecía de idéntico color a uno y otro lado de la frontera, ¿por qué razón habían colocado la frontera en un lugar que no diferenciaba tierras de colores distintos³⁶⁰?

³⁵⁸ Celles de Mélanie Green (« The Power of fiction: determinants and boundaries », in L. J. SHRUM (éd.), *The psychology of entertainment media: Blurring the lines between entertainment and persuasion*. Mahwah : Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 2004, p. 161-176) et Richard Gerrig (« Psychological processes underlying literary impact », *Poetics Today*, vol. 25, n° 2, 2004, p. 265-281), en particulier.

³⁵⁹ Françoise LAVOCAT, *Fait et fiction, Pour une frontière*, Paris : Seuil, 2016, p. 162.

³⁶⁰ Juan BONILLA, « El terrorista pasivo », *El que apaga la luz, op. cit.*, p. 13.

Dans ce bref passage qui ouvre de manière programmatique la carrière de nouvelliste de Juan Bonilla, plusieurs transgressions de frontières se font écho. La voix narrative initiale évoque l'expérience de la transgression pour introduire un premier saut diégétique vers le souvenir d'enfance, son sentiment amer face à l'espace frontalier, traversant ainsi les limites du temps (« Siempre que... ») dans la réitération d'une même expérience déceptive par laquelle le transfrontalier embrasse une temporalité sans bornes. Or, le dépit du narrateur face à l'espace liminaire répond précisément à une transgression qui n'est pas celle escomptée. Le regard de l'enfant s'attend à voir, projetées sur le monde, les surfaces du livre, considérant le bond métaleptique d'un univers de papier imprimé à la réalité empirique comme norme cohérente de son appréhension du réel. Néanmoins, il n'en est rien, et à la double frustration de n'observer ni mutation des teintes de la terre, ni matérialisation effective du monde de l'atlas, répond la certitude douloureuse d'un double artifice : celui des frontières politiques et celui de la présence au monde de la fiction des livres.

Le protagoniste homodiégétique de cette première nouvelle localise dès lors l'origine de son entreprise terroriste – consistant à s'autoproclamer l'artisan d'accidents dont il n'est pas l'auteur – dans cette déception enfantine, un instant initiatique au cours duquel sa foi aveugle dans la vérité des livres se brise contre l'évidente réalité qu'il se chargera dorénavant de combattre en y apposant la fiction de ses méfaits imaginaires. Alors qu'il traverse à nouveau une frontière à l'âge adulte, il se remémore ses rêves de voyage perpétuel à la limite du jour, comme une réponse ironique aux blessures du réel et à l'artifice de la frontière spatiale, dans la promesse d'une existence à la frontière du temps et dans un mouvement sans fin :

Las fronteras son las cicatrices con que la Historia va marcando la piel del planeta, leí no sé dónde, en un historiador que no acertaba a intuir que lo malo de las cicatrices no es tanto que hagan feo como que por su culpa haya heridas que resultan difíciles de almacenar en lo más hondo de la memoria, allá donde tal vez el tiempo consiga desintegrarlas. [...] Permanecer viajando sería lo ideal. En una ocasión se lo propuse a una de las hadas de las que más enamorado me encontré (precisamente porque más extraviado estaba). Viajaríamos sin descanso con la noche, a la velocidad de la noche, o mejor, del anochecer. Siempre está anocheciendo. El anochecer no es un instante sino un milagro que sucede constantemente³⁶¹.

Ici encore, l'espace frontalier se trouve chargé de toute la subjectivité de l'appréhension qu'en fait le sujet, la voix narrative allant jusqu'à humaniser les fractures du territoire par la métaphore filée de la blessure et de la cicatrice (« cicatrices », « piel », « heridas »). L'on observe à nouveau la manière dont le narrateur, par l'entremise d'une subjectivité mise en relief (« leí no sé dónde »), dématérialise la notion de frontière, en érode la dimension spatiale, pour

³⁶¹ *Ibid.*, p. 14-15.

en faire un concept temporel, mémoriel et individuellement empirique. À nouveau ici, la frontière géographique devient le signe de cette temporalité dilatée à l'infini, d'une lésion aux dimensions immémoriales. Au détour d'un nouveau récit enchâssé partagé avec une amante, sa matérialité spatiale est alors supplantée par l'idéal du temps de la nuit, chargé de connotations oniriques par l'image d'un « voyage sans repos » aux côtés d'une « fée ». C'est dans cet interstice du songe envahissant que peut s'opérer l'utopie bonillienne, « el milagro », de la transgression perpétuelle : celle de se tenir constamment et tout à la fois à la frontière et en mouvement, ce que réaffirme le passage du terme « noche », laps de temps délimitable, à la forme substantivée du verbe « anochecer », fixation nominale d'un processus exprimant la transition. En faisant ainsi de la notion de frontière la métaphore de cet idéal de transgression illimitée, le texte bonillien rappelle l'utopie défendue par Louis Marin, celle d'un infini de la frontière :

La limite au sens le plus proche de *limes*, serait un chemin entre deux frontières, un *poros* qui n'aurait pas d'autre fin que son propre cheminement entre deux espaces interdits. [...] la limite, l'intervalle, la frontière – dérive de la lisière vers ce que, faute de mieux, je nommerai un lieu neutre, un lieu dont toute la caractéristique est, en quelque sorte, sémiotiquement négative : toute la spécificité, de n'être ni l'un ni l'autre. [...] Avec ce lieu neutre, le neutre de ce lieu, avec l'île entre deux royaumes, deux États, deux moitiés du monde, avec l'entre-deux de l'île, par la frontière et la limite, par l'horizon qui clôture un lieu et ouvre un espace, l'île d'Utopie émerge à l'infini. [...] Utopie propose au regard la représentation ambiguë, l'image équivoque d'enjeux à l'opposé du concept de limite : d'une part l'unité par synthèse du même et de l'autre, du passé et du futur, de l'ici-bas et de l'au-delà [...] et, d'autre part, le traçage actif de la différence, le creusement infini de l'opposition [...], le *hic et nunc* polémique, et la limite serait l'ouverture de l'écart et le lieu de l'intervalle, le champ d'un *limes* qui n'aurait de réalité que par l'affrontement d'une violence et d'une résistance : « horizon » de l'utopie ou l'infini du neutre³⁶².

Le voyage du narrateur bonillien, qui poursuit la frontière continuellement mouvante de la nuit tombante, épouse l'infini de cet interstice paradoxal du neutre liminaire. Le voyage, et la narration qui le transforme en œuvre, constituent, dans cette même logique, une exploration de cet idéal de transgression infini comme le souligne encore Louis Marin lorsqu'il décrit le récit de voyage en mouvement « dans l'intervalle de la limite, à la fois sur le chemin du *limes* et dans le franchissement de son double bord : le voyage, le travail de l'« horizon » du neutre, de la limite. Il la trace en la franchissant, tel serait le procès de l'infini ou de l'utopie³⁶³ ». C'est ainsi que s'opposent, dès les premières lignes de l'œuvre nouvellistique bonillienne, deux visions sémiotiquement inverses de la frontière : d'une part la frontière comme délimitation

³⁶² Louis MARIN, « L'Utopie ou l'infini au neutre. Voyages aux frontières », *op. cit.*, p. 48-51.

³⁶³ *Ibid.*, p. 53.

spatiale, géographique, politique et historique, dont la figuration arbitraire et artificielle ne s'étend que sur les pages aux couleurs factices des atlas ; et, d'autre part, la frontière comme métaphore d'un idéal infini de perpétuelle transgression, de mouvement de dépassement continu.

À la cartographie mensongère et impérative de la mappemonde, la voix narrative répond donc par la réaffirmation d'une utopie dont l'espace empirique ne fait que refléter sa volonté subjective, résultant de ses propres décisions. Pour le protagoniste de la nouvelle, il y a là un refus catégorique de vivre dans ce qui est individuellement perçu comme un simulacre de réalité, et de donner à la carte – et aux livres par extension –, le pouvoir d'être le réel alors qu'ils n'en sont qu'une représentation dégradée. Ce passage rappelle également le récit de Borges « Del rigor en la ciencia » – où les cartographes d'un empire recouvrent celui-ci d'une carte à l'échelle exacte – et la lecture qu'en propose Jean Baudrillard en ouverture de *Simulacres et simulation*³⁶⁴, comme si le narrateur de Bonilla avait soudain conscience de vivre dans ce simulacre cartographique d'un réel déserté de son essence. Dans ce même recueil, la nouvelle « Tormoye » fait le constat, à la fois plus subtil mais tout aussi éloquent, de l'invalidité de la frontière politique, en superposant pleinement ses dimensions historique et métaphorique : « Llegaron al fin a la zona nacional sin darse cuenta: las fronteras que en los mapas son líneas que distinguen dos colores en la realidad *no son nada*: [sic] era relativamente fácil burlar el frente, ese lugar mítico compuesto por trincheras a un lado y otro de la llamada tierra de nadie³⁶⁵ ». La dimension politique et historique de la frontière et des territoires est littéralement annihilée, « no son nada », « tierra de nadie », au profit d'une valeur mythique.

Quelques publications plus tard, dans *Tanta gente sola*, une autre promenade sur les tracés de cartes géographiques fait écho à cette première révélation, à travers les flâneries internationales du détenteur du plus grand nombre de plans de ville. La nouvelle « Algo más que simplemente existir » met en scène ce recordman qui, sans avoir jamais voyagé, s'évade

³⁶⁴ « Si nous avons pu prendre pour la plus belle allégorie de la simulation la fable de Borgès [sic] où les cartographes de l'Empire dressent une carte si détaillée qu'elle finit par recouvrir très exactement le territoire [...], cette fable est révolue pour nous, et n'a plus que le charme discret des simulacres du deuxième ordre. Aujourd'hui l'abstraction n'est plus celle de la carte, du double, du miroir ou du concept. La simulation n'est plus celle d'un territoire, d'un être référentiel, d'une substance. Elle est la génération par les modèles d'un réel sans origine ni réalité : hyperréel. Le territoire ne précède plus la carte, ni ne lui survit. C'est désormais la carte qui précède le territoire – *précession des simulacres* –, c'est elle qui engendre le territoire, et s'il fallait reprendre la fable, c'est aujourd'hui le territoire dont les lambeaux pourrissent lentement sur l'étendue de la carte. C'est le réel, et non la carte, dont des vestiges subsistent çà et là, dans les déserts qui ne sont plus ceux de l'Empire, mais le nôtre. *Le désert du réel lui-même*. », Jean BAUDRILLARD, *Simulacres et simulation* [1981], Paris : Galilée, 2002, p. 9-10.

³⁶⁵ Juan BONILLA, « Tormoye », *El que apaga la luz*, op. cit., p. 38.

de son quotidien en s'imaginant déambuler dans les rues des illustrations qui tapissent son imagination :

Había [un récord], sin embargo, que sí le había fascinado: el del hombre con más planos del mundo. En el reportaje que *Récords* le dedicaba se veía una foto de su biblioteca de planos: era impresionante, legajos y legajos, planos de todas las ciudades del mundo. [...] lo cierto es que aquel hombre no había salido nunca de su casa. [...] No era difícil imaginarse a aquel hombre imaginándose a sí mismo caminando cada noche por las calles dibujadas en los planos de las ciudades a su alcance. Bastaba decir: hoy me apetece darme un paseo por Bamako, y tomaba el plano de la capital de Malí, y se marchaba a caminar hasta el Puente Viejo que cruza el río Níger. Lo que más le gustó a Gyo de aquel reportaje fue lo que el hombre que más planos de ciudades tiene en el mundo decía de lo que nos espera tras la muerte: según él, sólo nos espera una ciudad que hemos ido inventando mientras vivimos, porque vivir no es otra cosa que inventarse esa ciudad, ir añadiendo calles en una disposición personal, trazada por la memoria, la verdadera inventora de la ciudad que somos³⁶⁶.

Ce passage met à nouveau en scène un glissement sémantique par lequel l'espace géographique et politique, celui des cartes et planisphères, est immédiatement vidé de sa valeur spatiale pour devenir lieu de flânerie imaginaire et individuelle. Ce déplacement s'opère par un jeu d'enchâssements croisés : la revue *Récords* contient une photo qui montre des piles de cartes, elles même schématisant le monde, et cet enchaînement télescopique d'illustrations fait écho aux bonds métaleptiques du récit, puisque le narrateur évoque un personnage en train de lire un article qui fait le récit d'un homme lequel se projette à son tour dans une ville imaginaire. Ce double effet de mise en abyme, narratif et pictural (la photo des cartes), accompagne un mouvement de glissement référentiel en trois temps, de la carte perçue comme objet de collection, comme convocatrice d'imaginaire individuel puis comme fragment d'une identité : « la ciudad que somos ».

Le renvoi intertextuel de cet extrait vers le recueil *El hacedor* de Borges³⁶⁷ est indéniable. L'écrivain argentin, modèle de Bonilla, met en scène dans son épilogue le récit d'un homme dessinant une vaste cartographie imaginaire qui s'avère, à sa mort, être la parfaite représentation de son visage. L'épilogue de Borges est d'ailleurs mentionné à plusieurs reprises par Bonilla, en ouverture de ses recueils poétiques par exemple, comme métaphore de la quête identitaire du poète au fil de sa création :

³⁶⁶ Juan BONILLA, « Algo más que simplemente existir », *Tanta gente sola*, op. cit., p. 97-98.

³⁶⁷ Jorge Luis BORGES, *El hacedor*, Barcelona : Penguin Random House Grupo Editorial, 2014, p. 146-147.

Te sientes como aquel personaje de Borges que decide componer una geografía imaginaria y tras repartir por el mapa ciudades y aldeas, mesetas, cordilleras, mares y archipiélagos, comprueba al apartarse para mirar el resultado de su esfuerzo, que ha dejado impreso en el papel su propio rostro³⁶⁸.

Así que esta noche, después de releer el texto de Borges en el que un cartógrafo dibuja un mapa y después de repartir colinas y lagos y montañas y desiertos descubre que lo que ha dibujado es su propio rostro, me ha dado por irme a Google Maps y buscar todas las casas en las que he vivido y hacer un mapa a ver qué sale³⁶⁹.

L'hypotexte borgésien s'érige dans ces exemples comme fil conducteur d'une même transposition métaphorique qui traverse les textes bonilliens³⁷⁰, celle de l'objet de référentialité géographique, la carte, le plan ou l'atlas, précisément privé de sa capacité à représenter le réel au profit d'une référentialité subjective et individuelle. Ce déplacement sémantique subsume et exemplifie les conflits qui habitent les récits de l'auteur : les personnages de Bonilla opposent à l'externalité inacceptable de la réalité la figure de leur individualité profonde et leur victoire est métaphorisée par la transgression de la frontière référentielle, vidée de sa référentialité initiale.

Ultime frontière métaphorique, le trépas revêt également les atours d'une géographie tortueuse aux délimitations subjectives. C'est une autre nouvelle, toujours dès le premier recueil de l'auteur, *El que apaga la luz*, qui introduit l'image de la ville chimérique comme expérience du décès « derrière » la ligne de la mort : « Cansados de estar muertos ». Cette image que l'on retrouve dans le roman du même nom³⁷¹ puis encore dans la longue nouvelle

³⁶⁸ Juan BONILLA, *Partes de guerra*, op. cit. p. 8.

³⁶⁹ Juan BONILLA, *Horizonte de sucesos*, Sevilla : Renacimiento, 2021, p. 11.

³⁷⁰ Sans trop anticiper les sections ultérieures, nous pouvons souligner que cette approche de l'identité par l'expérience de l'espace se retrouve encore dans des textes plus ouvertement autobiographiques, comme l'introduction de *Je me souviens* : « Seguiré escribiendo acerca de lugares sagrados y criaturas excepcionales, seguiré cartografiando al alguien que llamo yo, [...]. Mi intención pues, era hacer una especie de memorias en las que el narrador sólo fuera importante gracias a los sitios por los que pasaba, las cosas que le contaban unos desconocidos o el puñado de cenizas que el pasado le arrojaba para que indagara en los laberintos de su memoria. No presento una cadena de hechos controlados por la memoria para dilucidar un sentido nítido a la experiencia global, sino un pequeño montoncito de experiencias que no se afanan en incorporarse las unas a las otras para componer una idea del mundo, una identidad irrepetible o un autorretrato que mejore al modelo. Pero el resultado, necesariamente, había de tener algo de autorretrato », Juan BONILLA, *Je me souviens*, op. cit., p. 15-16.

³⁷¹ « Detrás de la muerte, se contestó Morgana, hay una sucesión de calles, las calles por las que transcurrió tu vida, detrás de la muerte hay una ciudad compuesta por calles que en realidad pertenecen a muchas ciudades distintas, con las que tú has construido tu propia ciudad, una ciudad de la que eres el único habitante, una ciudad diseñada por tu memoria », Juan BONILLA, *Cansados de estar muertos*, op. cit., p. 54.

Ce roman met d'ailleurs en scène une autre cartographie signifiante, la maquette que le père du personnage de Morgana dresse de la ville funèbre de sa défunte épouse : « El centro de la habitación lo ocupaba una inmensa maqueta que Vicent Breitner había construido para regalarle a Claudia una ciudad entera: era la ciudad que, según la versión de Morgana, la aguardaría detrás de la muerte. La calle Aribau de Barcelona proseguía según la maqueta en una calle de Sevilla, y un tranvía que iniciaba su trayecto en una calle de Ámsterdam lo culminaba a las puertas del Castelo de San Jorge, cuyas almenas se asomaban a la pista de hielo del Rockefeller Center. [...] Se pasaba horas imaginándose en la ciudad inventada por su padre a la que nunca se le había ocurrido imponerle un nombre. », *ibid.*, p. 98.

*Yo soy, yo eres, yo es*³⁷², s'inscrit dans la parfaite continuité d'une appréhension de l'espace purement subjective qui fait de la frontière, ici celle de l'existence, le mur derrière lequel se déploie la pleine expression de l'imaginaire individuel :

¿Sabes qué hay detrás de la muerte? Lo preguntó así, dijo exactamente eso, detrás de la muerte, no después, sino detrás. [...] Detrás de la muerte, se contestó Morgana, hay una sucesión de calles, las calles por las que transcurrió tu vida, detrás de la muerte hay una ciudad compuesta por calles que en realidad pertenecen a ciudades distintas, con las que has ido construyendo tu propia ciudad³⁷³.

Dans cette nouvelle variation du motif de la ville intérieure chimérique, le processus de migration sémantique emprunte une trajectoire distincte. À la transition temporelle que la voix narrative associe à la mort, « después », le personnage de Morgana préfère une délimitation spatiale, « detrás », donnant ainsi une matérialité physique au transfert autrement intangible. Cette métaphore du mur de la mort spatialise l'immatériel, là où les cartes et les plans se trouvaient déspatialisés pour devenir mémoriels, mais, dans un cas comme dans l'autre, le déplacement opéré aboutit à l'expression d'une géographie nouvelle, empirique et subjective. Le riche hypotexte qui colore le nom de Morgana, gardienne de l'île mythologique d'Avalon dans le cycle arthurien où convergent les âmes défunes, renforce l'imagerie d'un espace, plutôt qu'un temps, de la mort. L'espace insulaire, ainsi tacitement convoqué, rappelle l'association qu'opère Louis Marin entre la frontière cartographique et l'île d'Utopie : la nature de non-lieu d'un état de suspension entouré de l'infini des eaux, décorrélé de toute délimitation spatiale établie par la polarisation de deux espaces contraires. La transgression de la frontière de la mort est, de la sorte, illustrée par une transgression sémantique, celle de la spatialisation du trépas, un double déplacement aboutissant à l'évocation d'un espace régi par les lois de la mémoire individuelle, où se trouve aboli l'ordre géographique du réel : « en realidad pertenecen a ciudades distintas ».

À travers ces quelques exemples commentés, nous observons la manière dont Bonilla se saisit du concept de frontière pour en diffracter l'acception historique en un complexe réseau sémantique. Par l'usage d'effets d'enchâssement et de mise en abyme, images dans les images, récits dans les récits, couplés à des superpositions de transgressions narratives et sémantiques, métalepses et métaphores, l'auteur met en scène performativement l'imagerie de la frontière traversée. Néanmoins, dans ces exemples, l'existence même de la frontière n'est jamais catégoriquement niée, car c'est précisément dans l'acte de transgression que la frontière se

³⁷² « El muro es, por supuesto, la muerte. ¿Qué hay detrás del muro? », Juan BONILLA, *Yo soy, yo eres, yo es*, *op. cit.*, p. 13.

³⁷³ Juan BONILLA, « Cansados de estar muertos », *El que apaga la luz*, *op. cit.*, p. 260-261.

revêt de la réalité subjective du transgresseur. C'est dans l'acte de transgression – celui d'une vie mouvante à la frontière, d'un voyage sans déplacement, d'une déambulation au fil d'une géographie mémorielle – que s'exprime l'individualité face à l'impératif exogène de la frontière historique et politique. C'est pourquoi son évocation, voire sa matérialisation lorsqu'elle est intangible, comme celle de la mort, apparaît de manière obsédante tout au long de l'œuvre de Bonilla comme une reduplication infinie du motif de son dépassement. Invalidée dans sa définition historique, elle hante l'œuvre bonillienne dans sa dimension métaphorique. C'est à la lumière de cette présence spectrale, accompagnée par la mise en scène d'une perpétuelle érosion liminaire, qu'il convient de réévaluer les porosités génériques et textuelles explorées par l'auteur aux abords de ses écrits.

III.1.2 L'âge du trans- et du méta-, pour une frontière spectrale

Comme nous l'avons signalé, il s'avère complexe de trouver un facteur d'unité au sein de ce que la critique a pu qualifier de *Nueva narrativa* espagnole et plus encore d'enserrer cette production fictionnelle dans un courant de pensée unique ou un paradigme critique tel que celui de la postmodernité. Il est d'ailleurs révélateur qu'aux grands colloques et ouvrages clamant ouvertement la généralisation du courant postmoderne dans les années 1980 et 1990³⁷⁴, aient succédé des approches bien plus nuancées, parfois sous la plume des artisans et des théoriciens de ce même courant³⁷⁵. Dans les années 2000 et 2010, la critique a adopté un positionnement beaucoup plus prudent, préférant s'attacher aux procédés narratifs et poétiques des fictions dans une approche comparatiste mesurée. On a vu alors se multiplier des études explorant les notions de métafiction, de métalittérarité, de métatextualité, de transgénéricité ou de transmédiatité – pourtant théorisées quelques années plus tôt –, mais qui se contentaient de souligner la forte présence de ces motifs singuliers dans la production contemporaine sans conclure à la manifestation d'un paradigme artistique monolithique³⁷⁶. Si nous parcourons, de la même façon, l'âge du trans- et du méta-, l'usage fréquent de procédés associés au

³⁷⁴ Par exemple, Georges TYRAS (dir.), *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*, op. cit., ou encore Gonzalo NAVAJAS, *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, op. cit.

³⁷⁵ Gonzalo NAVAJAS, *Más allá de la posmodernidad, estética de la nueva novela y cine españoles*, op. cit., ou encore Vicente Luis MORA, *La luz nueva: singularidades en la narrativa española actual*, op. cit.

³⁷⁶ René AUDET et Alexandre GEFEN (dir.), *Frontières de la fiction*, op. cit., Marc DAMBRE et Monique GOSELLIN-NOAT (dir.), *L'éclatement des genres au XX^e siècle*, op. cit., Francisco OREJAS, *La metafiction en la novela española contemporánea: entre 1975 y el fin de siglo*, op. cit., Montserrat PRUDON (dir.), *Frontières éclatées*, Paris : La Différence, 2000, Laurent LEPALUDIER, *Métatextualité et Métafiction, Théorie et analyses*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2002, Geneviève CHAMPEAU, Jean-François CARCELÉN, Georges TYRAS et al., *Nuevos derroteros de la narrativa española actual: veinte años de creación*, op. cit., José ROMERA CASTILLO (dir.), *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*, Madrid : Visor libros, 2008.

dépassement des frontières canoniques du récit, des genres ou des médias ne semble plus impliquer l'avènement d'une ère poétique dont l'un des postulats initiaux serait l'inexistence de la différence, du contraste et de la hiérarchie entre les différents genres ou régimes de fictionnalité convoqués. Si les délimitations sont sans cesse explorées et questionnées, érodées par les transgressions qui s'y jouent, elles n'en demeurent pas moins dialectiquement fonctionnelles, et leur potentiel sémantique perdue, ne serait-ce que dans leur dimension métaphorique, en tant que symbole à abattre. Sur les cendres de l'expérimentalisme du siècle passé, le spectre de la frontière continue de signifier par sa transparence.

Comme indiqué en introduction de cette partie, les effets de métalepse et de mise en abyme sont des outils privilégiés de l'écriture métatextuelle, car ils mettent à nu les procédés de l'énonciation, sans pour autant offrir systématiquement à tout texte cette portée métatextuelle par leur simple présence. En se fondant sur les travaux de Wenche Ommundsen, Laurent Lepaludier considère que :

Le texte de fiction sera métatextuel s'il invite à une prise de conscience critique de lui-même ou d'autres textes. La métatextualité appelle l'attention du lecteur sur le fonctionnement de l'artifice de la fiction, sa création, sa réception et sa participation aux systèmes de signification de la culture³⁷⁷.

La systématisation de la métatextualité à l'échelle d'un texte entier, qui questionne sa propre fictionnalité, est ce qui définit, selon lui, la métafiction :

[...] le concept de métatextualité sera utilisé comme caractérisant le phénomène élémentaire déclencheur de prise de conscience critique du texte, il s'agit donc d'un principe fondamental, alors que celui de métafiction se rapportera à une caractéristique d'un texte littéraire dans son ensemble³⁷⁸.

Quant à la métalittérarité, suivant cette même logique de principe fondamental et d'échelles, nous pourrions la définir comme le procédé métatextuel interrogeant en son sein, consciemment, la littérarité d'un texte et plus largement la définition de la littérature et de ses critères. Lepaludier complète son exercice définitoire par une typologie de la métatextualité inspirée de Linda Hutcheon³⁷⁹, classant ses expressions des plus manifestes (texte critique, paratexte, analyse intertextuelle...) aux plus implicites (effets de distanciation du procédé énonciatif, mise en abyme et métalepses dévoilant les entrailles de l'énonciation...). Les jeux hyperonymiques – consistant à nommer le récit comme tel ou à travers son genre ou son titre – tout comme les analogies internes ou intertextuelles ou encore les métaphores filées du texte

³⁷⁷ Laurent LEPALUDIER, *Métatextualité et Métafiction, Théorie et analyses, op. cit.*, p. 10.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 10-11.

³⁷⁹ Linda HUTCHEON, *Narcissistic Narrative : The Metafictional Paradox*, Waterloo : Wilfrid Laurie University Press, 1980.

ou de son écriture, dans l'entrelacs de lui-même, constituent le vaste éventail des procédés rhétoriques à l'origine du basculement métatextuel³⁸⁰. Nous entrevoyons dès lors le rapport que Bonilla peut nouer entre une écriture traversée de jeux métaleptiques basés sur la transgression d'une frontière métaphorique, et un questionnement métatextuel plus vaste à l'échelle de sa production.

Étudier par le menu toutes les occurrences métatextuelles, métafictionnelles ou transgénériques dans l'œuvre de Bonilla occuperait sans doute l'espace d'une petite encyclopédie. Nous proposerons donc quelques exemples représentatifs pour mettre à jour l'usage que l'écrivain fait de ces procédés. Nous avons déjà évoqué les effets de contamination entre les essais et les nouvelles de l'auteur, mais cette perméabilité des frontières génériques s'observe tout autant entre les sphères de la poésie et du récit. Dans la nouvelle « Una historia borrada » de *La compañía de los solitarios*, un vieillard désœuvré vit dans le souvenir évanescant de son fils absent et il combat l'amnésie par la répétition de la berceuse « La caracola », qui sera reproduite à l'identique dans le recueil de poèmes *El Belvedere*, trois ans après la parution de la nouvelle. Dans un jeu de mise en abyme fictionnelle, suivant la terminologie de Dallenbäch, qui illustre l'entrelacement de l'histoire du fils dans celle du père et le renvoi métafictionnel de l'une vers l'autre, la chanson met en scène le jeu de télescopage des images et métaphorise l'enchâssement des fictions :

Dentro de esta caracola
ruge un mar contra una playa
en la que quizá alguien haya
hallado otra caracola
que ahora se acerca al oído
para escuchar el sonido
de las de las paulatinas olas
que se rompen en la playa
en la que quizá alguien haya
hallado otra caracola
que alguien como yo se acerca
al oído y oye terca
cómo rompe la mar sola
sus olas en otra playa
en la que quizá alguien haya
hallado otra caracola.
Y así dentro de cada una
otra playa y otro abismo
y quizá nosotros mismos
-este mar con esta luna-
estemos dentro de alguna
caracola colosal
que alguien se acerca al oído

³⁸⁰ Laurent LEPALUDIER, *Métatextualité et Métafiction, Théorie et analyses, op. cit.*, p. 26-36.

para escuchar el sonido
que hace nuestra soledad³⁸¹.

La forme du poème épouse le principe d'emboîtement et de réduplication analogique à l'infini : la structure « en la que quizá alguien haya hallado otra caracola » revient anaphoriquement, accompagnée d'une série de variations des thèmes « que ahora se acerca al oído para escuchar el sonido / que alguien como yo se acerca al oído / que alguien se acerca al oído para escuchar el sonido » et « en la playa / en otra playa / otra playa », exemplifiant ainsi la structure fractale du coquillage, en spirale, faite de répétitions d'un même motif sur différentes échelles. Au cœur de cette image de mise en abyme infinie, le terme « abismo » résonne d'ailleurs d'une riche polysémie métatextuelle. La voix lyrique se trouve elle-même incluse syntaxiquement dans le texte par l'émergence de la quatrième personne, « nosotros » et « nuestra soledad », et se dessine ainsi la figure d'un enchâssement métaleptique d'énonciation qui répond aux enchâssements narratifs du texte.

Au-delà de ces effets de métalepses d'énoncé, les métalepses d'énonciation interviennent également sous diverses formes, notamment par un usage fréquent de jeux spéculaires hyperonymiques ou intertextuels. Parfois, par exemple, les mots des personnages nourrissent des publications poétiques ultérieures, comme cette tirade du tavernier de « La compañía de los solitarios », publiée dans le recueil du même nom puis, à l'identique, dans *El Belvedere* : « Todo suicidio es un crimen pasional. El suicida se sacrifica siempre por un amor no correspondido: el que siente por sí mismo, es decir el que siente por alguien que siente por él una absoluta indiferencia³⁸² ». Suivant une trajectoire inverse, le poème « Balada baladí », publié en 2001, se retrouve cité dans la bibliographie de l'écrivain désabusé que l'on retrouve dans « Un gran día para tus biógrafos » et « En la azotea », deux nouvelles publiées dans *Tanta gente sola* en 2009³⁸³. Ces deux personnages d'écrivain, avatars d'un même archétype, partagent également l'écriture de deux autres recueils de poèmes, intradiégétiques jusqu'à aujourd'hui, *Prosa Porosa* et *Verso Perverso*. Ce dernier ouvrage figure également dans la dernière nouvelle de *Tanta gente sola*³⁸⁴, associé à un semblable succès éditorial mais cette fois rédigé par Jacinto, le poète et ami du protagoniste.

³⁸¹ Juan BONILLA, « Una historia borrada », *La compañía de los solitarios*, *op. cit.*, p. 126-127. Juan BONILLA, « La caracola », *El Belvedere*, Valencia : Pre-textos, 2022, p. 33.

³⁸² Juan BONILLA, « La compañía de los solitarios », *La compañía de los solitarios*, *op. cit.*, p. 190. Juan BONILLA, « Epitafio del suicida », *El Belvedere*, *op. cit.*, p. 20.

³⁸³ « Balada baladí » est publié une première fois par Juan Bonilla en 2001 dans le livret *Ouija*, puis republié en 2009 dans l'anthologie poétique *Defensa personal* (Sevilla : Renacimiento, 2009, p. 70-74), et enfin dans une nouvelle anthologie de 2014, *Hecho en falta* (Madrid : Visor Libros, 2014, p. 116-119). Ce poème est mentionné dans les nouvelles « Un gran día para tu biógrafos » (*Tanta gente sola*, *op. cit.*, p. 22) et « En la azotea » (*ibid.*, p. 161), mais son autorité est alors portée par les personnages fictionnels de Bonilla.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 206.

Ces scories métafictionnelles tissent parfois un réseau complexe entre plusieurs œuvres narratives de l'auteur. Dans « El mejor escritor de su generación » (*La compañía de los solitarios*), un auteur trouve le succès en plagiant un manuscrit inédit de son père. Une maison d'édition lui commande un nouvel ouvrage qui devra être un roman. Son nouveau projet littéraire s'intitulera *De lo que es capaz la gente por amor*. Ce titre est celui d'une nouvelle de Bonilla publiée dans *El que apaga la luz* cinq ans avant la parution de *La compañía de los solitarios*³⁸⁵. Cet écrivain de fiction décide finalement de copier les pages de *Nadie conoce a nadie*, nom d'un roman de Juan Bonilla, qui apparaît dans le récit sous la forme d'un texte manuscrit envoyé par « un tal Juan Bonilla³⁸⁶ ». La longueur de la nouvelle (80 pages) trahit, non sans humour, la mise en scène d'une tentative romanesque échouée. Ce jeu métatextuel formel est confirmé par l'édition, en 2021, du roman *El mejor escritor de su generación (novela)* qui porte jusque dans son sous-titre le signe hyperonymique de sa métatextualité. L'on observe ainsi la manière dont Bonilla joue des effets de transferts et des métalepses pour interroger la notion d'auteur, en brouillant les lignes de l'auctorialité, multipliant les citations et liens intertextuels autour du retour obsédant du motif du plagiat. La métatextualité se met ainsi au service de la métafiction, tant cette myriade de glissements métaleptiques et de scories faisant référence à la bibliographie de l'écrivain questionnent les degrés de référentialité et de fictionnalité du texte, comme nous l'évoquerons dans un chapitre ultérieur.

Selon un même mécanisme, intertextuel et métaleptique, la nouvelle « El millonario Craven » (premier récit de *La compañía de los solitarios*) met en scène la commande littéraire de Bart Craven, collectionneur d'ouvrages perdus qu'il fait réécrire par des nègres censés pasticher leur auteur d'origine. Or, le roman commandé, la continuation imaginaire de l'œuvre du personnage défunt Ismael Larra, s'intitulera *El mejor escritor de su generación*, titre de la dernière nouvelle du même recueil³⁸⁷. Enfin, ce sont parfois des trames narratives entières qui transitent d'un ouvrage à l'autre, comme lorsque l'écrivain peu inspiré de cette dernière nouvelle, « El mejor escritor de su generación », cherche désespérément des histoires à raconter dans les témoignages des émissions de radio qu'il écoute ; or, l'un des participants émet le souhait de faire de la destruction volontaire de son couple son projet de vie³⁸⁸, une confession qui annonce de façon proleptique le récit de la nouvelle « El proyecto Maldoror », publiée quatre ans plus tard dans *La noche del Skylab*.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 224.

³⁸⁶ Juan BONILLA, *La compañía de los solitarios*, op. cit., p. 227.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 24 et 35.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 230-231. Fragment faisant référence à la trame narrative de Juan BONILLA, « El proyecto Maldoror », *La noche del Skylab*, op. cit., p. 137-154.

Comme on le voit, la représentation de l'écrivain à l'œuvre, saisi dans la difficulté de sa tâche et devant faire face à la tentation de l'intertextualité, occupe une place privilégiée dans l'œuvre de Bonilla. Cette image métanarrative d'un récit qui se construit sous la plume d'un écrivain médiocre acquiert toute sa force dans la nouvelle « Una novela fallida » publiée dans *El estadio de mármol* en 2005. Dans ce texte, un auteur, échouant à rédiger son roman, se limite à en présenter un schéma général, sous la forme d'une succession de chapitres synthétisés. Il délègue également au lecteur la détermination générique de l'œuvre – roman historique ou roman policier – et le choix de certains événements constitutifs du récit³⁸⁹. Libéré de ces contraintes, il développe alors de nombreuses digressions métanarratives. La projection du lecteur dans le récit – comme cocréateur de l'œuvre et juge de son sous-genre – n'est pas sans rappeler la définition borgésienne de la généricité³⁹⁰, dont Raphaël Baroni écrit :

Une approche pragmatique du phénomène de la généricité conduit à abandonner la conception qu'un texte se rattacherait nécessairement à un genre original unique, qui en constituerait en quelque sorte la racine ou le fondement. Il s'agit au contraire de mettre en lumière une conception beaucoup plus dynamique et plurielle de la généricité. Si le genre dépend avant tout de la manière dont on aborde le texte, rien n'empêche de lire ce texte comme s'il appartenait à un genre qui lui est *a priori* étranger. C'est le jeu auquel se livre Borges dans sa conférence sur le genre policier, quand il propose de lire l'incipit du *Don Quichotte* de Cervantès comme s'il s'agissait d'un roman policier. Il imagine un lecteur qui, bien que familier des romans policiers, ignorerait totalement la nature et l'origine du texte qu'il est en train de lire³⁹¹.

Dans la liberté de choix générique que le protagoniste de la nouvelle laisse au lecteur, l'on reconnaît cette même fragilité des limites génériques conçues comme immuables ou arbitraires, ou résultant uniquement de la volonté de l'auteur. Cependant, la présence éthérée de ces frontières perdure encore au détriment d'une définition variable, soumise à la fois aux regards du concepteur et du récepteur du texte. C'est parce que le lecteur appose sur le récit le critère générique du genre policier que le roman se fait polar, par ce simple acte de réception. Le cadre existe bien dans l'esprit du récepteur, et il module le texte, et non l'inverse. Dès lors, le refus de l'arbitraire de la délimitation prend la forme d'un coup d'état. En se tenant volontairement à la frontière des genres, Bonilla restitue sa pleine liberté au récepteur et fait le choix de l'équivoque et de l'ambivalence. À l'image du voyageur dans « El terrorista pasivo³⁹² », qui poursuit continuellement la limite du jour, l'écrivain fait le choix de se tenir, en mouvement,

³⁸⁹ Juan BONILLA, « Una novela fallida », *El estadio de mármol*, *op. cit.*, p. 188.

³⁹⁰ Borges est d'ailleurs convoqué à deux reprises par le narrateur qui laisse ainsi poindre ostensiblement ses influences théoriques (*ibid.*, p. 185 et 204).

³⁹¹ Raphaël BARONI, *L'œuvre du temps*, *op. cit.*, p. 204.

³⁹² Juan BONILLA, « El terrorista pasivo », *El que apaga la luz*, *op. cit.*, p. 13-22.

aux abords évanescents des genres littéraires, des pourtours du récit (sans cesse menacés par une intertextualité omniprésente), et du territoire en mutation de la fiction. Sa *literatura de frontera*, pour reprendre la terminologie qu'il affectionne dans ses essais, donne corps au combat mené par l'imaginaire contre tous les impératifs du réel, en première ligne desquels se dressent les contraintes du monde de l'édition.

Au fil de ses articles et tout au long de sa carrière d'essayiste, l'auteur critique ouvertement le cadre éditorial et ses contraintes mercantiles, dessinant ainsi, aux marges de ses écrits, l'ombre d'une norme définitoire du succès littéraire. La nécessité de trouver son public, de produire des œuvres qui se vendent, apparaît comme nouveau critère de littéarité et d'existence auctoriale :

Deberse al público es la manera más descarada de conformismo que pueda darse hoy, pero también es la única forma de garantizarse el éxito, o sea, la única forma de existir en una economía de mercado [...]. El dinero es quien fija hoy el grado de realidad de todas las cosas, es decir, es el encargado de tasar cuánto pesa el alma de algo. Las cosas serán reales sólo si mueven dinero, y cuanto más dinero muevan más reales serán³⁹³.

Le poids de cette logique commerciale s'établit de la sorte en nouvelle frontière menaçant la libre expression d'une créativité authentique, et les exigences du monde éditorial, en réponse à une nécessité de consommation de masse, délimitent un territoire d'expression des écrivains :

La maquinaria trituradora del mercado, al exigir a los productos narrativos una rentabilidad que los justifique, alienta la confección de obras que ya saben que el listón lo coloca una demanda previa a la que ha de satisfacer: esa satisfacción es una obligación³⁹⁴.

Derrière l'image du seuil à surmonter, à l'origine même de l'acte d'écriture, transparaît à nouveau le spectre de l'impératif exogène qui hante l'écriture bonillienne et nourrit son questionnement des frontières à transgresser.

³⁹³ Juan BONILLA, « El compromiso de la literatura », *Teatro de variedades, op. cit.*, p. 153.

³⁹⁴ Juan BONILLA, « La era del best-seller », *La plaza del mundo, op. cit.*, p. 212.

III.2 La Nouvelle contemporaine comme espace de résistance

III.2.1 Le rejet du cadre éditorial

Le concours littéraire fictif décrit dans « Bases del premio Mastodonte de la novela³⁹⁵ », un des articles publiés par notre auteur dès son premier recueil, témoigne d'une réelle véhémence de la part de Bonilla à l'égard des circuits du monde éditorial. Nous l'avons vu, le discours des nouvellistes contre les lois du marché du livre est devenu un tel poncif qu'il est source d'autodérision dans les prologues des anthologies les plus récentes³⁹⁶. Dans cette guerre ouverte contre la mercantilisation de la littérature, Juan Bonilla poursuit de ses invectives la logique commerciale de l'édition, depuis le prologue de son premier recueil d'articles, *El arte del yo-yo* publié en 1996, où il loue la liberté transgénérique, jusqu'au projet de réhabilitation des textes oubliés porté par son blog « Biblioteca en llamas » entre 2012 et 2015, éponyme d'une anthologie datant de 2013. Poussée par l'appel de la transgénéricité, cette critique présente dans son écriture journalistique est aussi disséminée dans son œuvre narrative, qui se joue des frontières entre l'article d'opinion et le récit de fiction. Le discours belliqueux des nouvellistes contemporains s'invite ainsi dans les propos de nombre de ses personnages.

De fait, les concours littéraires y sont souvent dépeints de manière pathétique. Dans « Edición definitiva », nouvelle du recueil *La compañía de los solitarios*, ils sont présentés comme diamétralement contraires au destin enviable pour un écrivain, incarné ici par la figure du poète maudit Ramos, que sa sœur tente de protéger des contraintes des circuits éditoriaux :

Llegó a conmovirme saber que tuvo que pedir un crédito para poder editar los poemas de su hermano, que cuando acabara de pagarlo pediría otro para seguir publicando las nuevas obras de Ramos, que al parecer aún no eran muchas pero que no tardarían en multiplicarse, estaba segura, ella estaba segura de que su hermano volvería a escribir pronto poemas como los que mantenía inéditos, no más de una docena pero impresionantes todos ellos, según apreció. No quería que tuviera que presentarse a premios patrocinados por Ayuntamientos e instituciones culturales, porque eso le parecía venderse míseramente y porque estaba convencida de que todos esos galardones estaban amañados³⁹⁷.

La norme mercantile phagocyte, dans cet exemple, la trajectoire de la publication, l'usure apparaissant comme l'unique chemin d'une édition authentique et digne face à l'artifice déshumanisant des voies institutionnelles (« galardones [...] amañados »), qui réduisent l'artiste au statut de produit à vil prix : « venderse míseramente ». Dans *La noche del Skylab*, la nouvelle « Los abismos cotidianos » offre également à la narratrice, qui enquête sur le

³⁹⁵ Juan BONILLA, « Bases del premio Mastodonte de la novela », *El arte del yo-yo*, *op. cit.*

³⁹⁶ Voir la partie « I.3.2 Contre le monolithisme générique du best-seller » du présent travail.

³⁹⁷ Juan BONILLA, « Edición definitiva », *La compañía de los solitarios*, *op. cit.*, p. 91.

mystère d'un ouvrage dont l'auteur veut faire disparaître toutes les publications, l'occasion de dévaloriser ces piètres prix littéraires en évoquant le contenu de ce livre :

Se limitaba a cantar el mundo con un énfasis retórico que podía proceder lo mismo de un adolescente que se arriesgaba a imprimir sus primeros ejercicios literarios que de un artesano curtido en las lides literarias con una concepción del hecho cercana a la que tienen todos esos engolados letraheridos que cada quincena obtienen una flor natural en algún concurso de provincias³⁹⁸.

Les auteurs acceptant les règles du cadre éditorial sont ici assimilés à ceux qui pratiquent un exercice « artisanal » de l'écriture, préférant la technicité contrainte à la créativité propre à l'artiste. Bonilla intègre ce profil dans une petite galerie de caractères, figures topiques de poètes novices ou amateurs (« adolescentes », « primeros ejercicios », « letraheridos »). L'ironie se fait mordante dans le contraste entre l'isotopie de la pompe, du prestige et de l'excellence (« curtido », « engolado », « concurso ») et le faisceau de termes dévalorisants qui lui sont associés (« artesano », « letraherido », « de provincias »). La dégradation est renforcée par un martèlement de mentions à la banalité des poètes bouffis de prétention, mais parfaitement interchangeables : « lo mismo », « todos esos », « cada quincena », « algún ». Dans ce même récit, les critères absurdes de la norme idéologique déterminant le succès éditorial sont décriés avec la même vigueur, le système adjectival (« pseudointelectual », « necio ») soulignant la condamnation épидictique ou la distance critique face à une littérature inauthentique : « Podría pasar por una de esas tramas pseudointelectuales que venden miles de ejemplares y después se convierten en necias películas gracias a que su autor, además de novelista, es catedrático de la Universidad de Bolonia, o reportero de guerra, o psiquiatra »³⁹⁹.

Dans « El dragón de arena », récit publié dans *El estadio de mármol*, les artisans de cette littérature commerciale sont désignés nommément comme accompagnateurs inévitables des vacances estivales :

Mi hermana [...] se había prometido dedicar aquel verano a leer a los clásicos: Paulo Coelho, Isabel Allende, J.J. Benítez y toda esa patulea de sensibles millonarios que dentro de 100 años necesitarán que sus nombres aparezcan manchados con un asterisco que remita a una nota a pie de página donde se informe a los curiosos con qué clase de estafas triunfaron⁴⁰⁰.

La logique capitaliste décriée dans les articles de l'auteur, celle qui veut que l'apparente réalité des choses soit proportionnelle aux sommes brassées, s'applique ici dans la fiction au degré de littéarité associé aux écrivains. Le substantif « clásico », généralement assimilé au canon

³⁹⁸ Juan BONILLA, « Los abismos cotidianos », *La noche del Skylab*, op. cit., p. 196.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 204.

⁴⁰⁰ Juan BONILLA, « El dragón de arena », *El estadio de mármol*, op. cit., p. 71.

littéraire, est attribué à l'oxymore ironique « sensibles millonarios », rapprochant richesse d'esprit et matérielle. Le prestige supposé de ces classiques se trouve, en suivant, abrup­tement terni par un lexique déshonorant : « patulea », « manchados », « estafa ».

Cette normativité du succès mercantile dépasse les seules sphères de la littérature, à l'image du *Traité d'éducation des bébés* du Docteur Martínón, ouvrage à grand succès malgré sa vacuité et l'ineptie de ses préceptes, et qui préconise de laisser hurler les enfants, dans la nouvelle « El llanto », publiée dans *Una manada de ñus* :

En cuanto al libro del doctor, fue fácil hallarlo: acababa de llegar a la trigésimo octava edición y todavía le hacían hueco en las mesas de novedades. ¿Es que todo el mundo se había quedado embarazado? [...] La delgadez del volumen, la abundancia de ilustraciones y cuadros de estadísticas que uno podía saltarse fácilmente, permitieron a Quim leerlo en el vagón de metro de regreso a su guarida. [...] El Doctor Martínón, por lo que se leía en la solapa presidida por su foto de bebé, dirigía una popular sección de un magazine televisivo matinal gracias al cual alcanzó la certeza de que hacía falta un libro como el que ahora Quim tenía en las manos: un libro que educase a los padres para salvarlos de sus maleducados bebés y a la vez educase a los bebés, [...] para el oído: ya se había encargado el Doctor Martínón de convencer a un fabricante para que pusiera su nombre a los botoncitos que salvarían a los padres del llanto increpante de sus criaturas⁴⁰¹.

L'objet livre est réduit à sa matérialité minimale, « volumen », « ilustraciones », « solapa », reproductible à l'infini au fil de rééditions constantes, comme n'importe quel objet de production de masse, une analogie renforcée par l'association aux bouchons auditifs portant, à l'identique, la signature de leur concepteur. L'expert en pédagogie infantile semble pourtant avoir trouvé son public, impératif premier du cadre de la réussite éditoriale dans les articles d'opinion de Bonilla, et c'est précisément par cet outil que le monde de la publication contraint les auteurs, selon le laborieux auteur de « El mejor escritor de su generación » :

Ahora lo primero que se le exige a un novelista es, como si de una folclórica se tratase, que tenga un público [...] El novelista ha de saber a quién se dirige, para quién y por lo tanto a quién sirve, quiénes lo leen. No es una consideración mía: es un dogma mercantil⁴⁰².

Ici encore, la fiction reprend le commentaire critique du métatexte journalistique bonillien. L'anaphore du pronom interrogatif « quién » déplace le protagonisme de la création littéraire sur le public : l'œuvre n'est plus l'expression d'un auteur mais celle d'un lectorat anonyme, dont la somme définit le cadre de la demande suivant la loi dogmatique du marché. L'écrivain contemporain fait consciemment sienne la contrainte idéologique mercantile avant même d'exister comme créateur. La définition de la genericité elle-même semble déportée dans ce

⁴⁰¹ Juan BONILLA, « El llanto », *Una manada de ñus*, op. cit., p. 153-155.

⁴⁰² Juan BONILLA, « El mejor escritor de su generación », *La compañía de los solitarios*, op. cit., p. 233-234.

passage, l'unité de l'écriture romanesque se pliant à la religion de la forme commercialisable, à ce respect du sacre de la demande qui préfigure l'offre.

Le monde de la critique littéraire est également remis en question de manière frontale, à commencer par l'échelon le plus bas de sa hiérarchie que constituent les *tertulias* :

Ah, las tertulias: qué sería esta ciudad sin ellas. Cuántos más accidentes de tráfico y suicidios no se producirían si no existiesen las tertulias. Un periodistilla que se estruja las ambiciones escribiendo notitas de prensa, sale de la Agencia harto del mundo, enfadado con el cielo, disgustado con su esposa por haberlo metido en una hipoteca que le coarta la libertad; el hombre va a una tertulia, pone como los trapos a un político, a un escritor joven, a una actriz de la que tiene constancia que es una puta y quiso acostarse con él porque le sonrió cuando en una rueda de prensa él le hizo una pregunta muy aguda, enciende un puro, se sosiega, y después de dos o tres horas de cháchara arreglando el mundo y unos cuantos whiskys ya puede reconciliarse consigo mismo, con su mujer, su hipoteca, su refrigerador lleno de cervezas y su trabajo. Sin la tertulia ese hombre sería un auténtico fracasado, un marginado social a pesar de su nómina abultada⁴⁰³.

Ce passage enserre l'exercice de la critique littéraire dans une structure en chiasme, passant de l'évocation de la nécessité des tertulias, aux frustrations du « periodistilla » moqué, pour mieux introduire la violence dont ces journalistes littéraires font preuve dans leur production. Éclate alors toute la vulgarité du procédé, illustrée par la violence du discours indirect libre (« una actriz de la que tiene constancia que es una puta »), en parfait contrepoint de l'amertume du commentateur, qui se trouve ainsi amoindrie par le pathétique stratagème cathartique. La nécessité de la tertulia change ainsi d'objet : d'un impératif ironique pour le bien collectif, à l'ingrédient principal du statut social fallacieux du pseudo-intellectuel (« Sin las tertulias [...] sería un auténtico fracasado, un marginado social »).

La violente diatribe prend pour cible jusqu'aux avatars de critiques consacrés, membres des jurys de méprisables concours, blâmés pour avoir refusé à Fonollosa le prix Ciudad de Barcelona dans la nouvelle « Justicia poética⁴⁰⁴ ». Les jeunes protagonistes décident de faire justice au poète en forçant les jurys survivants à ingurgiter le recueil de poèmes, causant la mort de l'un d'entre eux. Ce dernier a néanmoins le temps de lire son commentaire de l'ouvrage et s'y étale toute la pauvreté analytique et le conservatisme égocentrique du critique, dans une version dégradée du journalisme littéraire :

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 267.

⁴⁰⁴ Juan BONILLA, « Justicia poética », *Una manada de ñus*, *op. cit.*, p. 180. Il convient de souligner qu'ici encore la critique n'est pas dénuée de référentialité puisque, comme l'auteur l'a lui-même exposé dans l'un de ses articles, le poète José María Fonollosa s'est bien vu refuser ce prix, retardant d'une trentaine d'année son édition effective : Juan BONILLA, « Fonollosa, un mapa a escala 1:1 », *El Mundo* [en ligne], *op. cit.*

Libro urbano, lleno de indecencias, pero con una fuerza poética muy singular; a veces, ante algunos poemas, uno no puede sino contraer el rostro y decir: Qué barbaridad, pero en general me parece que es algo más que una anécdota el hecho de que un hombre de setenta años escriba como un joven de veinte; -es la prueba fehaciente de que hoy los jóvenes influyen en los viejos y no al revés, como sería natural, que los viejos queramos disfrazarnos de jóvenes, como es visible en las veladas a las que todavía voy del centro social⁴⁰⁵.

La lecture de l'ouvrage se résume à une douzaine de mots, en début de commentaire, et son analyse est réduite à des qualificatifs polysémiques, équivoques et simplement teintés de subjectivité – « urbano », « indecencias », « fuerza poética », « singular » – sans clarification aucune quant à son contenu. Le reste de la notice n'a d'autre fonction que celle de porter la voix réactionnaire de son auteur et sa vision autobiographique des maux de la société. Paroxysme du cynisme et de l'analyse biaisée, un autre membre du jury ayant refusé les vers révolutionnaires de Fonollosa s'avère être un homme d'Église, promu au rang de critique littéraire pour avoir produit des poèmes religieux enflammés, aux connotations homoérotiques à peine masquées, mais mal assumées par leur auteur.

Ce qui se joue dans ces petits réquisitoires incisifs va au-delà de la simple raillerie d'un auteur, Bonilla, ayant réussi à s'extraire du joug du marché. Ils dessinent un paysage littéraire traversé de contraintes, de freins et d'attentes exogènes qui sont autant de limites que les personnages essayent à grands efforts de surmonter. Leur incapacité à évoluer dans ces méandres arbitraires retarde ou empêche les publications voire l'expression même des écrivains. L'auteur instille de la sorte un jeu spéculaire complexe par lequel les frontières métaphoriques et le récit de leur transgression portent atteinte aux cadres idéologiques limitant l'acte de création. Les quelques exemples dont nous proposons ici l'analyse, lus à la lumière de la production journalistique de Bonilla, constituent autant de métalepses d'énonciation qui laissent poindre l'ombre des limitations extradiégétiques qui planent sur la genèse littéraire. La transgression métaleptique se met ainsi au service du dévoilement du cadre en l'abolissant par le glissement énonciatif lui-même qui remet en question le statut générique du texte, par l'affirmation d'une voix auctoriale contre le sacre éditorial du lectorat.

Un dernier exemple pousse la démonstration au comble de l'absurde. La nouvelle « El mejor escritor de su generación », éponyme du roman récemment publié⁴⁰⁶, dépeint avec force la production industrielle de best-sellers aisément exploitables mais dénués de toute profondeur signifiante. La nouvelle fait état du décompte des pages à fournir et du volume obsédant que devrait comporter un ouvrage qualifié de roman par son éditeur, au détriment de son contenu.

⁴⁰⁵ Juan BONILLA, « Justicia poética », *Una manada de ñus*, op. cit., p. 188.

⁴⁰⁶ Juan BONILLA, *El mejor escritor de su generación*, op. cit., 2021.

À sept reprises, le nombre de pages visé ou simplement plagié d'un autre auteur revient de façon obsessionnelle dans le récit, comme une réduction de l'œuvre à sa seule matérialité quantifiable, alors que le malheureux narrateur envisage pour tout contenu une série d'expérimentations toujours plus insignifiantes : des séries d'onomatopées s'étendant sur des centaines de pages, de simples répétitions des touches du clavier dans leur disposition matérielle, des hurlements bestiaux en guise de récit⁴⁰⁷... Le cadre générique du roman sur commande atteint ici des limites ubuesques : les critères de genericité du best-seller sont réduits à un nombre de pages et à une adéquation minimale entre couverture et contenu. Les quelques 80 pages du texte, qu'il s'agisse d'une « nouvelle étendue » ou d'un « roman en germe », dans une ultime forme-sens, relatent l'échec du romancier incapable de satisfaire un éditeur et de produire cette coquille vide, pure formalité insignifiante. Non sans ironie, Bonilla sous-titre le roman adapté de cette nouvelle « (Novela) » lors de sa parution, beaucoup plus tardive, en 2021.

III.2.2 L'art de montrer la frontière vidée de sa matérialité

L'on entrevoit par ces exemples la manière dont les considérations métalittéraires, essaimées par l'auteur au gré de ses fictions, épousent parfaitement son discours militant. Si son expérimentalisme transgénérique démontre, par la pratique, l'invalidité des cadres définitoires canoniques et leur incapacité à s'ériger en vecteurs de littéarité, ses univers intradiégétiques illustrent, par leur contenu, tous les enjeux de la bataille poétique qu'il livre aux frontières littéraires. Cette mise en scène de la contrainte, de la limite, souvent quantifiée, comme le nombre de pages d'un roman « digne de ce nom », donne corps à la frontière et affiche son effectivité, davantage critiquée par sa rigidité que simplement niée. C'est certainement en ce sens qu'il faut interpréter les nombreuses limites physiques, tangibles mais non moins symboliques, qui traversent les récits bonilliens.

Dans la nouvelle « Salto de altura », un ancien athlète amputé d'une jambe, suite à un accident de moto, s'élance vers la rambarde de son balcon pour mettre fin à ses jours. Le récit voit se superposer plusieurs temporalités et plusieurs seuils à franchir : la ligne noire de la rambarde symbolisant son ultime saut, l'élévation d'un tronc d'arbre emportant sa moto et sa jambe, la barre de saut en hauteur qui lui a valu son titre olympique et celle qu'il tentait de surmonter, adolescent, pour battre son rival de jeunesse. Chacune de ces frontières tangibles

⁴⁰⁷ Juan BONILLA, « El mejor escritor de su generación », *La compañía de los solitarios*, op. cit., p. 212, 214, 227, 228, 238, 290.

est présentée dans toute sa matérialité par un jeu successif de hauteurs décroissantes qui accompagnent la course d'élan du protagoniste vers la mort, exemplifiant une chute à rebours et préfigurant la chute à venir depuis le septième étage (nous soulignons) :

Todo eso se susurra a sí mismo el saltador unos segundos antes de proclamarse campeón olímpico, antes de *elevarse sobre los doscientos treinta y ocho centímetros* en que se ha situado el listón⁴⁰⁸.

[...] ya recordaba como si lo hubiese vivido, el día en que daría una vuelta de honor después de proclamarse campeón olímpico, porque aquel salto que iba a emprender, con *el listón colocado a una altura de un metro setenta y cuatro centímetros*, altura sobre la que Machuca había fracasado en sus tres intentos, era el mismo salto que se va a iniciar ahora⁴⁰⁹.

[...] se acerca a *la barra negra que culmina el muro del balcón*, situada a *unos ciento diez centímetros del suelo*, dejando atrás una pared en la que cuelga una foto que retrata a aquel muchacho conteniendo las lágrimas en del podio mientras sube la bandera por el asta y suena el himno nacional⁴¹⁰.

La litanie obsessionnelle des encouragements, des « tú puedes », égrenés tout au long du bref récit, ainsi que le refus de l'expérience vécue, introduit par l'anaphore de « es mentira » ouvrant toutes les propositions et les souvenirs associés à son accident, concourent à cet effet de surimpression des limites qui, malgré leur quantifiable matérialité, acquièrent par cette isotopie leur portée symbolique et psychologique. La structure syntaxique de la nouvelle, notablement décousue à l'image du fil de pensée déroulé, donne lieu à de très longues phrases traversées de parataxes, de juxtapositions et d'asyndètes qui simulent l'abolition des délimitations temporelles dans l'espace mémoriel du protagoniste. Dans une rhétorique du négatif et par cette écriture en *stream of consciousness*⁴¹¹, Bonilla parvient à mettre en scène la confusion du réel

⁴⁰⁸ Juan BONILLA, « Salto de altura », *La noche del Skylab*, op. cit., p. 81.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 82.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 83.

⁴¹¹ La notion de *stream of consciousness* est initialement associée au domaine psychologique dans les écrits de William James (*Principles of psychology*, 1890) qui se sert de l'image du courant de pensée pour définir les continuités de la conscience et de la perception humaine. La critique britannique May Sinclair reprend l'expression en 1908 pour décrire un style d'écriture particulier qui se caractérise par la mise en scène d'une série de pensées et de perceptions, sans organisation narrative ni description romanesque, dont elle trouve la trace sous la plume de Dorothy Richardson : « In this series there is no drama, no situation, no set scene. Nothing happens. It is just life going on and on. It is Miriam Henderson's stream of consciousness going on and on » (May SINCLAIR, « The Novels of Dorothy Richardson » in *The Egoist*, vol. 5, n° 4, Avril 1908, p. 58). La formule est plus tard généralisée et appliquée à plusieurs auteurs associés à l'écriture moderniste, en tête desquels Virginia Woolf, William Faulkner et James Joyce. Ce dernier explorera tout particulièrement le processus d'écriture consistant à laisser les percepts et idées d'un personnage occuper tout l'espace de l'énoncé littéraire, parfois au prix de nombreuses agrammaticalités et déconstructions syntaxiques (si *A Portrait of the Artist as a Young Man* introduit une focalisation subjective forte, certains passages de *Ulysses* exploitent également cette méthode et *Finnegans Wake* la conduit à son paroxysme). Pour une exploration plus détaillée du concept d'origine chez William James et sur son influence directe sur l'écriture joycienne comme paradigme du *stream of consciousness* narratif, nous nous référerons à : Francesca MANZARI, « Écriture joycienne : du même au soi en passant par l'Autre », in *Traduire le même, l'autre et le soi* [en ligne], Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 2011, p. 71-81, disponible en ligne sur : <http://books.openedition.org/pup/20879>.

et du vécu, dans la perception subjective de la voix narrative, en employant pour cela l'image d'une unique limite physique dépassée, symbole de tous les franchissements, métaphore de l'ultime rempart de la vie.

Cette frontière physique, finalement déchargée de sa fonctionnalité matérielle par son dépassement pour mieux se charger d'une nouvelle portée psychique, se retrouve dans de nombreuses nouvelles. Dans « Dvořák nunca había sonado mejor », nouvelle également publiée dans *La noche del Skylab*, la mère du protagoniste, âgée et atteinte d'Alzheimer, passe ses journées à regarder par la fenêtre sans porter son regard au-delà des premières images mentales qui s'y projettent, et sa vision traverse tout juste la surface du miroir, vidée de sa fonction d'interface visuel pour révéler au contraire la cécité mémorielle de l'aïeule :

Hacía tiempo que no hablaba con ella, aunque hablar es un verbo excesivo para definir lo que mi madre era capaz de hacer. Estaba reclinada en su butaca, con la mirada extraviada en alguna hoja del árbol más cercano, cuyas ramas casi tocaban la ventana. [...] Me saludó con una sonrisa, pero era la misma sonrisa que le dedicaba a todo el que la miraba: no es que me reconociera, sencillamente reconocía a un ser humano y algo en su cerebro la obligaba a sonreír la entrada de cualquier presencia. La serenidad de su gesto me infligió la impresión de que acababa de regresar del acomodado e imposible lugar donde la había trasladado un sueño⁴¹².

La négation d'un possible horizon, par le regard ne portant pas au-delà de la surface vitrée, métaphorise ici la frontière psychique derrière laquelle le personnage vit reclus. Ce « lieu impossible » qu'habite sa mère, associé au songe, inaccessible pour le protagoniste, est celui d'un espace psychologique fermé par la maladie, auquel fait tacitement écho son incapacité à porter le regard au-delà de la matérialité de la pièce.

Qu'il s'agisse de l'ultime seuil de la mort dont la clôture est refusée, de la fenêtre donnant sur le néant infini de l'oubli, ou de la métaphore du basculement dans la géographie intime du souvenir et du songe, les trois images se superposent dans la chute ironique réalisée dans la nouvelle « En la azotea ». À travers le regard d'un producteur d'émission de télé-réalité, nous suivons la candidate-protagoniste montant les étages d'une tour pour mettre fin à ses jours et nous assistons à sa rencontre avec son écrivain favori. C'est alors que, loin de dissuader la protagoniste de son funeste dessein, le poète se donne la mort, déjouant tous les scénarios préétablis. Au bord de l'abyme, le récit se rit de la focalisation narrative interne qui ne peut restituer les pensées de l'auteur suicidaire : « Se sube al poyete de la azotea, mira al sol o no mira nada, no tenemos cámaras para dirigirlas a su rostro, a lo mejor tiene los ojos cerrados y ante él pasa todo su futuro de mierda, el futuro que prefiere no vivir⁴¹³ ».

⁴¹² *Op. cit.*, p. 125.

⁴¹³ Juan Bonilla, « En la azotea », *Tanta gente sola*, *op. cit.*, p. 165-166.

Le mur de la mort, souvent évoqué par les personnages comme porte vers un au-delà fait de la matière des souvenirs tel que nous l'évoquions dans les premiers paragraphes de ce chapitre, est représenté de façon plus tangible dans d'autres nouvelles. Cependant, même lorsque ce mur prend une forme visible, sa capacité à faire office de limite matérielle est immédiatement évincée. Dans le récit précisément intitulé « Excursión al otro lado », un groupe d'adolescents décide de déterrer le corps de leur ami récemment décédé pour l'incinérer selon ses souhaits. La perspective de l'expédition salvatrice visant à libérer leur compagnon de l'éternelle frustration de la décomposition hante l'esprit du narrateur homodiégétique (nous soulignons) :

Y también imaginaba a Diego, y a Andrés, y a Gonzalo, capitaneados por Vanessa, saltando la tapia del cementerio mientras a lo lejos ladraba un perro inquieto, armados con un pico y con martillos, localizando el nicho de César, subiéndose a una escalera que no sé de dónde habría salido porque no la llevaban cuando saltaron la tapia, rompiendo la lápida donde habían grabado el nombre y las fechas de César, quebrando luego el pequeño muro de ladrillo que los separaba del hueco donde habían depositado el ataúd. Era todo descabellado, pero cobraba una nitidez tan real en la pantalla de mi mente [...] También me imaginaba que una de esas revistas que los dentistas colocan en las mesitas de sus salas de espera ofrecía a sus lectores un reportaje sobre un grupo de muchachos que, movidos por una promesa que se formuló como una banalidad de tarde aburrida, ingresó en un cementerio para liberar al amigo muerto, quemar su cadáver para evitarle la descomposición al bello cuerpo aterrado y esparcir sus cenizas⁴¹⁴.

La mention répétée au mur du cimetière, qui fait écho à la maçonnerie de la sépulture, donne une visibilité physique au titre métaphorique de l'histoire. À nouveau, le geste de franchissement ou de destruction de la limite concrète, l'éviction de sa fonctionnalité première, donne lieu à l'actualisation symbolique de l'élément : le dépassement des contraintes mortuaires pour que l'ami défunt recouvre la liberté de son choix. Le parcours psychique qui se projette sur « l'écran de l'esprit » du narrateur, agit en contrepoint de la frontière psychologique transgressée, la visualisation mentale de l'expédition préfigurant la dématérialisation effective des murs solides protégeant la sépulture.

Le motif de l'imaginaire envahissant, les obsessives projections psychiques des personnages, créent une texture métafictionnelle qui colore chaque référence à l'imagerie frontalière. Tous ces récits jouent de l'image de la frontière vidée de sa fonctionnalité matérielle et baignée d'un sens implicite pour illustrer le combat que l'auteur mène contre les frontières de ses récits : la forte charge métalittéraire et métafictionnelle qui enrichit ces narrations n'est pas sans rappeler que les franchissements intradiégétiques des personnages modélisent les

⁴¹⁴ Juan BONILLA, « Excursión al otro lado », *La noche del Skylab*, op. cit., p. 109-110.

métalepses de l'écrivain à l'œuvre. Comme nous l'avons indiqué, l'auteur fait un usage abondant de la métalepse d'énoncé au sein de ses récits, mais aussi de glissements métaleptiques d'énonciation par l'infusion de ses positionnements critiques au cœur des discours de ses personnages. Dès lors, les différentes expressions que prend la notion de transgression et de dématérialisation des frontières au fil de son œuvre, charge métaphorique de l'imagerie de la limite ou réduction du cadre tangible à une dimension psychique, acquièrent une valeur métalittéraire marquée : chacune de ces manifestations intradiégétiques reproduit dans l'œuvre le geste transgressif de l'auteur, refusant tout à la fois les genres canoniques et la logique de marché, dans la genèse extradiégétique du texte. Le motif de la frontière dématérialisée intervient dès lors comme une gigantesque mise en abyme, diffractée en de multiples occurrences et sur de multiples dimensions, d'une même affirmation de volonté de transgression littéraire à l'origine de l'écriture. L'imagerie de la frontière devient donc nécessaire et opérationnelle au cœur du discours bonillien. Nous devrions toutefois éviter toute superposition hâtive et convenir avec Françoise Lavocat de la relativité des traversées et des transgressions frontalières pour nous interroger sur l'essence et le lieu de la transgression :

Nous avons relevé une tension entre le paradoxe de la métalepse, qui contient en lui-même, comme tout paradoxe, une portée destructrice, et les moyens déployés pour le mitiger, l'intégrer dans une trame narrative, le rendre susceptible d'être interprété. Il nous paraît en tout cas essentiel d'être attentif aux jeux avec la référence, qui conditionnent les effets de présence réelle. Il convient aussi de distinguer les métalepses qui concernent la frontière entre réalité et fiction de celles qui représentent la traversée d'une frontière fictionnelle, trop souvent confondues. C'est la raison pour laquelle l'idée que la métalepse abolit les frontières de la fiction est si répandue. Or, comme nous avons essayé de le montrer, si la frontière est réelle, elle ne peut être traversée, et son passage n'est que simulé ; si elle est fictionnelle, sa traversée est, par définition, fictive. La métalepse réelle n'existe pas⁴¹⁵.

Si nous avons observé jusqu'ici des jeux de modélisation et d'analogie qui rapprochent les métalepses d'énonciation et les métalepses intra-fictionnelles qu'opère Bonilla, il nous faut à présent nous interroger plus précisément sur la nature exacte du dialogue qui se construit ainsi entre l'univers référentiel de l'écrivain et l'imagerie intradiégétique de la transgression.

⁴¹⁵ Françoise LAVOCAT, *Fait et fiction, Pour une frontière*, op. cit., p. 519-520.

III.2.3 Un ennemi aux visages multiples : l'érosion des frontières littéraires et le combat contre le réel

Dans une précédente publication, nous avons analysé les jeux d'enchâssement entre réalité extradiégétique, réalité intradiégétique et fictions intradiégétiques dans le roman *Nadie conoce a nadie*, adapté de la nouvelle éponyme issue du premier recueil bonillien⁴¹⁶. Le récit met en scène un groupe de rôlistes ayant décidé de porter le scénario fictionnel à la réalité intradiégétique en perpétrant, sous le couvert de leur personnage, des attentats sur la ville de Séville. La partie de jeu de rôle, dans son expression extrême du jeu « grandeur nature », est présentée comme une forme narrative hybride tendue entre la réalité du joueur – en tant qu'acteur mais aussi en tant qu'auteur du récit hypodiégétique interprété –, et la fiction du scénario – qui le définit comme personnage de sa diégèse. C'est pourquoi le jeu de rôle s'exprime comme une parfaite représentation du syndrome fictif d'Alonso Quijano que nous présentions dans la première partie, consistant à prolonger l'identification du lecteur au personnage au-delà des limites de sa réception :

Sapo defendió que en el fondo esos juegos son espejos de los jugadores, de lo que la vida ha hecho con ellos: sus reglas no son más que el reflejo de quienes las han fabricado. Los roles son sistemas cerrados que no pueden afectar al exterior, a quienes ignoran sus reglas o no las aceptan: y si llegan a hacerlo, pervierten el juego, lo convierten en monstruosidad, pasan de querer ser simples jugadores a querer ser dictadores o dioses. [...] En roles en vivo organizados por personajes peligrosos que han hecho de la lucha contra el aburrimiento una guerra contra el mundo, cada uno de los jugadores con los que cuentan es un actor que no necesita de disfraz ni de libreto, convierte al mundo en un escenario e imagina desempeñar un personaje, pero lo desempeña en la realidad, las veinticuatro horas si es posible. [...] El Máster es nada menos que el dueño de la verdad [...] Sapo relacionó los juegos de rol con un síndrome que o había capturado en un desfasado manual de psiquiatría o se lo había inventado en la maraña de horas sin nada que hacer y en las que se dedicaba a hacer excursiones mentales para no caer abatido. Lo llamaba el Síndrome de Alonso Quijano y consistía en la necesidad de cierta gente de prorrogar la identificación con un personaje de ficción más allá de la estricta duración de la lectura de la obra donde lo hubiese encontrado⁴¹⁷.

⁴¹⁶ « Ce bouleversement du réel par la fiction caractérise bien le jeu de télescopes narratifs qui sous-tend l'intrigue policière et le moteur métalectique à l'origine du récit lui-même. Les enquêteurs résumant ainsi à plusieurs reprises les maillons de la chaîne réalité-fiction dans laquelle s'inscrivent les actes des terroristes : une expérience menée par la CIA sur un éventuel attentat au gaz dans le métro aurait inspiré le roman de Gordon Thomas *Deadly Perfume*, ce récit servant ensuite d'inspiration aux attentats du métro de Tokyo, événement réel à l'origine de la rédaction du texte du jeu de rôle de Sapo, récit fictif servant de scénario au passage à l'acte des Arlequins, prouesse devant être contée à son tour dans les chroniques du Barde Simón. Dans le roman, ce renversement cyclique de la causalité donne à la fiction le pouvoir de bouleverser cet autre ordre causal qui est celui des circonstances imposées par la réalité : la fiction devient alors l'outil privilégié du sujet pour reprendre le contrôle de sa réalité en s'astreignant à un scénario qu'il aurait lu au préalable », Eneko CHIPÍ, « Hispalis delenda est : (En)quête identitaire et jeux de rôles au cœur d'une Séville polyédrique dans *Nadie conoce a nadie* de Juan Bonilla », *op. cit.*

⁴¹⁷ Juan BONILLA, « *Nadie conoce a nadie* », *El que apaga la luz*, *op. cit.*, p. 208-210.

L'image abrite plusieurs degrés de métalittérarité : le jeu auquel s'adonnent les personnages dans le récit est partiellement inspiré de faits réels (et référentiels, les attentats de Tokyo) et ils les fictionnalisent avant d'en projeter l'expression dans la réalité intradiégétique, produisant un entrelacs d'éléments à la référentialité hétérogène et à forte valeur métafictionnelle. Cependant, le scénario est aussi présenté comme une production littéraire dans laquelle les personnages, empruntant le rôle de l'auteur, projettent leurs reflets intimes, avant de succomber au syndrome quichottesque qui impose à son tour ses vérités individuelles dans leur réalité. Nous voyons comment le jeu de brouillage des frontières ontologiques du texte, entre fiction et diction, s'intègre dans un discours plus large sur le cadre définitoire de la réalité⁴¹⁸. En effet, le texte adopte, en première lecture, une structure ludique, reproduisant en forme-sens, à l'échelle de l'œuvre et par ces enchâssements énonciatifs, l'approche hybride du jeu de rôle où la fiction scénaristique est incarnée par des joueurs bien réels. Néanmoins, ce procédé d'exemplification du jeu acquiert une portée autoréflexive au regard du questionnement général des limites de la fiction dans la production globale de Bonilla. L'image du texte régissant l'ordre de la réalité se donne également à lire comme la métaphore d'un discours affirmant la prévalence de la fiction sur le réel. Comme nous l'avons souligné dans notre partie « II.1.2 La fiction comme ingrédient du réel », l'auteur soutient l'idée que les fictions sont l'ingrédient constitutif premier de l'appréhension individuelle de la réalité, seule définition du réel qu'il admet dans son paradigme de pensée. Ainsi, et au-delà de l'exercice rhétorique de mise en abyme ludique, l'enchâssement énonciatif décrit sert ici d'illustration au discours philosophique bonillien qui sous-tend l'intégralité de son œuvre.

Ces associations de motifs métalittéraires et de réflexions sur les frontières de la fiction prennent parfois une dimension plus ouvertement autofictionnelle⁴¹⁹, ce dont la nouvelle

⁴¹⁸ Au sujet du roman *Nadie conoce a nadie*, Carmen de Urioste Azcorra souligne que la thématique même du jeu en général comporte en essence ce questionnement du réel : « Al comparar el juego con un texto literario se pueden observar los siguientes paralelismos: en primer lugar, el juego es una actividad voluntaria y creativa y, al mismo tiempo, indagadora de los límites de la realidad, de sus mismos fundamentos. [...] De este modo, al jugar, el autor y el lector conviven dentro de una realidad transitoria, compartida posteriormente por la comunidad lúdica formada por otros lectores, es decir, jugar representa una serie de transacciones semióticas entre la sociedad de juego. En conclusión se puede afirmar que ambos –juego y texto– se caracterizan por ser vías electivas de conocimiento, por promover los jugadores/lectores mundos opcionales donde las reglas sociales establecidas pueden ser alteradas por las reglas internas del propio juego, y donde se acentúa el concepto de relatividad, dentro del cual las instituciones culturales, políticas y sociales pueden ser revisadas. », Carmen DE URIOSTE AZCORRA, *Novela y sociedad en la España contemporánea (1994-2009)*, op. cit., p. 80.

⁴¹⁹ Dans sa monographie sur la question, Isabelle Grell souligne le rapport qui unit le processus de mise en abyme auctoriale et sa conception générale de l'autofiction : « il semble accessoire de s'acharner à vouloir calquer le pacte autobiographique lejeunien sur celui que l'auteur autofictionnel entretient avec son lecteur. Ce pacte est trop hétéroclite, il dépend de la conception auctoriale de la vérité, de la réalité qui est à mettre en opposition avec le réel, pour vouloir le consigner à un seul pacte référentiel. L'autofiction est une thématisation en abyme d'un « je » assumé, un métalangage et une allégorie de l'acte de vivre, de se dire, par lequel un auteur se construit une personnalité, une existence, tout en conservant son identité réelle. », Isabelle GRELL, *L'autofiction*, Paris : Dunod,

« Encuentro en Berlín » offre un bon exemple. Elle narre un fragment de vie d'une mère ayant perdu son fils et décidant de continuer de vivre en dépit de la mort, allant à l'école, lui préparant son déjeuner, puis le regardant partir vers l'Uruguay en compagnie d'un père tout aussi imaginaire. La nouvelle s'ouvre sur un songe de la mère endeuillée, brutalement interrompu par l'éveil et le retour à une réalité intolérable. Nous soulignons :

Las ruedas del carrito seguían arrancándole una *melodía hipnótica* a las hojas que tapizaban el suelo, y el niño tosió una vez, luego giró la cabeza hacia su madre y le ofreció una maravillosa sonrisa que achicó sus ojos y arrugó su frente. De repente sonó un teléfono y esa *irrupción inverosímil* plantó una garra en la garganta de la mujer. *Despertó de su sueño*. El teléfono se había callado. Durante un minuto – quizá menos– *permaneció flotando en las aguas de la duermevela, en la frontera entre las escenas del sueño al que quería regresar y el aire de la realidad en el que no deseaba desembarcar*. [...] Hasta que de golpe recobró la sucia conciencia total y recordó que su hijo había muerto hacía tres años⁴²⁰.

Dans un désir similaire à celui du voyageur espérant poursuivre continuellement le point du jour, nous retrouvons ici une représentation de la suspension dans un espace liminaire, une exploration de l'infini chemin, du *limes*, de la frontière, pour reprendre l'imagerie de Louis Marin. Le mot-valise « duermevela » rend compte de cet état paradoxal de suspension entre deux territoires contraires, un état qui se trouve à nouveau amplifié à des échelles illimitées, aux frontières indéterminées, par l'association au substantif « las aguas ». Le motif d'une existence dans l'interstice de la frontière est ainsi réactivé mais cette fois-ci textuellement enserré entre deux axes isotopiques en contrepoint, celui de l'éveil au réel (« despertó », « realidad », « conciencia ») et celui de l'irréalité onirique (« hipnótica », « inverosímil », « sueño », « escenas »). L'ensemble ébauche une géographie élémentaire structurée en trois domaines, celui de la mélodie des feuilles sur le sol associé au rêve, celui de l'air de la réalité, entre lesquels s'étendent les eaux infinies de la *duermevela*. Le motif de la frontière

2014, p. 34-35. Suivant cette approche tempérée qui respecte néanmoins l'ambiguïté entretenue par un auteur comme Bonilla, il se joue sans doute un pacte *sui generis* dans l'œuvre bonillienne qui serait propre à l'appréhension spécifique de la réalité qu'explore l'écrivain au fil de son œuvre. Avant d'explorer plus en détail la teneur de ce possible pacte autofictionnel, nous nous en tiendrons aux définitions autorisant une appréhension ambivalente de l'autofiction qui nous semble correspondre au positionnement liminaire, à l'entretien de toutes les incertitudes, dont fait preuve l'auteur dans les exemples cités jusqu'ici. Dans une autre compréhension multiple de l'autofiction, Manuel Alberca fait preuve d'une même mesure en envisageant l'autofiction comme simulacre d'autobiographie, en réalité romanesque, ou comme autobiographie référentielle sous les atours d'un roman : « En resumen, la autoficción puede simular una historia autobiográfica con total transparencia y, sin embargo, tratarse de una pseudo-autobiografía, o por el contrario ser lo que parece sin apenas disimulo, es decir, una autobiografía en el molde de una novela. Dicho de manera esquemática y resumida, la autoficción puede: a) simular que una novela parezca una autobiografía sin serlo o b) camuflar un relato autobiográfico bajo la denominación de novela. En ambos casos la vacilación lectora es de muy distinto calado. Effimera en este segundo caso y más compleja y continuada en el primero. En ese dilema se ha de mover el lector de una autoficción », Manuel ALBERCA SERRANO, *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*, op. cit., p. 129.

⁴²⁰ Juan BONILLA, « Encuentro en Berlín », *El estadio de mármol*, op. cit., p. 45-46.

interstitielle entre réalité et fiction dans la fiction – celle du rêve dans ce cas –, est ici encore invoqué, mais la jeune femme, dans ce récit, fait précisément le choix de se tenir artificiellement dans les limbes de l’entre-deux en continuant de vivre quotidiennement suivant l’activité imaginaire de son enfant décédé. Quelques lignes plus tard, le protagoniste homodiégétique, un écrivain de passage à Berlin, prend en charge le récit et en modifie la focalisation. Avant son départ pour la capitale allemande, il avait été prévenu par une collègue de l’existence de la mère endeuillée, qui lui avait été présentée d’avance comme un personnage fidèle aux archétypes qu’il affectionne dans ses œuvres :

Mi amiga, que sabía de mi colección exquisita de personajes que viven en las afueras de la realidad, me puso al tanto de su historia –el hijo muerto, el marido suicidado, ella huida a una trastornada selva de silencios donde no dejaba entrar a nadie–. Me dijo exactamente: es una mujer muy fuerte, que optó por una espléndida estrategia para vencer a la locura consistente en dirigirse a ella sabiendo que era el único lugar donde podría volver a ser la que era antes⁴²¹.

Une nouvelle métaphore spatiale, le lieu de la folie, rend compte d’une autre existence « à la frontière », entre fictions intimes provoquées par la névrose et réalité intradiégétique. Cette existence interstitielle du personnage est renforcée par le statut hybride qui lui est concédé dès ce premier portrait : assimilée à un personnage à venir dans l’œuvre du protagoniste, elle fait déjà l’objet d’une métalepse en puissance vers l’hypodiégèse que lui réservera le visiteur berlinois. Cette hypothétique métalepse narrative, teintée d’une forte portée métafictionnelle (puisque une « personne réelle » d’une diégèse première est assimilée aux personnages fictifs d’un niveau narratif second), s’exprime à nouveau ici par une imagerie de l’espace frontalier, celui de la périphérie du réel, « las afueras de la realidad », qui renvoie aussi bien aux personnages des œuvres du protagonistes, aux fictions enchâssées dans l’esprit de la mère, que, dans un effet de mise en abyme verticale, aux personnages de Bonilla en général dont on lit un exemple reconnaissable dans ces mêmes lignes.

Cette dynamique de contournement du réel, d’existence à la frontière du monde empirique, par l’invasion d’une fiction qui s’impose à la réalité intradiégétique, est à l’origine de la plupart des incursions de Bonilla dans la sphère fantastique. Le protagoniste de « Diario de un escritor fracasado », nouvel avatar d’un écrivain médiocre, décide de calquer sa vie sur le scénario d’un journal intime daté de jours futurs. Ne parvenant d’abord qu’à remplir de signatures des pages demeurées blanches par manque d’inspiration, puis échouant à produire un journal intime littéraire, le personnage décide de créer le personnage de sa vie future, puis d’en faire une réalité en actualisant cette existence potentielle : « Necesitaba escribir antes que

⁴²¹ *Ibid.*, p. 55-56.

vivir. Fue en algún momento de la composición de esas páginas cuando se le ocurrió la idea de escribir durante un mes lo correspondiente a un año de diario. Una especie de guión [*sic*] que se propondría seguir⁴²² ». Le projet évoque la posture des rôlistes de la nouvelle « Nadie conoce a nadie » qui laissent le scénario de leur jeu guider leurs actes et le récit use d'une même structure en abyme d'auto-engendrement narratif : les personnages rédigent le scénario de la pièce qu'ils s'astreignent à jouer en guise de vie. L'auteur du journal au futur conclut l'année de ses prévisions par la promesse de son suicide. Les jours passant au rythme de ces mémoires qu'il exécute à la lettre, il se voit contraint de passer à l'acte dans un ultime geste matérialisant son rêve de coucher sur papier une réalité intime : « [“] No voy a arrepentirme. Está escrito”. Después fue a una copistería en la que se abrió el pecho y pidió, con su último aliento, que le hicieran tres fotocopias del corazón⁴²³ ». Ces effets de métalepses fictives verticales (le transfert d'un personnage de fiction dans la fiction seconde de son œuvre) illustrent ici les métaphores métalittéraires chères à Bonilla : celles d'une vie qui ne peut s'exprimer que par l'entremise de la fiction mais aussi d'une fiction qui ne peut s'actualiser que dans la vie. Les deux versants de cet entrelacs transfrontalier, entre vie et fiction, sont synthétisés dans ce seul geste de destruction de l'homme, du personnage et de l'écrivain qui vient conclure son œuvre⁴²⁴. La photocopie du cœur représente l'image floue, de nature incertaine, d'une intimité cherchant désespérément à se dire, ersatz reproductible en autant d'exemplaires imprimés. L'œuvre matérielle de l'auteur demeure l'unique témoignage du dialogue silencieux qui se noue entre vie et fiction dans le travail de l'écrivain. Cette dimension de l'œuvre bonillienne fera l'objet de notre dernière partie.

Non sans une certaine ironie, Bonilla baptise « Metaliteratura » l'un des récits qui illustre le mieux cette accumulation de transgressions. L'on y retrouve un personnage décidant de contraindre le réel à un scénario pré-écrit, celui de la rencontre mise en scène entre son cousin et le futur de son cousin, incarné par un acteur que le narrateur a recruté, pour faire d'un conte de Borges, « El otro », une réalité :

Desde el día en que, en el instituto, leí ese relato de Borges en el que se narra el encuentro del joven que fue con el viejo que será a la orilla de un río [...] tuve la

⁴²² Juan BONILLA, « Diario de un escritor fracasado », *El que apaga la luz, op. cit.*, p. 188.

⁴²³ *Ibid.*, p. 194.

⁴²⁴ Le procédé de mise à mort de l'écrivain n'est pas sans rappeler les premières expérimentations métalittéraires des auteurs de la modernité qui ont interrogé les limites de l'auctorialité et usé de scories et métalepses autoréférentielles, comme dans *El Escritor* d'Azorín ou encore *Niebla* d'Unamuno, influence que Bonilla signale souvent dans ses articles. Pour une analyse plus détaillée des explorations métatextuelles de ces prédécesseurs, nous nous référons à Carlos Javier GARCIA-FERNANDEZ, *La metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno*, Gijón : Ediciones Jucar, 1994.

firme intención de plasmarlo en la realidad de alguna manera. Era una vocación mía ésta de tratar de traducir las ficciones que me conmocionaban en hechos reales⁴²⁵.

Le projet métalittéraire du narrateur poursuit, au-delà de sa portée esthétique, l'objectif de rassurer Jerzy, le protagoniste de la mise en scène, hanté par sa peur de la mort. La crainte de l'ultime frontière est donc repoussée par la fiction que crée le narrateur pour lutter contre la perspective de la mortalité :

Lo primero era diseñar la estrategia mediante la cual Jerzy iba a encontrarse con el hombre que sería en el futuro. Tenía que contratar a un actor [...]. Me entusiasmaba pensando en que de alguna manera con mi regalo combatiría su miedo a la muerte, pues si había tenido un encuentro nada espectral [...] con el hombre que sería, eso era prueba concluyente de que nada había de temer de la vida, pues tenía que estar seguro de que al menos viviría hasta la edad que tenía aquel hombre extraño en que los años lo convirtieran. Una manera de blindarlo contra las zarpas de la muerte. [...] Preparé un guión [*sic*] minucioso⁴²⁶.

Par cette mise en abyme du geste métalittéraire comme instrument de fictionnalisation du réel, de contamination du monde par la fiction, Bonilla parvient à créer une jonction entre transgression méaleptique et expression de sa poétique. Le récit fait mention à un traité de Claude Élien où il serait écrit que l'on peut ressusciter les mouches en les couvrant de cendres. L'expérience infructueuse opérée par le protagoniste enfant le convainc de l'aspect mensonger d'une certaine littérature qui ne peut s'actualiser dans la vie :

Desconfiaba de la literatura desde aquel hermoso día de mi infancia en que me fue dado leer un texto de Claudio Eliano [...] en el que el autor latino describía cómo había que proceder para que una mosca resucitase si moría ahogada. [...] Recomendando encendidamente a todos los profesores de Literatura de primer ciclo que utilicen este experimento para enseñar bien pronto a sus alumnos cuál es la literatura pernicioso que bajo ningún concepto deben consumir: aquella que miente descaradamente, aquella que se complace en hacernos creer una cosa falsa como si contara con que nosotros no vamos a ponernos a comprobar si lo que nos cuenta es cierto o no. Aquella que se conforma con ser literatura y está incapacitada para ser vida. La mosca no se movió de donde estaba, de su túmulo de ceniza. Eliano era un mentiroso [...] Su literatura no era vida. Desde aquella primera decepción creo que empecé a buscar en los textos aquello tan extraño y misterioso que sólo se denominar de manera insuficiente: lo que merecería ser verdad, aunque no lo haya sido nunca⁴²⁷.

Cette parabole est reprise à l'identique par Bonilla comme anecdote biographique dans un article référentiel et autoréflexif sur son travail d'écrivain, « Cazando Tigres⁴²⁸ », opérant ainsi,

⁴²⁵ Juan Bonilla, « Metaliteratura », *Tanta gente sola*, op. cit., p. 115.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 124-125.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 117-119.

⁴²⁸ L'article « Cazando tigres », publié en 2010, quelques mois après la parution de *Tanta gente sola*, développe longuement cette même anecdote et les considérations poétiques qu'en tire l'auteur : « Creo recordar que la primera vez que me asaltó esa sensación fue a los 10 u 11 años, cuando cayó en mis manos un álbum sobre insectos en el que se recogía un párrafo del historiador romano Claudio Eliano sobre las moscas. [...] decía que las moscas

par cette nouvelle percée transgénérique, l'actualisation du motif de la délimitation entre réalité et fiction comme modèle de poétique auctoriale interne. L'anecdote compose, par le récit, la définition d'une littéarité particulière que l'auteur appelle de ses vœux : celle qui autorise l'action de la fiction lue sur le vécu extradiégétique de son lecteur. Nous remarquerons à ce sujet que l'auteur limite largement son usage de la notion de réalité, dans les deux versions de ce souvenir, au profit de nombreuses mentions à la vie. Toute possibilité d'un réel au-delà de l'appréhension empirique individuelle est de la sorte subrepticement rejetée, le lecteur intervenant alors comme unique vecteur par lequel le texte peut « prendre vie », autrement dit, manifester sa vérité dans le réel par l'entremise de l'influence qu'il exercera sur l'existence du lecteur dans le monde. C'est à cette littéarité idéale du texte performatif que l'auteur prétend, affirmant ainsi la nécessité d'une invasion, d'une colonisation parasitaire de la fiction sur la vie dont l'hôte intermédiaire serait le récepteur. Le récit minutieux du souvenir d'enfance qui introduit ces considérations théoriques constitue, en soi, un modèle élémentaire de cette dynamique métaleptique inversée. Dans l'œuvre bonillienne, ce n'est plus seulement l'auteur qui peut, à chaque instant, s'inviter dans le récit par une métalepse verticale d'énonciation, c'est également le contenu intradiégétique qui sert de fondement à la méditation auctoriale suivant un parcours inverse, et dans la recherche d'une prévalence de la fiction sur la vie. Dès lors, ses nouvelles se dressent en première ligne d'un mouvement de résistance à plusieurs dimensions : une opposition aux cadres éditoriaux grâce à leur généricité hybride, un refus de la binarité de la limite au profit d'un idéal de l'ambivalence entretenue, le rejet de la simple verticalité descendante et unilatérale de l'extradiégétique sur l'intradiégétique. Au cœur de ce combat aux visages multiples, chaque récit contribue à la construction progressive d'un discours poétique omniprésent qui constitue sans nul doute le principal facteur d'unité de l'écriture bonillienne.

que morían ahogadas podían ser devueltas a la vida siguiendo una sencilla estrategia. Esa estrategia consistía en recoger a la mosca del agua, ponerla al sol, cubrirla de ceniza y esperar que los rayos del sol reanimaran a la mosca muerta, [...] El niño que yo era, [...] decidió que el texto no podía quedarse ahí, que debía avanzar un paso más, un paso hacia la realidad, casi como en aquel chiste que decía de un general que colocó a su país al borde del abismo, pero por suerte llegó otro general que dio un paso adelante. El abismo de la realidad, eso era lo que me estaba llamando con su voz rotunda. [...] Luego, vendría la insatisfacción. [...] Pero lo más probable era que, sencillamente, Claudio Eliano mintiese, o se equivocase. Y ahí tienen, a un niño de 10 u 11 años exigiéndole a la literatura que sea algo más que literatura, porque de lo contrario no es algo con lo que uno pueda conformarse. [...] Desde aquella tarde en que la mosca muerta no pudo ser resucitada por la literatura, quiero decir, en que la mosca de la literatura se cobró una vida de mosca real para que yo comprobara que no debía exigirle a la literatura más de lo que ella estaba dispuesta a darme [...], muchas otras veces me he dejado sacudir por la decepción de que lo narrado en un texto no pudiera tener compensación exacta en mi vida real. », Juan BONILLA, « Cazando tigres », *Cuadernos hispanoamericanos*, *op. cit.*, p. 13-15.

III.3 La transgression de la frontière comme modèle poétique interne

III.3.1 Quand l'espace fait signe

Dans cette section, nous proposerons quelques éléments d'exégèse permettant d'entrevoir la manière dont Bonilla fait usage de l'imagerie de la frontière, du geste de dépassement, et de la dimension symbolique des espaces en général, pour construire son discours poétique. Les espaces mis en scène par Bonilla comme trame de fond de ses récits ne sont jamais univoques ou purement contextuels. Dans son approche post-réaliste, qui fera l'objet du prochain chapitre⁴²⁹, les lieux habités par les personnages n'apparaissent jamais comme des décors visant l'effet de réel, bien qu'un soin particulier soit apporté à la référentialité de nombreux endroits, villes, quartiers et adresses mentionnés par les narrateurs, comme autant de rues qui peuplent la ville « derrière » la mort de chacun d'entre eux. Si l'espace imprègne ainsi la mémoire des personnages, c'est sans doute qu'ils entretiennent une relation bilatérale de compénétration subjective avec les endroits traversés. De la même manière que la mémoire des sujets représentés est colonisée par le souvenir de leur expérience de l'espace, les personnages, et les narrateurs homodiégétiques en général, investissent les espaces de leur subjectivité et y projettent les signifiés de leur imaginaire.

Les espaces représentés reflètent souvent les réalités subjectives ou individuelles des hommes qui les peuplent. Ainsi, l'île calcinée et parfaitement infertile qui accueille un congrès de poètes, dans « Los calcetines del genio⁴³⁰ », emblématise la vacuité des discours critiques qui s'y tiennent et, en creux, la fatuité du « génie littéraire » Marc Aupré, pourtant acclamé par la critique. Le Pavillon des Fous, nom de l'ancien asile abritant le colloque et théâtre de la

⁴²⁹ Nous définirons plus longuement le post-réalisme dans les chapitres suivants mais soulignons dès maintenant le point de départ de cette inflexion particulière de la représentation littéraire. Eileen Williams-Wanquet synthétise la pensée de Louis Althusser pour délimiter le cadre épistémologique qui sous-tend la rupture post-réaliste : « Cette notion d'idéologie laisse entendre comment la littérature peut encore espérer dire quelque chose sur le monde, alors que la notion même de "réalisme", fondée sur une réalité objective et sur un sujet autonome, semble invalidée. Ce qui est menacé par la révélation du caractère artificiel des "évidences" (la "réalité" est en fait une "représentation imaginaire") c'est le fondement même du réalisme, c'est-à-dire l'utopie d'une parfaite adéquation entre signifiant et signifié. La notion d'une réalité objective et unique est remplacée par celle d'une "réalité" constituée par de multiples représentations du monde, la notion d'universalité cédant ainsi la place à un relativisme absolu. » (Eileen WILLIAMS-WANQUET, *Éthique de la métafiction : éléments pour un postréalisme en littérature anglaise*, Lyon : Littératures, Université Lumière - Lyon II, 2006, p. 111). La posture post-réaliste se fonde donc sur le postulat initial de la représentation du réel comme panorama kaléidoscopique de visions du monde subjectives, rejetant de fait la possibilité d'une universalité du réel, sans pour autant refuser l'existence d'une réalité forgée dans le creuset de l'imaginaire individuel. Dès lors, la réalité ainsi appréhendée n'admettra aucune hiérarchisation de principe entre les différents éléments ontologiquement distincts, lecture de fictions ou expériences vécues, participant à la perception du monde représenté.

⁴³⁰ Juan BONILLA, « Los calcetines del genio », *La compañía de los solitarios*, op. cit., p. 143-178.

pauvreté des échanges entre les participants, donne ainsi corps à ce décalage absurde entre la pompe qui accompagne l'attitude du poète et le néant analytique qui le caractérise :

La traductora viajó hasta el pueblo remoto, sin dejar de preguntarse a quién se le había ocurrido congrega a medio centenar de autores, la mayoría insignificantes, en aquel sitio tan siniestro [...]. Dos de los hombres, los más jóvenes, apostados en la barra se arrimaron a informarle de que el congreso se celebraba ahí cerca, en el Pabellón de los Locos, un antiguo sanatorio para enfermos mentales. «Ningún lugar más apropiado para un congreso de escritores», bromeó ella. [...] La castigaron resumiéndole lo acontecido hasta aquel momento, la suma de banalidades, tópicos y pedanterías que habían logrado retener de todo lo que habían oído⁴³¹.

Le recueil suivant, *La noche del Skylab*, présente un autre village désertique : le hameau de Hisopo croulant sous le soleil et la misère où les personnages de « La noche del Skylab » prient chaque nuit, avec force rites et processions, pour que le satellite éponyme de la NASA s'écrase sur la commune, et justifie ainsi la généreuse indemnisation de l'agence américaine. La chaleur écrasante, la faim des habitants (et du protagoniste, un journaliste devant écrire un reportage sur ces étranges cultes), la fuite des nouvelles générations préférant la ville sont souvent mentionnées et associées à une vision dantesque de l'endroit et de tout ce qui s'y trouve :

En Hisopo, una aldea perdida a doscientos kilómetros de la capital, los demacrados habitantes decidieron sacar en procesión a la Virgen de la Sierra. Permanecían luego rezando toda la noche en la plaza del pueblo, un redondel rodeado de esqueletos de árboles en el que apenas lucían bancos de madera podrida en los que ya nadie se sentaba y los harapos de unos columpios en los que hacía mucho que ningún niño se divertía⁴³².

Nunca antes había estado en aquel pueblo minúsculo y habitado por ancianos a los que hacía mucho que la carne se les había pegado a los huesos y que se guardaban en silencio para ahorrar energía o porque ya no confiaban en ninguna palabra⁴³³.

Apenas conseguí entablar algo que merezca el nombre de conversación con los esqueletos de un par de ancianas a las que cacé en la puerta de la casa de una de ellas y que se entretenían en comer unas pipas de girasol, tal vez su único alimento⁴³⁴.

Nous voyons ici comment la voix narrative que personnifie le journaliste module la représentation des lieux en mettant à nouveau en relief des effets de miroir, des métonymies symboliques, où la vacuité du langage est systématiquement associée à la décrépitude de l'espace. Les arbres comme les habitants du village se trouvent réduits à leur squelette et à leurs os saillants, l'absence de vie est illustrée par un mobilier urbain abandonné à l'usure du temps (« bancos de madera podrida », « harapos de unos columpios »). À cette désertion d'humanité,

⁴³¹ *Ibid.*, p. 144-145.

⁴³² Juan BONILLA, « La noche del Skylab », *La noche del Skylab*, *op. cit.*, p. 156

⁴³³ *Ibid.*, p. 157.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 161.

à cette existence dégradée jusqu'à devenir fantomatique, répond en écho, par une grande proximité textuelle, l'évocation du silence des mots, de l'incapacité du langage à faire communication, de l'annihilation de la parole comme lien social entre les spectres qui hantent Hisopo : « se guardaban en silencio », « ya no confiaban en ninguna palabra », « Apenas conseguí entablar [...] conversación ».

Parfois, cette modulation de l'espace s'éloigne plus encore du réel. C'est ainsi que dans « El estadio de mármol », la « géographie imaginaire » d'une mère confrontée au deuil de son enfant fait écho à l'image fantasmagorique que son autre fils, le protagoniste du récit, projette sur une statue d'athlète du Foro Italico. Contraint par une éducation conservatrice, propre à l'ère mussolinienne, il espère pouvoir vivre ses passions coupables dans un songe qui se substitue à la réalité, comme le fait sa mère dans sa douloureuse névrose :

[...] oía cómo sonaba su voz en el silencio espectral de la casa [...] –le ofreció una información terrible: el hijo que nació muerto era él, toda su vida no era más que una orquestada fantasía producida en una geografía imaginaria, en el cerebro enfermo de su madre. Se dedicó a mirar a su madre sin intentar aventurarse por su cinematógrafo mental, donde quién sabe qué imágenes se estarían proyectando, y del mismo modo que cuando nos repetimos una palabra y la observamos largo rato como si fuera un insecto bajo nuestro lente de aumento, la palabra pierde su significado, es un sonido que nos resulta extraño y atractivo, así el rostro de su madre le pareció el de una desconocida⁴³⁵.

En cierto sentido era como haber ido a buscar un tesoro siguiendo las indicaciones de un mapa encontrado en un viejo libro de historietas [...] Y él era ese lector crédulo, y había hallado el tesoro. Pero no había podido ganarlo: se trataba sólo de un espejismo [...] Deseó que fuera de noche y que el cansancio se apropiara de todos sus miembros, para acostarse junto a su madre e imitarla [...] Trataría de entrar en su mundo maravilloso donde la vida había sido sustituida, un lugar que podía perfectamente sobrevivir ignorando el peso de la realidad⁴³⁶.

Prostrée dans sa dépression silencieuse, la mère du protagoniste n'entretient plus aucun échange avec son fils. Cette incommunicabilité constitue le nœud de la comparaison qu'établit la voix narrative entre le personnage devenu méconnaissable (« una desconocida ») et l'impossible reconnaissance de la signification des mots érodés par l'usage (« la palabra pierde su significado »). Le motif du signe vidé de sa capacité mimétique, substitué par une vision du monde hallucinatoire, est renouvelé dans la figure de la carte qui ne mène nulle part : la « geografía imaginaria », le « mundo maravilloso », dans lesquels erre la mère endolorie préfigure le mirage (« el espejismo ») de la carte au trésor que dessinent les pulsions fantasmagoriques du narrateur. Dans le cas de la mère comme du fils la possibilité d'un langage

⁴³⁵ Juan BONILLA, « El estadio de mármol », *El estadio de mármol, op. cit.*, p. 229-230.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 243-244.

partagé qui pourrait embrasser le réel est évincée au profit de l'isolement pathologique dans une rêverie individuelle. Le souhait du fils d'imiter la prostration de sa mère met encore en relief cet idéal de détachement de l'environnement physique. L'insuffisance des mots à saisir la réalité des personnages est à nouveau soulignée comme une invitation à chercher le signifié au-delà de la transparence illusoire du signe, de sa capacité à dire le monde. Au lieu de cela, les personnages se meuvent dans des univers faits de signes métaphoriques, « su cinematógrafo mental », suivent « las indicaciones de un mapa encontrado en un viejo libro de historietas », dont le signifié ne peut être que subjectif, individuel et inaccessible à l'Autre. Au paroxysme de cet usage symbolique de l'espace, où la réalité tangible s'efface pour laisser place au signe métaphorique, la nouvelle « El paracaidista⁴³⁷ » suspend son personnage à des kilomètres au-dessus du sol, lui interdit la descente en parachute et le condamne à un monologue intérieur portant sur son essence propre. Loin de tout lieu identifiable, le purgatoire qu'il habite – la nouvelle se refermant sur sa réincarnation – illustre la disparition progressive de sa première identité. Le questionnement sur l'identité que porte Bonilla au fil de ce texte fera l'objet de futurs chapitres, mais il convient d'annoncer dès maintenant que cette problématique s'actualise dans le prolongement de la métaphorisation de l'espace que pratique l'écrivain. Dans cette nouvelle, la suspension spatiale dans un non-lieu interstitiel, entre le saut dans le vide et le sol, suffit à supprimer la référentialité initiale du contexte décrit pour le convertir en espace symbolique de la psyché d'un protagoniste observant son identité s'évaporer avec ses souvenirs, à mesure que ses proches l'oublient également.

À travers ces quelques occurrences, l'on entrevoit la manière dont Bonilla vide non seulement la frontière mais aussi l'espace en général de sa référentialité première pour en faire le signe métaphorique d'un discours subjectif par lequel s'ouvre une réflexion sur le langage lui-même. Dans tous les cas que nous avons examinés au fil de cette partie, les personnages ne parviennent pas à faire signifier les mots : la traductrice de Marc Aupré ne parvient pas à entrer en contact avec celui-ci ni à relever les défis qu'il lui présente pour avoir le droit de traduire ses textes ; les habitants d'Hisopo ne sont que des spectres ne s'adressant plus que par la prière à un dieu qui semble les avoir abandonnés ; l'adolescent pétri de fantasmes ne parle plus avec sa mère, elle-même recluse dans son propre spectacle intérieur ; le parachutiste, flottant dans l'espace de ses pensées, attend silencieusement l'oubli... Pourtant, certains trouvent d'autres signes que les mots qu'ils parviennent à charger de sens, mais d'un sens individuel, comme autant de déclinaisons de leurs propres rêveries. Un satellite de la NASA devient alors un

⁴³⁷ Juan BONILLA, « El paracaidista », *La compañía de los solitarios*, op. cit., p. 199-209.

messenger divin et une succession de morts accidentelles sont interprétées comme une malédiction qui poursuit des amours coupables. Espaces physiques réduits à leur valeur symbolique et métaphores de l'espace psychique se mêlent et se confondent pour former une nouvelle grammaire faite de vie, d'expériences subjectives plus que de mots. L'on retrouve ainsi, en creux, l'opposition d'une littérature faite de paroles qui ne parvient pas à prendre vie, face à l'idéal d'une création habitée par la vie et l'habitant à son tour. Parmi les nombreux espaces que dessine cette sémantique géographique chez Juan Bonilla, la ville est sans doute le lieu où se nouent les tensions les plus affirmées entre la subjectivité des personnages et leur expérience du dehors.

III.3.2 L'espace urbain comme zone de transfert entre le dedans et le dehors

Les cités bonilliennes sont le lieu privilégié de la signification de l'espace en cela qu'elles apparaissent presque systématiquement comme la toile de projection de l'univers intime du sujet qui s'y meut. Elles peuvent intervenir comme reflet subjectif du vécu individuel dans la captation qu'en offre la voix narrative. C'est le cas dans « La nube de Oort », où le protagoniste, noctambule en état de manque, traverse la ville jusqu'à sa périphérie pour se procurer sa dose de drogue. L'espace urbain, peuplé de rats produits par les hallucinations, est alors perçu comme une gigantesque demeure, une jungle de portes closes, illustrant son aliénation. Nous soulignons :

Prescindiendo de las órdenes rojas de los semáforos, atravieso esta ciudad que dormita y que a esta hora *se me figura una inmensa casa* cuyos miles de habitaciones guardan objetos que me pertenecerían si lograra averiguar cómo se comunican para pasar de una a otra. *Ruedo por un pasillo apagado de esta mansión* en la que han transcurrido los últimos diez años de mi vida, y *se instala en mi interior el deseo de huir de aquí*, de abandonar *esta casa*, de dejar atrás *los corredores* necesarios para alejarme por fin de *la ciudad* y volver junto a mis padres, a aquella aldea que se despertaba cuando las primeras manchas de sol aparecían en el paisaje⁴³⁸.

Le texte entretient l'ambiguïté des différents signifiés associés à l'imagerie de la maison. Cette figure apparaît comme métaphore de l'espace urbain, ses rues sombres évoquant les couloirs éteints, et ses bâtiments les chambres d'une unique bâtisse. Cependant le motif du logis se trouve également enrichi, par un tissage d'analogies latentes, de connotations évoquant l'espace intime : « objets que me pertenecían », « los últimos diez años de mi vida », « se instala en mi interior »... Deux paradoxes apparents s'entrecroisent dans cette double

⁴³⁸ Juan BONILLA, « La nube de Oort », *El que apaga la luz, op. cit.*, p. 103-104.

assimilation : d'une part, celui de l'espace urbain, ouvert et public, associé à l'espace clos, circonscrit et privé de la maison, et, d'autre part, celui de la collectivité anonyme de la population urbaine réduite à l'individualité intime du souvenir de la voix narrative, nostalgique de son enfance. L'on observe, ici encore, la manière dont la confusion des dimensions spatiale et temporelle, le couloir associé à une tranche de vie, intervient comme jalon intermédiaire, révélant l'aspect empirique et subjectif du réel, dans un procédé de superposition de l'espace du dedans et du dehors. La ville toute entière modélise, dans l'interprétation qu'en donne le personnage, la réclusion intime dans un mode de vie aliénant qui s'oppose à la douceur remémorée de l'enfance et à cette autre extériorité qui n'est plus celle des rues mais celle du passé. De la sorte, un nouveau glissement sémantique se produit, dématérialisant la géographie urbaine par l'entremise d'une métaphore domestique qui crée la jonction avec l'univers psychologique du personnage. La maison permet, dans sa portée symbolique et empirique, cette union des contraires, cet effacement de la limite entre géométrie tangible et expérience humaine protéiforme, comme le rappelle Gaston Bachelard :

[...] la maison est de prime abord un objet à forte géométrie. On est tenté de l'analyser rationnellement. Sa réalité première est visible et tangible. Elle est faite de solides bien taillés, de charpentes bien associées. La ligne droite y est dominatrice. Le fil à plomb lui a laissé la marque de sa sagesse, de son équilibre. Un tel objet géométrique devrait résister à des métaphores qui accueillent le corps humain, l'âme humaine. Mais la transposition à l'humain se fait tout de suite, dès qu'on prend la maison comme un espace de réconfort et d'intimité, comme un espace qui doit condenser et défendre l'intimité. Alors s'ouvre, en dehors de toute rationalité, le champ de l'onirisme⁴³⁹.

Or, c'est précisément ce réconfort du foyer qui manque au protagoniste de la nouvelle, sa vie urbaine l'éloignant du souvenir intime et nostalgique de sa campagne natale. À ses rêveries mémorielles répond, en contrepoint, l'onirisme artificiel des stupéfiants tandis que la maison urbaine, à présent désertée, appelle à la fuite vers un dehors perdu, après une décennie de réclusion dans le dedans des nuits hypnotiques.

Cette impression de ville abandonnée répond à l'impression d'isolement des sujets bonilliens, un sentiment qui se voit encore reflété dans les intérieurs inaccessibles des bâtiments sous le regard du protagoniste de « Paso de cebra » : « Yo era un niño oscuro hecho de agua de espejos que buscaba en las ventanas de los edificios de enfrente el rectángulo iluminado que le susurraba: "Tranquilo, no estás solo esta noche"⁴⁴⁰ ». L'espace urbain fait à nouveau office de surface de projection des angoisses individuelles tout en entretenant une dialectique

⁴³⁹ Gaston BACHELARD, *La poétique de l'espace*, Paris : PUF, 2020, p. 106.

⁴⁴⁰ Nous soulignons. Juan BONILLA, « Paso de cebra », *La compañía de los solitarios*, op. cit., p. 99.

complexe de compénétration du regard subjectif sur le monde et du monde dans le sentiment intime. Dans cet extrait, la voix narrative est associée à un sombre miroir – objet évoquant par définition l'incommunication de ce qui ne fait que refléter et, dans ce cas, des ombres – par opposition à la lumière traversant les fenêtres qui deviennent le signe d'une rupture rassurante de cette solitude. L'environnement extérieur entretient de telle sorte un dialogue secret avec l'intériorité de l'expérience émotionnelle qu'ont les personnages de la réalité.

Sous la lumière d'une autre nuit périurbaine, la ville reflète avec lyrisme l'état de la protagoniste mourante de « Polvo Eres » alors qu'elle vient de s'injecter sa dernière dose d'héroïne :

En una habitación de un motel de las afueras. Las luces de los coches reptan por el techo como serpientes sorprendidas, y el foco policial de la luna perfora el aire sombrío con una franja de luz coagulada que se estrella contra un montón de ropa sucia. En un rincón, sobre baldosas desgastadas, una mujer a la que las pústulas y la desnutrición no han logrado callarle enteramente la belleza, se acaba de inyectar heroína en un tobillo⁴⁴¹.

La peinture de l'espace urbain entremêle des images topiques de la ville et de ses constructions – le motel périphérique, la lumière artificielle des voitures, les toits, le carrelage usé – systématiquement associées à des éléments naturels et autres analogies biologiques qui préfigurent en hypotypose la situation personnelle de la protagoniste : la lumière de la lune assimilée aux gyrophares, les serpents lumineux qui présagent déjà l'injection d'un poison, la lueur coagulée et perforante connotant la seringue⁴⁴². Ici encore, le tissage des descripteurs spatiaux s'exprime en parfait reflet de l'intimité du personnage et toute sa mémoire et ses pensées semblent contenues dans cette seule introduction : de la misère des haillons jonchant le sol jusqu'à la lugubre lumière annonciatrice de son trépas, en passant par l'imagerie du sang contaminé. Sous le regard subjectif et halluciné de la voix narrative homodiégétique, la cité toute entière se transfigure pour laisser les spectres du dedans moduler les apparences du dehors.

Surface de réflexion des douleurs intimes, ainsi apparaît également la ville où se promène la mère endeillée par la perte de son enfant dans « Encuentro en Berlín » :

⁴⁴¹ Juan BONILLA, « Polvo eres », *La noche del Skylab*, op. cit., p. 221.

⁴⁴² Il convient de rappeler qu'à l'origine de son ouvrage biographique sur l'œuvre de Maïakovski, *Prohibido entrar sin pantalones*, Bonilla avait initialement bénéficié d'une bourse de résidence en Italie pour étudier le mouvement futuriste italien. Cette description de l'espace urbain et de ses lumières, associée à des tropes et analogies à portée lyrique, donnant à la texture urbaine une forte charge esthétique, n'est pas sans rappeler le projet et le style même de Marinetti dans son *Manifeste du futurisme*.

Por una avenida de aterrorizados árboles blancos, bajo un cielo metálico, empujaba el carrito en el que el niño iba hechizado por el sonido quejumbroso de las ruedas al aplastar las hojas secas. Detrás brillaba el hospital como un gigante de hielo⁴⁴³.

Así que su destino era Berlín, una ciudad con varios millones de fantasmas simulando una existencia alegrada por la prisa. Ella cobró seguridad en sus fuerzas: por aquellas calles extrañas fue descubriendo su ansiosa meta, convirtiéndose en una mera pantalla donde ir proyectando los pormenores de la vida de su hijo⁴⁴⁴.

La capitale berlinoise, associée aux fantômes historiques qui la hantent, comme le Madrid de Dámaso Alonso dans son célèbre poème *Insomnio*, devient à proprement parler surface de projection de la vie fantasmée du fils décédé qui habite l'esprit de la protagoniste. Cependant, l'appréhension de l'espace par la voix narrative trahit, par le biais d'antilogies, la conscience intériorisée de cette vie du défunt : arbres, roulettes et bâtiments semblent vivants et sont affublés de sentiments humains figurant tacitement le fardeau du deuil (« aterrorizados », « quejumbroso », « gigante »), tandis que l'environnement produit de nombreuses synesthésies qui renvoient à la froideur de la mort (« árboles blancos », « cielo metálico », « hospital [...] de hielo », « hojas secas »), et que la seule mention à l'enfant est voilée d'un sortilège (« hechizado ») qui rend sa présence surnaturelle. L'espace urbain épouse ainsi l'intimité du personnage, jusqu'aux tréfonds de ce qu'il ne semble pas même vouloir s'avouer à lui-même. Dans les rues dominicales désertées de cette même capitale allemande, le souvenir nostalgique des rues andalouses de son enfance submerge le protagoniste de « El sol de Andalucía embotellado », mettant en lumière le poids de l'absence d'une époque perdue qui fait tout l'objet du récit⁴⁴⁵. De nombreux personnages bonilliens vont jusqu'à laisser leur subjectivité reconstituer l'architecture urbanistique des villes, au gré de leur imagination ou de leur souvenir. C'est le cas du collectionneur de cartes géographique de « Algo más que simplemente existir » ou de tous les personnages enclins à se projeter dans la « ville derrière la mort » introduite dans « Cansados de estar muertos ». L'expérience subjective d'une ville référentielle peut également provoquer son réagencement par la force des fictions intimes qui habitent les personnages, à l'image de la ville de Rome dont les rues changent de disposition pour écouter le trajet onirique du protagoniste de « El estadio de mármol » jusqu'à l'objet de son désir amoureux⁴⁴⁶. Sous la plume de Bonilla, l'espace urbain se transforme en image de l'intériorité

⁴⁴³ Juan BONILLA, « Encuentro en Berlín », *El estadio de mármol*, op. cit., p. 45.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 51.

⁴⁴⁵ Juan BONILLA, « El sol de Andalucía embotellado », *Una manada de ñus*, op. cit., p. 119-145.

⁴⁴⁶ « Las avenidas habían encogido, los barrios barajaron sus posiciones. Ahora el Foro Mussolini vecindaba con el Trastevere, y el Vaticano había desaparecido. No tuvo que caminar mucho para llegar a su destino. Entró en el estadio de los mármoles, iluminado por cuatro torres que se elevaban en las esquinas. », Juan BONILLA, « El estadio de mármol », *El estadio de mármol*, op. cit., p. 227.

des personnages, tel un miroir sans tain inversé, réfléchissant l'espace du dedans à la faveur de la lumière du dehors.

Amateur d'enchâssements sémantiques, l'auteur superpose parfois, à cette première texture particulière de la ville, celle du langage et du texte. Dans « De lo que es capaz la gente por amor⁴⁴⁷ », le narrateur accompagne une jeune femme analphabète, originaire de Managua, dans la recherche de son amant madrilène alors qu'elle ne dispose que d'une adresse rédigée selon les codes de son pays d'origine, qui n'est qu'un décompte de rues à partir d'une balise inintelligible. L'incapacité du narrateur à décrypter cette cartographie textuelle subjective répond à l'illettrisme de sa protégée, et pourtant cette dernière parvient, par la force de sa détermination, à retrouver l'homme aimé dans les méandres de la capitale devenue le livre de ses sentiments. La confusion de l'environnement et de l'espace intérieur atteint ici un niveau énonciatif supérieur, dans la mesure où le texte bascule dans le fantastique par ces retrouvailles merveilleuses : le récit et son rapport au réel se mettent au service de la démonstration d'une prévalence de la réalité intime, le sentiment amoureux, sur la réalité extérieure d'une ville inconnue. La nouvelle joue d'une mise en scène métaphictive par laquelle les personnages déchiffrent leur réalité intradiégétique comme le manuscrit cryptique où projeter leur subjectivité jusqu'à en modifier la texture. Dans ce même recueil, la figure de la ville textuelle prend à nouveau une dimension métalittéraire dans la nouvelle « Borges, el cleptómano » qui présente l'auteur argentin se rêvant prisonnier d'une Buenos Aires constituée des demeures des écrivains qu'il a lus. La cité devient alors projection de son univers mémoriel de lecteur :

En cierto momento, al mirar hacia arriba y ver las ventanas encendidas de la ciudad, recibe la convicción de que podría ingresar en cualquiera de esas casas, que en Buenos Aires viven todos los escritores que admira, y que todas las casas son su casa. Impaciente por no despertar, según su propia apreciación, Buenos Aires se le ha transformado en la ciudad deseada, en la que sin embargo una culpa ignara lo incomoda. *Esa ciudad se llama Literatura y le pertenece*. Borges se siente entre exultante y asustado: vive en la ciudad soñada y sueña con la ciudad en la que vive. Ahora agradece lo que antes le provocaba angustia: la certeza de no poder salir de esa ciudad⁴⁴⁸.

Par la transmutation de la ville portègne en l'espace littéraire qui habite Borges, et qu'il habite par son œuvre, ce récit franchit un nouveau degré vers la dimension métalittéraire dans la réflexion bonillienne du rapport entre le texte et la vie. Nous commenterons dans le dernier mouvement de cette thèse le lien spécifique qui s'établit entre la figure auctoriale et l'œuvre sous la plume de Bonilla, mais nous pouvons signaler dès à présent la continuité de sa réflexion

⁴⁴⁷ Juan BONILLA, « De lo que es capaz la gente por amor », *El que apaga la luz, op. cit.*, p. 131-145.

⁴⁴⁸ Juan BONILLA, « Borges, el cleptómano », *El que apaga la luz, ibid.*, p. 182.

sur les frontières définitoires de l'espace, ici de l'espace urbain face à l'espace intime du souvenir de lecture, et sur les frontières du texte lui-même. Parce que Juan Bonilla place l'expérience du réel et la réception des œuvres de fiction sur un même plan – qui est celui de l'intériorité subjective et de la mémoire modelée par l'expérience individuelle, sans distinction ontologique –, le souvenir d'une cité peut habiter le personnage de Borges à l'identique que l'empreinte laissée par ses lectures ; et parce que Borges est littérature, il habite lui-même l'espace hybride fait de vie et de fiction dont il est l'un des artisans. L'espace du dehors, supplanté par l'espace du dedans, s'ouvre vers une nouvelle universalité de l'intime qui est celle de la ville-littérature.

Notons cependant que Bonilla joue également de la corrélation entre imagerie citadine et textualité aux frontières de ses propres récits. Les lieux de la ville sont l'occasion de s'adonner à de très nombreuses métalepses d'auteur à portée référentielle. Songeons par exemple aux noms des bars qui parsèment son œuvre. La taverne qu'affectionne le poète maudit dans « Edición definitiva » s'appelle « La Carbonería », nom de la première maison d'édition sévillane de Bonilla⁴⁴⁹. Dans cette même nouvelle, le cercle de thérapie que fréquente le poète, où il fait la rencontre du narrateur, s'appelle « La compañía de los solitarios ». Cet oxymore est aussi le nom du mystérieux local où se réunissent les auteurs de toutes les époques qu'admire Platonov, le protagoniste de la nouvelle du même nom. La cafétéria des pompes funèbres de « Cansados de estar muertos », lieu central où se réunissent les protagonistes tout au long du récit, porte le nom de la nouvelle et synthétise le sentiment face au réel que décrit le narrateur. Tous ces toponymes fictifs, égrainés parmi des adresses bien référentielles, constituent autant de petites métalepses autoréférentielles donnant à l'espace urbain toute sa texture métafictionnelle.

Dans une configuration plus développée de ce procédé d'intertextualité, c'est encore un espace chargé de symboles qui garantit l'unité entre les nouvelles du recueil *Una manada de ñus*. Le titre du recueil fait référence à l'image d'un troupeau de gnous devant traverser une mare infestée de crocodiles, qui apparaît tour à tour comme une image analogique de l'adolescence à surmonter – avec les désillusions et les sacrifices que cela implique –, comme l'illustration de la violence dans les lycées que fréquentent les protagonistes, ou comme de simples films documentaires diffusés sur les télévisions de plusieurs nouvelles, et ce, dans

⁴⁴⁹ « En 1993 y en Sevilla, una taberna decidió convertirse en editorial dando el paso contrario al dado por muchas editoriales que en estos años se han convertido en tabernas. La taberna La Carbonería abrió una colección de libros de poemas y su director, Francisco Lira, me solicitó un inédito con que incrementar su catálogo. », Juan BONILLA, *El arte del yo-yo, op. cit.*, p. 9.

presque tous les récits du recueil⁴⁵⁰. Par cette récurrence d'un même lieu aux déclinaisons symboliques variables, suivant un procédé de métalepse horizontale sémantiquement hétérogène, l'écrivain parvient à confondre, à l'échelle du recueil ainsi unifié, les dimensions référentielles et métaphoriques d'un même espace. De manière antithétique, il fait le choix d'un espace sauvage, sémantiquement contraire à l'imagerie de la ville, pour mettre en évidence la réalité urbaine telle qu'elle est vécue par les protagonistes : une omniprésente loi de la jungle transcrit la véhémence des rapports adolescents, le troupeau de gnou sert d'image au comportement grégaire des jeunes citadins, la perte de la candeur enfantine liée au passage à l'âge adulte est comparée à la traversée de l'étang aux crocodiles... Ces analogies et glissements sémantiques traversent le recueil et alternent avec la référence intradiégétique à un reportage télévisuel mettant en scène les images captées dans le Serengeti qui servent de matière à toutes les références symboliques.

Ces quelques commentaires mettent en avant l'abondance de l'imagerie urbaine comme surface de transfert entre l'externalité du réel intradiégétique et l'intériorité de l'univers fantasmatique des personnages et cette récurrence suggère la construction d'un discours poétique sous-jacent. Pour Alain Mons, cette réactualisation particulière de la ville comme interface entre le dedans et le dehors est une caractéristique de la création contemporaine, inhérente à l'essence même de l'espace urbain empirique :

La Cité est corrélativement un espace de l'intime, si l'on veut bien apprécier l'expérience subjective que nous en faisons comme inhérente au réel. A contrario de ce qui a été dit sur l'ensemble diffus du numérique qui serait dissolvant, certains artistes montrent la subjectivité urbaine comme puissance d'un rapport à un monde complexe. [...] nous pouvons vivre la ville comme de l'intérieur de soi-même, il y a bien ce qu'on nomme « la Cité subjective », et puisque le dehors des environnements pénètre le dedans des sujets. Les arts visuels et la littérature sont particulièrement aptes à rendre compte de cette dimension superposée et confondue à l'expérience matérielle. Toute une relation intime s'instaure avec des lieux urbains transformés dans les sensations que nous en avons, et nous vivons cela tous les jours de façon parfaitement réelle. Les processus de subjectivation sont à l'œuvre dans les pratiques d'individuation que favorisent les villes dans leur déploiement sensible à chaque fois particulier. Un espace intérieur dit les lieux et la subjectivité, au creux de la ville peut s'engager le retrait partagé dont nous avons parlé, en résonance avec les espaces parcourus ; dès lors les jeux de bascule entre le dedans et le dehors opèrent de façon efficace dans l'expérience des sensations urbaines. Et au cœur de la ville, les habitants jouent le dehors-dedans en permanence par la présence des

⁴⁵⁰ On retrouve cette même image dans les nouvelles « Había una manera » (*Una manada de ñus, op. cit.*, p. 15-16), « Brooke Shields » (*ibid.*, p. 82), « El sol de Andalucía embotellado » (*ibid.*, p. 131), « El llanto » (*ibid.*, p. 174), « Tú sigue por donde vas, que no vas a ninguna parte » (*ibid.*, p. 210 et 223) et « Subasta holandesa » (*ibid.*, p. 260).

corps bougés, en mouvement, ils en constituent une étendue d'apparitions et de disparitions d'eux-mêmes⁴⁵¹.

Juan Bonilla ne se limite pas, toutefois, aux espaces collectifs et sociétaux dans son exploration polysémique des lieux et des frontières. À l'autre bout du spectre de la collectivité, l'auteur joue des limites du corps et de l'esprit faisant souvent de l'enveloppe charnelle l'ultime cadre de la réalité outrepassée par la fiction.

III.3.3 Le corps et l'esprit : unité, fractures et déplacements

Si la ville s'inscrit en interface perméable entre le dehors et le dedans, son pendant individuel, le corps, qui exprime la présence du sujet au monde phénoménal, ne peut s'entendre comme une unité fermée. De là naissent les nombreux effets de dissociation, de discordance et de dissonance qui se tissent entre le corps et l'esprit dans l'œuvre de Bonilla. Une première désharmonie s'observe entre la perception de l'identité par autrui basée sur la surface du corps et le regard porté par le sujet sur sa propre image. La périphérie du corps intervient comme signe d'identité perçue de l'extérieur dans plusieurs nouvelles. « El dios de entonces » met en scène la rencontre, dans un stade de football argentin, entre le protagoniste portègne et son ancien bourreau de la période dictatoriale. Ce dernier limite l'identité du narrateur, dont il ne semble avoir aucun souvenir tangible, à sa pilosité comme symbole de ses idées politiques, facteur unique et suffisant d'identification : « Así que sos un barbudo que se ha afeitado, me dice el Serpientes, ¿te hice mucho daño?, me pregunta⁴⁵² ». La pilosité trahit encore une identification superficielle par autrui dans « Amor ciego », où un père décide d'offrir à sa fille aveugle une visite du doubleur espagnol de Keanu Reeves, tâchant de lui faire croire qu'il s'agit de l'acteur américain. L'introduction du personnage s'opère par une première discordance, celle de la voix et du corps du personnage, qui constitue le nœud du récit : « La voz de Keanu Reeves salía de la garganta de un hombre muy alto, con un bigote imponente y anticuado donde llevaba todo el pelo que le faltaba en la cabeza⁴⁵³ ». La moustache du doubleur rompt pourtant l'illusion grossière dès la première rencontre avec la jeune fille, sans même que le protagoniste ne s'en rende compte. Dans un double jeu de miroir où la cécité de la fille renvoie à l'inconscience du père, et où l'illusion orchestrée reflète les amours cachées de l'adolescente,

⁴⁵¹ Alain MONS, « Les miroitements de l'intime, intérieurs transportés et bulles existentielles », in Alain MONS (dir.), *Interfaces de l'intime*, Pessac : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2016, p. 51-52.

⁴⁵² Juan BONILLA, « El dios de entonces », *La noche del Skylab*, op. cit., p. 22.

⁴⁵³ Juan BONILLA, « Amor ciego », *La noche del Skylab*, *ibid.*, p. 25.

l'histoire se referme de la sorte : « Mi hija me redujo a escombros susurrando : -Ya lo sé, me lo dijo él mismo el primer día que estuvo aquí, cuando me besó y sentí su bigote⁴⁵⁴ ».

La perception externe du corps exacerbe parfois certains traits périphériques pour en faire une caricature qui manifeste le rejet ou le désamour. Dans les années qui précèdent l'avènement du nazisme allemand, les élèves de l'enseignant et protagoniste de « Las revelaciones del Profesor Vogtheim⁴⁵⁵ » le surnomment « Profesor Narices », en réponse à son imposant nez, selon lui, mais avec d'évidentes connotations antisémites mises en lumière par la quête du narrateur : tuer les futurs dirigeants du parti hitlérien qu'il croit deviner parmi ses étudiants. Dans « Vitíligo », c'est la maladie du protagoniste qui est caricaturée dans le jeu vidéo de sa compagne, *Vida real*. Alors que les toutes premières tâches commencent à peine à apparaître sur sa peau, elle conçoit son avatar virtuel comme un monstre à l'épiderme criblé :

Y cuando llegó el momento de llegar a mi casa, acerqué la cámara al rostro de mi personaje, y examiné sus manchas grotescas que le daban aspecto de apestado: los cinco continentes cabían en escala en aquel rostro. Bajé la cámara a sus manos, y las gotas blancas de la realidad, las islas separadas salpicadas por los dedos y nudillos, se habían unido todas⁴⁵⁶.

En contrepoint de ces identifications externes et superficielles, les personnages bonilliens ne se reconnaissent souvent pas dans le reflet que leur renvoie le miroir, ou s'y observent diffractés, à l'image de leur complexité identitaire. « Un vértigo me inmovilizó ante el espejo [...]. Me miré fijamente: un gesto de extrañeza me nublabá el rostro con esa gasa densa que a veces convierte la realidad en un sucedáneo eficaz de las invenciones de un espectro⁴⁵⁷ », raconte le personnage de « El mejor escritor de su generación », alors qu'il réalise que son père fuit la maison familiale le soir du nouvel an, préférant le passer dans la solitude des rues vides. Les cachoteries du père renvoient le personnage à ses propres fictions, celle d'être un auteur, ou un hétérosexuel (le récit se referme sur l'affirmation de son incapacité à vivre son homosexualité), face au dédoublement irréel de son visage dans le miroir. La polysémie du reflet se retrouve dans la diffraction de l'image du corps qu'offre le triptyque de miroirs dans « El dragón de arena », faisant écho au triangle amoureux que le narrateur édifie entre lui-même, l'amant de sa sœur et cette dernière pour laquelle il souffre d'une secrète passion incestueuse : « Ese invierno lo pasé encerrado en el cuarto de baño preguntándole al tríptico de espejos que colgaba sobre el lavabo si me había vuelto loco⁴⁵⁸ ». Simple enveloppe

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 40.

⁴⁵⁵ Juan BONILLA, « Las revelaciones del Profesor Vogtheim », *La noche del Skylab*, *ibid.*, p. 57-72.

⁴⁵⁶ Juan BONILLA, « Vitíligo », *El estadio de mármol*, *op. cit.*, p. 161.

⁴⁵⁷ Juan BONILLA, « El mejor escritor de su generación », *La compañía de los solitarios*, *op. cit.*, p. 282.

⁴⁵⁸ Juan BONILLA, « El dragón de arena », *El estadio de mármol*, *op. cit.*, p. 72.

illusoire, le corps apparaît souvent plus étroit que l'identité fragmentée et polyédrique qui l'habite, à l'image des trois temporalités du sujet qui s'expriment dans l'unique course d'élan de « Salto de altura ». De même en est-il dans « El paracaidista », où le protagoniste imagine une myriade de personnages créés par les souvenirs qu'il a laissés à ses connaissances :

De vez en cuando los recuerdos le infectan el sosiego al paracaidista: un rostro procedente de alguna esquina de su pasado le invade [...] Se va narrando su vida con desorden y urgencia, como si fuese una sucesión de hechos que le ha acontecido a otro. Desfilan por la pantalla de su cerebro imágenes borrosas de su infancia, escenas de su adolescencia, gestos, caras, nombres que aparecen sin cuerpos a que adjudicárselos [...]. Su pasado es ahora una muchedumbre, sólo eso: un conjunto de experiencias, personas, lugares, cosas que sólo tienen sentido como conjunto, pues cada uno de los elementos que lo forman carece de significación fuera del círculo que los une. Eso soy yo, se susurra el paracaidista, para corregirse enseguida: eso he sido. De repente una idea lo ilusiona: que le contaran su vida los otros para poder dejar de contarse su vida a sí mismo⁴⁵⁹.

Se jouant de l'unité mensongère du corps et de l'esprit, Bonilla explore par la fiction toutes les possibilités qu'offre la dichotomie. Ainsi en est-il des aventures de l'un des personnages de « Una montaña de zapatos » qui prend l'identité d'un survivant des camps de concentration alors que son esprit partage pendant de longs mois le calvaire du déporté pendant que son corps est plongé dans un profond coma⁴⁶⁰. De l'autre côté de la surface, au paroxysme de la fiction que le regard externe porte sur le corps, se tient le protagoniste de « Fregoli », nom d'un étrange mal qui lui fait reconnaître l'identité de son ex-compagne dans les corps de toutes les passantes, malgré d'évidentes différences physiques :

Salí del metro e ingresé en una pesadilla. Porque el rostro de Gabriela –no, el rostro no, la sensación de que yo veía el rostro de Gabriela– empezó a repetirse en los rostros de muchas de las transeúntes con las que me cruzaba. Y veía el rostro de Gabriela en el rostro de la modelo de un anuncio de vaqueros que colgaba en una parada de autobús. [...] y, más difícil todavía, en el rostro también de una escritora lo suficientemente famosa como para que cediese a la lamentable tentación de ponerlo en la carátula de su último libro. Pero también en el de una anciana con paraguas que caminaba tras de mí –Gabriela vieja persiguiéndome–⁴⁶¹.

Dans tous ces exemples, l'apparence corporelle ne constitue nullement l'expression phénoménale de la réalité empirique de l'esprit. L'enveloppe charnelle est réduite à une coquille vide, telle une nouvelle frontière physique privée de sa fonctionnalité unifiante, au gré des mouvements et fragmentations de l'identité. La nouvelle « La desconocida » pousse l'expérience jusqu'à la visibilisation de la portée métalittéraire de ces dissonances. Le protagoniste y rencontre une inconnue au soir de sa vie, alors qu'elle a décidé de se suicider,

⁴⁵⁹ Juan BONILLA, « El paracaidista », *La compañía de los solitarios*, op. cit., p. 203-204.

⁴⁶⁰ Juan BONILLA, « Una montaña de zapatos », *El estadio de mármol*, op. cit., p. 89-106.

⁴⁶¹ Juan BONILLA, « Fregoli », *Tanta gente sola*, op. cit., p. 78.

et partage avec elle une nuit intime au cours de laquelle l'identité de chaque personnage s'imisce dans le corps de l'autre. Le transfert de chaque esprit vers l'enveloppe physique de l'autre et la cohabitation identitaire qui en résulte sont illustrés par une superposition de voix narratives concurrentes dans la texture même de la diégèse :

Los dos pasados se mezclaban en el espacio espectral de mis ojos devueltos por el espejo. La sucesión de vulgares fracasos que me había llevado a aquella habitación de hotel donde pensaba poner fin a mi vida y el rostro de la esposa del amante que había empezado a roncar en la cama. [...] Traté de pintar de nuevo en mi interior el instante exacto en el que se había producido la transferencia, aquella mirada suya tan intensa en el momento de correrse –y su orgasmo y el mío coincidían en el tiempo– y al estallar él y estallar yo –debía decir en puridad: al estallar yo y estallar yo– sin que cerráramos los ojos, el milagro de que en mi interior se depositara su pasado insoportable claramente, su yo narrador que si ahora lo había abandonado, ¿por quién o por qué había sido sustituido? Corrí a la nevera y me serví la última botellita de whisky temiendo mirar el cuerpo del que había sido hasta hacía unos minutos. Ahora estaba fuera de él, encarcelado en otra biografía⁴⁶².

Au-delà des frontières des corps devenues poreuses, les limites identitaires se confondent ici dans la polyphonie des voix narratives, chargeant encore une fois l'exploration transfrontalière de Bonilla de toute sa valeur poétique.

III.3.4 L'articulation du cadre identitaire et des frontières littéraires : vers une poétique des limites

Démultiplier les images de la limite pour en épuiser le sens premier dans la transitivité du signe métalittéraire, voilà bien le projet qui se dessine au fil de la galerie de portraits que nous offre le corpus novellistique de Bonilla. Le cadre, dans toutes ses expressions, devient ainsi le lieu d'une guerre poétique qu'illustrent les personnages. « Seres de frontera », c'est ainsi que le protagoniste du « proyecto Maldoror », dans la nouvelle du même nom, désigne ceux qui se battent contre le cadre intolérable de la réalité :

Yo consideré que destruir era lo único digno a lo que podía dedicarse un hombre en este miserable mundo. La realidad se yergue sobre cimientos que están elaborados con la mentira y el miedo, por lo tanto, esa realidad merece que la pateemos. Pero es tan gigantesca que las patadas de unos cuantos sólo sirven para convertir a los pateadores en seres de frontera⁴⁶³.

Le protagoniste bonillien, prolongeant son interprétation du personnage de Lautréamont, jusqu'à incarner lui-même la némésis des valeurs établies, décide de constituer un groupe sectaire engagé contre l'institution du mariage, l'un des cadres d'une réalité, selon lui,

⁴⁶² Juan BONILLA, « La desconocida », *El estadio de mármol*, op. cit., p. 121.

⁴⁶³ Juan BONILLA, « El proyecto Maldoror », *La noche del Skylab*, op. cit., p. 138.

mensongère. Pour ce faire, il simule des passions éperdues envers des femmes mariées, archétypiques de la banalité, afin de les pousser à l'infidélité maritale.

Derrière cette vaste scénarisation, teintée d'une misogynie latente, une autre guerre se tient pour le chef de cette secte histrionique qui ne parvient pas à afficher son homosexualité. Celui-ci est sans nul doute un être de frontières, et celles-ci sont multiples, celles de la réalité institutionnelle qu'il rejette, celle du modèle fictif qu'il poursuit, celles des amours fictives qu'il crée, celles, enfin, de son identité sexuelle contenue. Le jeu intertextuel et la forte dimension métafictionnelle de l'œuvre le situent également à la croisée des métadiégèses et des scories hypertextuelles. La thématique du cadre identitaire rencontre celle des frontières ontologiques du texte sous ce titre d'« être de frontière » qui ne peut que nous rappeler ces personnages qui vivent « en las afueras de la realidad⁴⁶⁴ », et qui plaisent tant au narrateur de « Encuentro en Berlín » ; ou aussi l'article « Literatura de frontera⁴⁶⁵ » que nous analysons plus haut ; ou encore cette étrange note biographique sur la jaquette de *Cansados de estar muertos* qui, sans doute à la demande de l'auteur, se conclut brutalement par « Vive en las afueras⁴⁶⁶ ». Nous plongeant dans ces méandres métafictifs, nous pourrions également rappeler l'heureux hasard qui a vu naître Bonilla à Jerez de la Frontera...

Le questionnement identitaire épouse parfois plus nettement encore les considérations poétiques. Dans « Una montaña de zapatos », la voix narrative autodiégétique marque une pause dans son récit pour en montrer les coulisses :

Pero esta historia debería dar unos pasos atrás como el saltador que, al iniciar su carrera hacia el listón colocado a una altura excesiva, se cerciora de que ha equivocado la intensidad de su impulso y se detiene y vuelve al punto de partida y retrasa unos metros este punto porque necesita más distancia y más fuerza para acometer el salto. Así que detengamos nuestra carrera hacia el listón y la colchoneta, volvamos al punto de partida y aún más atrás, a otro día cualquiera de unos años antes⁴⁶⁷.

Ce retour métafictionnel dans le passé se double d'une analyse narrative explicative. Celle-ci éclaire le passé d'un personnage qui, après avoir visité un mémorial de l'Holocauste quelques mois auparavant et être ensuite tombé dans le coma, s'identifie alors à un déporté. Nous reconnaissons là une réactualisation des motifs de « Salto de altura » où le sportif suicidaire se remémore son passé lors de sa course d'élan. Imagerie de la frontière matérielle, exploration

⁴⁶⁴ Juan BONILLA, « Encuentro en Berlín », *El estadio de mármol*, op. cit., p. 45.

⁴⁶⁵ Juan BONILLA, « Los príncipes nubios, Literatura de Frontera », op. cit.

⁴⁶⁶ La mention apparaît sur l'édition de 1998 du roman en conclusion de la note biographique qui orne l'intérieur de la couverture.

⁴⁶⁷ Juan BONILLA, « Una montaña de zapatos », *El estadio de mármol*, op. cit., p. 90.

des abords de la personnalité, métalepses intertextuelles et considérations métalittéraires se font encore écho dans cet exemple.

La narration de « Metaliteratura » met subtilement en scène cette même composition complexe de miroitements frontaliers. Son protagoniste marque également une pause pour revenir sur ses rêves d'enfance et mieux introduire sa relation avec un cousin qu'il veut rendre victime de sa mise en scène borgésienne :

Cuando decidí que el protagonista del experimento, al que llamé con el título del cuento de Borges, « El otro », sería Jerzy, yo ya estaba en el último curso tratando de decidir qué iba a estudiar cuando egresase –dudaba entre dedicarme al periodismo porque quería estrenar un chaleco con muchos bolsillos que me habían regalado por mi cumpleaños y me gustaba dormirme pensándome delante de una cámara y detrás de unos francotiradores que abaten transeúntes en una ciudad inalcanzable de las afueras de Europa, y dejar de estudiar para dedicarme al maravilloso espectáculo de no hacer nada o ir ganándome la vida con lo que fuera saliendo–, y a él, sus padres lo habían obligado a visitar a un médico que, sin poder encontrar la cerradura que le permitiera adentrarse en los laberintos de su alma, estaba tratando de derribar la puerta que celaba ese lugar a base de pastillas que, si bien lo harían dormir, lo dejaban con aspecto de boxeador noqueado. En los descansos del instituto ya no me lo encontraba conversando con la araña del tubo de hormigón, sino apoyado contra una tapia, mirando la pantalla de la realidad como si estuviesen proyectando en ella una película de insolente vanguardismo, nulo argumento, caótico aluvión de imágenes que el espectador ha de coser luego a sus anchas en la pantalla de su memoria para entender algo de lo que ha visto⁴⁶⁸.

Nous laissons volontairement ce passage dans son intégralité pour démontrer la proximité textuelle des motifs frontaliers convoqués. L'on voit ici comment, en peu de mots, la voix narrative parvient à articuler une mention à sa métalepse intertextuelle – sa réappropriation des formes borgésiennes –, l'expression de ses propres projets à la bordure du continent européen, image de la frontière politique superposée à celle des rêves intimes, le labyrinthe et la porte close comme métaphore de l'univers psychique de Jerzy et la surface du réel comme écran infranchissable pour le jeune aliéné. Quelques lignes plus loin, les souvenirs du protagoniste laissent progressivement place à une véritable poétique personnelle :

Pensé que con el experimento de llevar un texto de ficción a su realidad, no sólo iba a fortalecer el texto de ficción –homenajeándolo de esa manera en que muy pocas ficciones consiguen ser homenajeadas, cuando alguien las utiliza de trampolín para que influya en su realidad, para que la afecte de alguna forma–, sino que también iba a ayudar a mi primo a que superase –o por lo menos comenzase a hacerlo– su pánico a la muerte⁴⁶⁹.

Le projet littéraire d'une sorte de trampoline consistant à chercher, comme lecteur, et à viser, comme auteur, une œuvre de fiction qui puisse entretenir avec le réel une relation bilatérale

⁴⁶⁸ Juan Bonilla, « Metaliteratura », *Tanta gente sola*, op. cit., p. 122.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 123.

performative, s'inspirant du réel comme point de départ d'un saut vers une fiction qui impacte à son tour la vie d'un récepteur par le sens nouveau qu'elle donne à la réalité, n'est pas nouveau sous la plume de Bonilla en 2009. L'anthologie novellistique *Basado en hechos reales*, publiée en 2006, réunit des nouvelles des quatre premiers recueils de l'auteur et se conclut par un épilogue où il revient sur les sources d'inspirations, référentielles ou non, de chaque récit. Commentant « Las alegres comadreas del windsurf », nouvelle issue de son premier recueil, il écrit :

Y quienes trabajaban en esa emisora, no olvidarán el incidente del que parte mi relato, que sin embargo no quiso copiar su conclusión grosera, prefiriendo optar por otra de las estrategias que el narrador tiene en su caja de herramientas: se trata de un tensor que le permite, a partir de una experiencia real, tirar de ella para comprobar su elasticidad y dirigirla hacia un lugar muy diferente del que en la realidad alcanzó. Hay quienes llaman a esa estrategia o herramienta « La realidad como trampolín ». Nunca he lamentado haber utilizado esa experiencia real como trampolín para esta ficción⁴⁷⁰.

La métaphore ludique est évoquée par ailleurs dans plusieurs interviews par l'auteur, après la publication de *Tanta gente sola*, et se retrouve développée à nouveau dans l'article à valeur de poétique « Cazando tigres » :

No estoy hablando, pues, de esos casos en los que la literatura es un trampolín mediante el cual el saltador que lo utiliza lo que quiere es sustituir el mundo en que le ha tocado vivir por otro hecho a la medida de sus deseos o patologías, sino del saltador que, una vez en el aire, se da cuenta de que el trampolín que ha utilizado, le ha hecho llegar más alto que nunca, aunque sabe bien que no le queda más remedio que caer⁴⁷¹.

Dès lors, le projet du jeune protagoniste de « Metaliteratura » porte, à la croisée des évocations métaphoriques de la limite, un fragment de discours poétique de l'auteur. Le lecteur pourra ainsi voir, dans ce récit ludique d'une mise en scène métaphictive qui modèlè artificiellement l'identité du personnage de Jerzy, la métaphore du travail de l'auteur, en quête d'une littérature visant le dépassement de ses limites textuelles vers la réalité.

Au terme de ce chapitre, nous entrevoyons l'intégralité de la stratégie transgressive de Bonilla qui, partant d'une remise en question des frontières génériques et des cadres éditoriaux aux abords de ses écrits, explore la notion même de limite au cœur de ses univers intradiégétiques. En vidant le concept de seuil de ses dimensions matérielles et historiques, il en propose une lecture métaphorique qui autorise sa redéfinition comme espace transitif

⁴⁷⁰ Juan BONILLA, *Basado en hechos reales*, Córdoba : Berenice, 2006, p. 321-322.

⁴⁷¹ Juan BONILLA, « Cazando tigres », *Cuadernos hispanoamericanos*, op. cit., p. 18.

évanescent propre à faire signe. La frontière devient, de la sorte, un *limes*, une zone de transfert, plutôt qu'une limite, et l'idéal bonillien s'exprime dans l'utopie d'une vie entièrement contenue dans la transitivité même de l'espace liminaire. C'est en ce sens qu'il nous faut lire la conception qu'a l'auteur de l'intromission du fictionnel dans la réalité : les personnages qui peuplent ses textes, à l'identité pétrie de fiction, constituent autant de petites mises en abyme du geste littéraire de leur créateur qui, tout à la fois, fait usage de la fiction pour développer sa poétique et affirme, dans un même mouvement, la prévalence de la forme fictive sur l'illusion que constitue une écriture pseudo-référentielle. Parce que Bonilla défend l'idée d'une identité du sujet modelée dans le creuset des fictions qui l'habitent, il développe une écriture entièrement fondée sur l'ambiguïté référentielle et générique qui met en scène des êtres eux-mêmes constitués d'un tissage de récits et d'expériences (intradiégétiques). Afin de mieux saisir les modalités de cette invasion du fait littéraire dans la vie, il nous faut pénétrer davantage dans la représentation que fait l'œuvre bonillienne du sujet, de l'identité et de l'intime, les lieux où se noue cet échange complexe entre réalité et fiction.

Chapitre IV : Les frontières du sujet dans l'œuvre de Juan Bonilla : subjectivité, identité et intimité

Au fil du chapitre précédent, nous avons exploré les différentes actualisations, déconstructions et exploitations symboliques et métalittéraires du thème de la frontière dans l'œuvre de Juan Bonilla. Nous avons pu conclure à un jeu complexe de superposition des limites : celles de l'identité, dans l'univers intradiégétique, celles des genres littéraires, par des jeux intertextuels et transgénériques, et celles des définitions ontologiques – réalité ou fiction –, « dans » le récit et « du » récit lui-même. À l'intersection de ces différentes lignes se tient une question centrale, celle du sujet et de ses propres délimitations. Si les dimensions référentielles, métaphoriques et métalittéraires se confondent aussi ténueusement à travers l'imagerie de la frontière, l'analyse s'applique sans doute également à la notion de subjectivité. Subjectivité des personnages, subjectivité de la voix narrative et présence subjective de la position auctoriale, les trois aspects entrent en résonance dans la structure de cette poétique des limites.

Les questions de la subjectivité et, de manière plus générale, du positionnement du sujet et de l'origine de son regard sont essentielles dans l'étude de la *Nueva narrativa* espagnole, à un point tel que la critique a commenté une certaine « privatisation » des récits de fiction hispaniques à partir des années 80⁴⁷². Aux récits collectifs et autres peintures sociales qui ont marqué le paysage littéraire espagnol plus tardivement que le reste de l'Europe pour d'évidentes raisons politiques, succèdent dès cette époque des narrations centrées davantage sur l'individualité, la perception personnelle, le vécu du sujet regardant. Le genre nouvellistique a largement fait fructifier cette modalité de focalisation particulière jusqu'à nos jours, au point de développer des archétypes de personnages isolés, solitaires, aliénés, cloîtrés dans leur vision subjective du monde. Dans les focalisations diégétiques, l'intime occupe progressivement le lieu de l'identité, parfois perçue comme illusion sociale, et les questionnements privés des sujets représentés se resserrent peu à peu autour du mystère même de l'essence du regard sur le monde. La nouvelle contemporaine espagnole, dont Bonilla

⁴⁷² Pour ne citer que quelques exemples de ces études, nous pouvons nous référer à : Carlos BLANCO AGUINAGA, « Narrativa democrática contra la Historia », in José B. MONLEÓN et Carlos BLANCO AGUINAGA (dir.), *Del franquismo a la posmodernidad: cultura española, 1975-1990*, op. cit., p. 251-263. Fernando VALLS, « Sobre el cuento español actual y algunos nuevos nombres », in Geneviève CHAMPEAU, Jean-François CARCELÉN, Georges TYRAS et al., *Nuevos derroteros de la narrativa española actual: veinte años de creación*, op. cit., p. 129-162. José Ramón GONZÁLEZ, « Hacia una historia externa del cuento español desde la transición », in José Luis CALVO CARILLA et al. (éd.), *El relato de la Transición, la Transición como relato*, Zaragoza : Prensa Universitaria de Zaragoza, 2013, p. 53-79. Ángeles ENCINAR, *Cuento español actual (1992-2012)*, op. cit., p. 9-85. Cristina BARTOLOMÉ PORCAR, *El cuento de las poéticas o las poéticas del cuento en España*, op. cit., p. 201-210.

incarner pleinement l'esprit, tend à se définir par cet intimisme auquel se réfère déjà José Luis Martín Nogales à l'aube des années 2000 :

El intimismo se ha convertido, así, en una de las señas de identidad más características del cuento actual. Una parte importante de la literatura contemporánea ha vuelto al territorio de la intimidad y del individuo, al ámbito de lo privado frente a lo colectivo, a la reconstrucción del sujeto, mientras las ideologías del colectivismo se han ido derrumbando⁴⁷³.

⁴⁷³ José Luis MARTÍN NOGALES, « Tendencias del cuento español de los años noventa », in José ROMERA CASTILLO et Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO (dir.), *El cuento en la década de los noventa*, op. cit., p. 44.

IV.1 La question de la subjectivité au cœur de l'écriture bonillienne

IV.1.1 La limite tracée par le regard subjectif

Malgré la guerre qu'il mène contre les cadres et limitations de toutes sortes, Juan Bonilla privilégie, dans une vaste majorité de ses narrations, une focalisation restreinte particulière que l'un de ses personnages, l'auteur incapable de rédiger son roman dans « Una novela fallida », présente magistralement en ces termes :

Claro que podríamos desequilibrar la importancia estratégica del investigador como cordón encargado de atar los cabos de la novela, usando el viejo truco del narrador omnisciente –es una falta de respeto llamar viejo truco a toda una institución–. [...] Pero aunque la narración emplee la tercera persona, no tiene por qué rebajarse a la condición de narración omnisciente. Ésta es una lección que cualquier lector de Henry James habrá aprendido deliciosamente: una tercera persona que sigue los avatares de un único personaje, que no se inmiscuye en los otros personajes de la narración salvo cuando son pensados o entran en contacto con el personaje al que el narrador haya elegido como columna maestra de su relato (es decir, que no podemos contar que la señorita X tuvo un affaire con el señor Y, hasta que el personaje principal, novio de la señorita X, se entere de ello, no cuando ese affaire ocurre, por muy delante de las mismas narices del personaje principal que el lance ocurra)⁴⁷⁴.

La focalisation interne caractérise l'écrasante majorité des narrations bonilliennes, et ce, même lorsque la voix narrative semble hétérodiégétique. Si les narrateurs autodiégétiques sont très fréquents, ils cohabitent dans les récits de l'auteur avec de non moins nombreuses narrations usant d'une troisième personne trompeuse, à la focalisation tout aussi restreinte. L'alternance des deux modalités est également fréquente, le récit commençant à la troisième personne pour basculer sous une voix à la première personne portée par un narrateur homodiégétique, personnage secondaire du récit premier et invisible jusque-là (c'est le cas dans « Encuentro en Berlín » ou « La desconocida » par exemple). Si les jeux de transfert de focalisation d'un personnage à un autre sont fréquents, le narrateur bonillien n'atteint quasiment jamais l'omniscience, ce qui donne toute sa saveur à la citation qui ouvre la première partie de la présente étude et au pugilat épique que livre le narrateur de ce même roman, *Los príncipes nubios*, au chien de son ex-compagne qu'il a baptisé *Narrador Omnisciente*⁴⁷⁵.

Ce point de mire particulier enferme les personnages dans leur appréhension subjective du monde et contribue largement à la structure narrative même des récits qui jouent de cette connaissance tronquée pour créer chutes et révélations. L'on découvre ainsi, dans les tout

⁴⁷⁴ Juan BONILLA, « Una novela fallida », *El estadio de mármol*, op. cit., p. 183-184.

⁴⁷⁵ Juan BONILLA, *Los príncipes nubios*, Barcelona : Círculo de lectores, 2003, p. 80-82.

derniers mots de la nouvelle « Amor ciego⁴⁷⁶ », et en même temps que son père horrifié qui porte le récit, que la jeune adolescente aveugle entretient depuis des mois une relation amoureuse avec un homme beaucoup plus âgé qu'elle. L'aveuglement symbolique du père a de toute évidence dépassé la cécité effective de sa fille, sans doute du fait de sa culpabilité de lui avoir présenté mensongèrement cet homme comme étant Keanu Reeves. Dans « La mentira de la costumbre », un même jeu de subjectivités contraires se met en place lorsque le narrateur autodiégétique se lasse de voir son père exiger un droit de cuissage sur toutes ses propres conquêtes au prétexte d'une tradition familiale. La subjectivité de la narration et l'isolement du protagoniste sont tels, que le lecteur ne peut déterminer le degré de véracité intradiégétique de la coutume, jusqu'à ce que le protagoniste apprenne tardivement, par un appel téléphonique à sa tante, que son père lui ment pour abuser de ses amantes⁴⁷⁷.

Parfois, le cadre subjectif de la narration s'exprime par des images fantastiques issues de l'imaginaire du personnage, comme cette vision terrifiante de la vaste plage où le protagoniste de « Paso de cebra » s'est perdu dans sa petite enfance :

Cuando me di la vuelta para volver hacia la sombrilla bajo la que devoraban una sandía mis padres, un monstruo colosal apareció ante mí: estaba hecho de bañistas de todos los tamaños que arrojaban al aire un brillo húmedo, de pelotas en movimiento y raquetas de tenis, de niños que construían castillos de arena mojada y toallas sacudidas, de sombrillas de colores y vendedores que arrastraban carritos de helados⁴⁷⁸.

Le lecteur de Bonilla ne peut accéder qu'à ces visions déformées de la réalité puisqu'il est contraint au cadre d'une focalisation intime, ce qui fait basculer certains textes aux frontières du fantastique. Ainsi, « Las alegres comadrijas del windsurf » présente le parcours douloureux d'une mère célibataire en surpoids, qui s'envoie des bouquets au bureau pour faire croire à ses collègues qu'elle entretient une vie amoureuse. Le jeu de perspective lacunaire s'inverse dans ce récit, puisque le lecteur découvre, dès les premiers mots, la protagoniste commandant la livraison de fleurs pour elle-même, et la tension narrative se crée en miroir de la nervosité de la jeune femme craignant que le subterfuge ne soit découvert par les autres personnages qui ignorent la mise en scène. Finalement découverte, elle rentre chez elle pour sombrer dans un geste boulimique où se projettent toutes ses terreurs intimes :

Ha acostado a su hijo. Después se ha fumado casi tres paquetes de cigarrillos. Tenía miedo de dormirse. No sabía por qué. Está un poco mareada cuando empieza a amanecer, cuando amenaza el amanecer. Por fin se duerme, pero al instante, al

⁴⁷⁶ Juan BONILLA, « Amor ciego », *La noche del Skylab*, op. cit., p. 25-40.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 73-80.

⁴⁷⁸ Juan BONILLA, « Paso de cebra », *La compañía de los solitarios*, op. cit., p. 102.

menos en su percepción del tiempo –aunque en la realidad ha pasado algo más de un cuarto de hora– la despierta un dolor agudo en el estómago. Escucha un rumor lejano: es el porvenir derritiéndose como un astro. Se ha dirigido al baño. Se ha mirado en el espejo y se ha visto anciana y miserable. Se ha introducido dos dedos en la boca hasta tocarse la úvula. Después de tres violentas arcadas ha comenzado a vomitar humo⁴⁷⁹.

La rupture temporelle du passage au présent et les visions fantastiques envahissantes illustrent tout autant la fiction morbide dans laquelle s'enferme la protagoniste qu'une rupture avec le temps de la réalité, simplement trahie par une brève incise omnisciente (« aunque en la realidad ha pasado algo más de un cuarto de hora ») qui révèle le contraste signifiant avec le « réel ».

Ce sont parfois des effets linguistiques ou stylistiques qui laissent poindre toute la subjectivité de la narration. Dans « El dios de entonces », le narrateur autodiégétique argentin utilise des régionalismes, « cancha », « boludo »⁴⁸⁰, dans la narration mais aussi dans sa remémoration du discours du bourreau pendant la dictature, à travers l'utilisation du *voseo* : « vos mismo », « no tenés », « decime »⁴⁸¹. Quant à « La compañía de los solitarios », elle s'ouvre sur une focalisation qui semble bondir d'un personnage à un autre. Une vieille femme tenant à la main un livre d'Ilya Ehrenburg regarde des enfants dans sa cour. Le récit bonillien se projette alors dans l'espace intradiégétique du livre qu'elle tient, le salon, pour donner accès aux pensées de la protagoniste et à son regret de ne pas écrire comme Hemingway, lequel apparaît alors devant la mer, dans un effet d'emboîtement, l'écrivain américain regrettant lui-même de ne pas écrire comme Platonov. L'omniscience apparente de la voix narrative est nuancée par une note de bas de page, la seule de l'œuvre nouvellistique de Bonilla : « El arranque de este relato se debe a un párrafo del libro *De los archivos del K.G.B.*⁴⁸² ». Au-delà de l'amusante incertitude que la mention laisse planer sur le statut ontologique du texte, elle donne à penser que ces informations sont peut-être le produit d'un espionnage rigoureux, déterminant un regard unique et intrusif.

Dans d'autres nouvelles, la focalisation est bel et bien mouvante et ses déplacements épousent le propos de la diégèse, mais en limitant toujours la perception à la connaissance des personnages. Dans « Tú sigue por donde vas, que no vas a ninguna parte », les deux protagonistes adolescents décident d'échanger leur vie, de se faire passer l'un pour l'autre auprès de leurs parents, certains que ces derniers n'y verront que du feu tant ils se sentent invisibles à leurs yeux, ce qui s'avère miraculeusement vrai. L'histoire est alternativement

⁴⁷⁹ Juan BONILLA, « Las alegres comadreja del windsurf », *El que apaga la luz, op. cit.*, p. 71.

⁴⁸⁰ Juan BONILLA, « El dios de entonces », *La noche del Skylab, op. cit.*, p. 12.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁸² Juan BONILLA, « La compañía de los solitarios », *La compañía de los solitarios, op. cit.*, p. 179.

contée par l'un et par l'autre, et leurs récits réduisent leur quotidien à ce qu'ils perçoivent de la vie familiale de l'autre et ce qu'ils imaginent de la perception de leur ami quant à leur propre famille. Mais l'un comme l'autre se fondent dans l'identité lisse que leurs parents leur réservent, au point qu'il est impossible au lecteur de savoir quand (et si) l'expérience prend réellement fin. Lorsqu'ils se rencontrent à nouveau, des années plus tard, c'est une voix narrative dédoublée par la polyphonie de la discussion qui présente l'entrevue, comme si leur identité narrative était effectivement devenue interchangeable :

Edi reconoció a Frankie o Frankie a Edi, el caso es que uno reconoció al otro y el otro no reconoció al uno, y antes de atreverse a dirigirse a él y decirle, « Eh, Frankie, ¿no te acuerdas de mí? » se lo pensó bastante porque para qué. Los dos tenían los rasgos muy hinchados. -Eh, Frankie, ¿no te acuerdas de mí? -El gran Edi, cómo no iba a acordarme, hombre, el gran Edi. O tal vez: -Eh, Edi, ¿no te acuerdas de mí? - El gran Frankie, cómo no iba a acordarme, hombre, el gran Frankie. Y se contaron las patrañas habituales en esa clase de encuentros entre dos desconocidos que se conocen de algo, de cuando eran otros, hasta que la conversación se pone pesada a base de silencios intercalados entre los comentarios de uno y del otro [...]. Ninguno tenía nada mejor que hacer. [...]. Vivían los padres de ambos⁴⁸³.

Ce dernier exemple illustre un usage complexe de la focalisation lié à la frontière entre identité et intimité des personnages. La confusion des subjectivités témoigne ainsi de la possibilité d'un croisement des regards individuels, d'une forme de rencontre des intimités. Nous notons dans ce passage une nouvelle occurrence du motif de la vie à la frontière. En effet, les deux personnages semblent confondus, des années après leur expérience d'identité croisée, comme suspendus au carrefour de leur intimité partagée. C'est sans doute que l'expérience de la rencontre intime avec Autrui est un facteur durable de construction identitaire individuelle, comme le rappelle François Jullien dans son essai sur la notion d'intime, unissant la question de la frontière avec l'Autre à celle de l'essence profonde du sujet :

Car [l'intime] est affrontement continu de la limite : jusqu'où puis-je aller, avec en même temps qu'envers toi, pour faire sauter le verrou intérieur de mon « moi », descellant la frontière ordinaire, et en faire un dedans partagé ? Mais, par suite aussi, ce basculement dans l'intime, à lui seul, change tout : une fois qu'on s'est engagé, enfoncé, dans l'intime, plus rien n'échappe, tout s'en trouve éclairé, le reste de la vie en est happé⁴⁸⁴.

⁴⁸³ Juan BONILLA, « Tú sigue por donde vas, que no vas a ninguna parte », *Una manada de ñus*, op. cit., p. 225-226.

⁴⁸⁴ François JULLIEN, *De l'intime, Loin du bruyant Amour*, Paris : Grasset, 2013, p. 124-125.

IV.1.2 Subjectivités croisées, le traitement interstitiel de l'intime

Avant de poursuivre notre lecture du corpus novellistique de Juan Bonilla, il convient, pour appréhender l'interprétation auctoriale de l'intime, de nous questionner sur la définition de cette notion. Partant de l'origine étymologique du terme, *intimus*, ce qui est le plus intérieur, Alain Mons identifie trois acceptions possibles du concept⁴⁸⁵ : celle de Peter Sloterdijk qui en fait une folie tournée vers l'intérieur précédant son expression visible⁴⁸⁶, celle de François Jullien qui conçoit l'intime comme le partage d'un espace d'intentionnalité intérieure entre deux êtres⁴⁸⁷, et celle de Joël Clerget, qui pousse encore plus loin la nécessité de l'altérité dans l'expression de l'intime en affirmant qu'il est ce qui échappe au sujet dans l'Autre par le biais de l'expérience intime⁴⁸⁸. En première lecture, l'intime peut être conçu comme une essence profonde de l'être dont la manifestation phénoménale fragmentaire ne peut intervenir que dans la rencontre avec l'altérité.

Il est néanmoins important de nous attarder sur l'évolution du concept au fil des âges, car l'intime tel que nous l'entendons aujourd'hui est de construction sociologique récente. Les analystes du terme s'accordent à dire que l'intime en tant qu'expression de l'individualité ne fait son émergence qu'avec la fin de l'Ancien Régime⁴⁸⁹. Chez Hegel, la civilisation antique gréco-latine privilégie la vie publique sur l'individualisation⁴⁹⁰, et François Jullien reprend ce constat en soulignant que l'Antiquité Grecque s'est exclusivement centrée sur l'argumentation publique, l'organisation de la cité et l'externalité de l'individu dans ses rapports politiques⁴⁹¹. Pour Richard Sennett, cette prévalence de la vie publique limite l'émergence de l'intime dans

⁴⁸⁵ Alain MONS, « Où est l'intime ? », in Alain MONS (dir.), *Interfaces de l'intime*, op. cit., p. 12-14.

⁴⁸⁶ Peter SLOTERDIJK, *Bulles (sphères 1)*, Paris : Fayard, 2010, p. 99.

⁴⁸⁷ François JULLIEN, *De l'intime, Loin du bruyant Amour*, op. cit., p. 30.

⁴⁸⁸ « L'intime est ce qui échappe à soi dans ce qui se donne à l'autre, l'intime est ce qui nous échappe dans l'intimité. L'intime n'est pas exactement l'intimité, mais ce qui surgit au cœur de l'intimité, le recel de l'intime, sa luisance. Il est le vestige en nous de ce qui fut et persiste, car le seul objet qui se cherche vraiment est toujours déjà perdu. [...] L'intime est inséparable de l'altérité qui le fonde. », Joël CLERGET, *Corps, image et contact*, Toulouse : Érès, 2014, p. 130.

⁴⁸⁹ Pour une brève évolution du concept à travers l'histoire, nous pouvons nous référer à : Pierre-Jean DUFIEF, *Les écritures de l'intime de 1800 à 1914, Autobiographies, mémoires, journaux intimes et correspondances*, Paris : Bréal, 2018, p. 11-22.

⁴⁹⁰ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *La raison dans l'Histoire*, Paris : Pocket, 2012.

⁴⁹¹ « Les Grecs sont restés les hommes du discours argumentatif, par conséquent public, et de la théâtralité, à la fois de l'*agora* et de l'*orchestra*. Les Grecs n'ont pas promu l'intime parce qu'ils exposaient tout, montraient tout, exploraient tout, et ce en dépit de leur culte de l'impénétrable et de l'*aduton*. Or, l'intime ne s'expose ni ne se représente ; il échappe à l'emprise de la *mimêsis*. Une subjectivité naïve, secrète, évasive, ne s'étant pas développée chez eux au "plus dedans" d'un "soi" se délaissant lui-même, l'autre appartient définitivement au dehors, la frontière entre dedans et dehors ne s'y franchit pas. C'est pourquoi, d'ailleurs, les Grecs se sont trouvés tellement à l'aise pour penser l'institution et les rapports politiques, établissant ce Dehors autonome dans le cadre de la Cité. Il n'est pas d'espace "le plus intérieur", en revanche, connivent et non plus connaissant, qu'ils puissent pénétrer. », François JULLIEN, *De l'intime, Loin du bruyant Amour*, op. cit., p. 57-58.

les sociétés occidentales tout au long de l’Ancien Régime : « La vision “intime” du monde s’accroît dans la proportion où le domaine public est abandonné et laissé vacant⁴⁹² ». Georges Gusdorf nuance cependant cette dichotomie entre intime et vie publique sous l’Ancien Régime⁴⁹³, en soulignant que le Moyen Âge connaît une progressive émergence de la conscientisation individuelle qui se manifeste dans l’écriture. Dans la continuité des *Vies* de Suétone, les éphémérides, vies des saints et romans de chevalerie mettent en scène une individualité affirmée face à l’ordre féodal hiérarchisé de la société médiévale et dessinent une généalogie littéraire qui ouvre la voie vers les prémises de l’autobiographie. Ces premiers jalons de l’écriture du moi transparaissent dans des écrits tels que l’*Histoire de mes malheurs* de Pierre Abélard ou le *De vita sua* de l’abbé Guibert dès les XII^e et XIII^e siècles. Dans le domaine italien, l’on pourra également penser aux aspects autobiographiques de la *Divine comédie* de Dante ou au *Secretum* de Pétrarque. En Espagne, les écrits biographiques se développent également, dès les XV^e et XVI^e siècles, dans des textes tels que la *Relación de su vida* de Leonor de Córdoba, le *Diario espiritual* et l’*Acta Patris Ignatii* d’Ignace de Loyola ou encore le *Libro de la Vida* de Thérèse d’Avila. Les *Essais* de Montaigne, qui marquent dans l’histoire littéraire un tournant vers l’expression intimiste et autobiographique et vers le dépassement d’un universalisme chrétien, s’inscrivent, pour Gusdorf, dans le prolongement de cette tradition biographique latente tout au long des siècles passés⁴⁹⁴. Toutefois, le Moyen Âge tardif et l’humanisme de la Renaissance mettent surtout en lumière l’émergence de la notion d’individu plus que d’intime : ce qui semble se jouer tout au long de l’Ancien Régime, plutôt qu’une réelle expression de la conscience intime, c’est avant tout la possibilité du positionnement individuel – d’une voix auctoriale, d’un personnage récurrent – face à aux instances régulatrices collectives de la vie publique.

Le XVIII^e siècle semble marquer une importante inflexion dans l’évolution de cette conscience du soi et dans la progressive émergence de la notion d’intime dont la manifestation littéraire majeure s’incarne dans les *Confessions* de Rousseau. En amont de cette rupture, plusieurs éléments instaurent un terrain propice à la genèse de l’intimisme. D’une part, le contexte sociologique est bouleversé : avec la fin de l’Ancien Régime, l’individu devenu citoyen n’est plus contraint à un rôle sociétal le réduisant à sa fonction politique ou

⁴⁹² Richard SENNETT, *Les tyrannies de l’intimité*, Paris : Seuil, 2005, p. 21.

⁴⁹³ « Le Moyen Âge ne fut pas, en matière de conscience historique et de conscience de soi, une traversée du désert. Nous sommes encore sous le coup des anathèmes prononcés par les philosophes de l’âge des Lumières contre des siècles dont ils haïssaient la spiritualité religieuse. Leur intolérance se projetait en constat de carence, en vertu d’un manichéisme naïf, qui vouait à l’enfer positiviste l’humanité médiévale. », Georges GUSDORF, *Lignes de vie 1 : Les écritures du moi*, Paris : Odile Jacob, 1991, p. 197.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 196-201.

économique, l'émergence de la bourgeoisie soulève un questionnement identitaire individuel qui donne naissance à des conventions de classe reproductibles à l'échelle du sujet⁴⁹⁵, et dans le domaine littéraire, le lectorat devient plus anonyme, ouvrant la voie à des productions littéraires faisant la part belle à l'expression de l'individualité dans toute sa diversité⁴⁹⁶. En parallèle de ces changements sociétaux, les philosophes bousculent les paradigmes de la définition du sujet en introduisant notablement la dimension sensorielle à leur conception de l'être. Au rationalisme cartésien succèdent les empirismes qui substituent l'expérience individuelle à la pensée. Les nouvelles philosophies mettent alors en exergue les sensations et émotions comme autant de facteurs de conscience individuelle et de compréhension du monde. John Locke, dans *Essai sur l'entendement humain*, affirme que l'esprit se bâtit sur l'expérience ; dans sa continuité, Hume, dans *Enquête sur l'entendement humain*, pose le postulat de la prévalence des impressions, des sensations empiriques, sur les idées dans le développement de l'esprit ; dans son *Traité des sensations*, Condillac soutient la même posture et balaye la perspective d'un monde idéal décorrélé du monde sensible ; Vauvenargues réaffirme le primat des émotions sur les décisions humaines (*Introduction à la connaissance de l'esprit humain*) ; et Helvétius, dans *De l'Esprit*, limite les capacités cognitives aux dimensions sensorielles. Ainsi, plus encore que les bouleversements sociétaux qui maintiennent encore une importante segmentation de la collectivité en classes sociales, l'explosion de l'empirisme philosophique favorise un recentrement de la pensée du sujet sur l'appréhension individuelle du monde. C'est à la lumière de ce contexte épistémologique qu'il faut entendre le projet rousseauiste des *Confessions*, un ouvrage autobiographique qui introduit frontalement le positionnement intimiste de l'écrivain. Au croisement d'une nouvelle posture auctoriale face à son public et des postulats empiriques, Rousseau ne présente plus sa vie sous le jour d'une évaluation morale, d'une maxime à valeur d'*exemplum* comme le faisait Montaigne⁴⁹⁷, mais il offre son expérience au regard du lecteur pour autoriser l'expression de l'intime dans le transfert de son vécu intérieur à la réception par l'Autre. François Jullien situe les conditions de l'intime dans ce processus de transmission que Rousseau annonce dès les premiers mots des *Confessions* :

D'entrée, un « Toi » est érigé qui n'est plus le lecteur anonyme et pluriel, qui n'est plus « autrui » mais l'Autre. L'immanence de l'intime ne s'affirme que sur ce fond

⁴⁹⁵ Richard SENNETT, *Les tyrannies de l'intimité*, op. cit., p. 59-78.

⁴⁹⁶ Pierre-Jean DUFIEF, *Les écritures de l'intime de 1800 à 1914*, op. cit., p. 16.

⁴⁹⁷ « Car ce que Montaigne “confesse” de lui relève encore de l'observation morale ; il vise à s'étudier pour mieux se conduire ; ce qu'il livre de personnel fait pendant à la généralité de la maxime et y induit. Aussi le “moi” que produit Montaigne est-il un moi qui se possède encore, n'a-t-il pas la gratuité de l'intime qui va s'épanchant, se donnant, et ne tend à rien qu'au partage. », François JULLIEN, *De l'intime, Loin du bruyant Amour*, op. cit., p. 82.

de transcendance : « confession », tel que Rousseau en fait muter le sens, signifie cela, et ce quel que soit l'obstacle apporté ensuite à cette transparence. Donnant statut à cet Autre, à ce Toi, pour aller puiser ce « le plus intérieur », et d'abord en faire sourdre la source. Sa justification devant les hommes – et l'on comprend qu'il y tienne maladivement, leur apportant cela – est que Rousseau a pu (su) instaurer ce rapport intime avec eux⁴⁹⁸.

Dans le geste littéraire inaugural du philosophe, s'exprime ainsi, de manière inédite, une exploration personnelle qui dépasse la simple conscience individuelle pour puiser l'essence de l'intime dans le regard de l'Autre, comme manifestation de l'intériorité dans l'espace du dehors. Nous entendons dès lors, et malgré les circonvolutions ultérieures de l'intimisme dans l'histoire littéraire (le retour au siècle suivant vers une imagerie de la collectivité en particulier), que l'intime se forge, à cet instant de la pensée, la définition que nous lui connaissons aujourd'hui : l'expression phénoménale de l'intériorité de l'être dans son externalisation au contact de l'altérité.

Au jour de cette parenthèse historique, l'on comprend mieux les jeux de superposition de voix narratives dont fait usage Bonilla pour mettre en exergue l'intersubjectivité propice à la manifestation de l'intime. Les personnages de la nouvelle « Tú sigue por donde vas », que nous commentons plus haut, adoptent le positionnement social de l'autre – au sein de la famille, s'astreignant à la routine quotidienne d'échanges minimes et superficiels⁴⁹⁹ –, mais s'emparent également, dans le même mouvement, du monde intérieur de l'Autre, plongeant dans l'intimité de leur *alter ego* en explorant, par exemple, le contenu de leur ordinateur. Là se fait jour le paysage intime de leur pendant complice, fait de fictions et de fantasmes : jeux vidéo, films désuets, fétichismes pornographiques. Face à la répétition journalière de gestes créant l'illusion d'une identité, dont l'interchangeabilité démontre la vacuité, les mondes fictionnels apparaissent comme le véritable facteur de différenciation et d'expression de l'intime offert au regard indiscret d'un ami, ce qui renvoie à la réflexion de Bonilla sur le combat contre les frontières du réel :

Mi novela trata de demostrar que yo no soy yo y mis circunstancias, sino que la mayoría de las veces sólo somos lo que las circunstancias decidan que uno sea. De hecho, la libertad no es más que esa leve fisura que separa lo que uno quiere hacer de sí de lo que los demás hacen de uno, y esa fisura, me temo, es un territorio

⁴⁹⁸ *Ibid.* p. 89.

⁴⁹⁹ Savoir quand se lever de table pour vider ses restes, connaître sa tenue du soir, la marque de cigarettes que fume l'une des mères, résumant ces rares instants d'interaction sociale dans le cercle familial, identiques chez les deux adolescents, ce qui permet l'illusion de l'interchangeabilité des identités : « Aunque no le hubiese avisado Frankie hubiera sabido qué hacer : él hacía exactamente lo mismo cada noche. », Juan BONILLA, « Tú sigue por donde vas, que no vas a ninguna parte », *Una manada de ñus*, *op. cit.*, p. 222.

desértico que separa la tremenda ficción del deseo que estipula lo primero de la no menos tremenda ficción de la realidad a la que nos obliga lo segundo⁵⁰⁰.

L'échange des habitudes sociales quotidiennes démontre, dans la nouvelle, l'illusion de l'identité construite par les circonstances de la réalité, et c'est dans la découverte des mondes intimes de fiction de l'autre que naît la confusion des voix narratives observée en fin de récit :

Aquel razonamiento suyo era más propio de Edi que de Frankie. Tal vez lo había contagiado, tal vez el hecho de haber sido él durante una tarde y una noche había sido suficiente para que ahora le sonase a razonamiento suyo algo que no pegaba con la idea que él tenía de Frankie. Pero no le dijo nada. Para qué. Se hubiera contagiado o no, ahora se sentía incómodo ante él, no sólo porque conociera su intimidad, sino más bien porque era incapaz de hacer abstracción del hecho de que Frankie también lo conocía íntimamente. No sentía que hubiese ganado nada con el experimento, sino todo lo contrario: había perdido mucho, se había hecho más débil. Lo que ahora sabía sobre Frankie puede que no le sirviese de mucho más adelante, nunca, pero sabía que siempre iba a pesarle haberle abierto la puerta de su intimidad a alguien a quien ni siquiera conocía demasiado⁵⁰¹.

L'on observe ici la manière dont l'expérience de l'intime implique une externalisation du dedans qui est ici vécue comme une forme de dépossession qui fragilise (« había perdido mucho, se había hecho más débil »). L'interface qui s'ouvre dans la rencontre des intimités vulnérabilise le sujet en cela qu'elle en bouleverse l'ordre du dedans et du dehors, expose l'intériorité confortable, et se manifeste avec une certaine brutalité : « Parce qu'il est à la fois absolutisant et monopolisant, l'intime en son principe est violence⁵⁰² », souligne encore Jullien. Si chacun garde la conscience de son individualité, une forte contamination semble s'être opérée entre les deux personnages, ce qui oblige à une analyse interstitielle de la rencontre, à une conception de l'intime non pas comme échange maîtrisé et mesuré, ni comme frontière, mais comme interface, suivant l'approche qu'en propose François Laplantine :

Si nous ne pouvons pas dire avec précision ce qu'est l'intime, nous pouvons dire en revanche ce qu'il n'est pas, ce qui le détruit. Il n'est pas ce qui est exhibé, surligné, vociféré. Il n'est pas ce qui est insistant. L'intime n'est pas la publicité. Dans cette expérience, l'intérieur et l'extérieur perdent leur étanchéité sans qu'il y ait pour autant un passage de l'autre côté. Voici qui est perturbant pour la pensée. Dans l'intime, il n'y a plus de côté, ce qui s'apparente à ce que nous dit Bela Balaz de la musique : « la musique n'a pas de côté ». L'intime est rebelle à une pensée de l'un ou de l'autre et plus encore à une pensée de l'être. Elle appelle une pensée de l'entre et de l'entre deux, explorant ou plutôt parcourant des espaces interstitiels et des temporalités d'alternance [...]. L'intimité agit dans le sens inverse de la stabilisation

⁵⁰⁰ Texte, extrait d'une interview de l'auteur, publié en préface de Juan BONILLA, *Nadie conoce a nadie*, op. cit., p. 8.

⁵⁰¹ Juan BONILLA, « Tú sigue por donde vas, que no vas a ninguna parte », *Una manada de ñus*, op. cit., p. 224-225.

⁵⁰² François JULLIEN, *De l'intime, Loin du bruyant Amour*, op. cit., p. 124.

dans les catégories binaires d'intérieur et d'extérieur, d'espace et de temps. Elle trouble la binarité⁵⁰³.

C'est ici que l'intimisme de l'écriture bonillienne prend un sens particulier car, si la notion de limite binaire entretient un rapport dialectique complexe avec celle d'illimité⁵⁰⁴, elle devient ici le négatif et la négation de la notion d'intime. L'interface de l'intime opère en creux de la limite en quelque sorte⁵⁰⁵, ce pourquoi l'auteur apporte un soin particulier à son exploration comme un nouveau recours à l'encontre de la notion de frontière.

Des instants de croisement de subjectivités, comme autant d'abolitions des frontières, se multiplient ainsi au fil des récits. Dans « Las musarañas », nouvelle qui referme le recueil *El que apaga la luz*, le protagoniste reçoit l'appel nocturne d'un insomniaque qui lui transmet son mal. Incapable de dormir, il devient à son tour cet insomniaque qui réveille aléatoirement les autres dans l'espoir de retrouver son premier interlocuteur et de diffuser largement cette forme d'abolition des limites du temps qu'est l'insomnie : « Dormir es reaccionario⁵⁰⁶ » explique l'initiateur du mouvement des appeleurs nocturnes. Comme la relation qui s'instaure entre Frankie et Edi, les adolescents échangeant leur vie, la fusion des intimes s'exprime ici par la contamination des habitudes et la prise de conscience d'un vécu partagé. Le sommeil apparaît comme réactionnaire dans la mesure où il implique une préservation du moi individuel, occulté derrière l'incommunicabilité de l'assoupissement, et rend impossible l'interface d'un intime partagé dans la conscience d'une veille conjointe. En cela, le sommeil empêche le bouleversement de l'intime et la posture révolutionnaire d'un sujet interstitiel, vivant, par la coutume commune, à l'interface de deux personnalités. L'on se souviendra encore, en miroir de la transgression individuelle intime, de l'idéal bonillien d'une vie à la frontière de la nuit, enserrée dans l'entre-deux de la lumière tombante : basculer dans le sommeil et dans l'ombre empêcherait l'expression de ce positionnement interstitiel

⁵⁰³ François LAPLANTINE, « Penser l'intime : Trouble dans la binarité et perturbation du langage », in Alain MONS (dir.), *Interfaces de l'intime*, Pessac : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2016, p. 28

⁵⁰⁴ Voir à ce sujet le chapitre que Cunha Martins consacre à la question dans *El método de la frontera...*, *op. cit.*, p. 65-83.

⁵⁰⁵ Dans son étude consacrée à l'intimité, François Jullien évoque également cette corrélation entre rencontre intime et combat contre la notion de limite, au profit de celle de contraste : « Car l'intime n'est pas affadissement (assagissement), parce que rôde toujours en lui la tentation d'un dépassement de la frontière, donc sa confrontation à la limite. N'est jamais oublié non plus le coup de force de son événement (avènement) ni l'audace de sa pénétration dans un dedans [...]. Presque "inconcevable", parce que défaisant les catégories dont on dispose traditionnellement pour le dire et qu'il faut donc frayer conceptuellement pour lui dresser sa place. C'est pourquoi l'intime ne peut que faire jouer les contrastes, sous sa tension propre, mais sans qu'aucun terme en vienne à bout : "j'étais dans un calme ravissant, jouissant sans savoir de quoi". », François JULLIEN, *De l'intime, Loin du bruyant Amour*, *op. cit.*, p. 103-104.

⁵⁰⁶ Juan BONILLA, « Las musarañas », *El que apaga la luz*, *op. cit.*, p. 288.

transgressif. L'insomnie se fait ici métaphore de l'entre-deux, le partage d'une nuit éveillée devient le signe de l'intime.

Les personnages de « Encuentro en Berlín » partagent, quant à eux, un mal bien différent à celui de l'insomnie, celui du deuil d'un enfant perdu. Le narrateur autodiégétique est conscient, dès sa rencontre avec Ángela, que le fils qu'elle prétend avoir est décédé, mais il entre pourtant dans son jeu et embrasse la fiction intime de la mère endeuillée au point de lui proposer de rejoindre son fils en Uruguay en sa compagnie. Alors que le vol de leur avion est retardé, leurs discussions se prolongent et le protagoniste brise brutalement l'illusion : « Deje la bandeja en la mesa del salón sin descargarla, y dije –pero juraría que lo dije para mí, [...]: Yo también perdí un hijo. Eso dije, eso oyó Ángela [...] ¿Por qué habré dicho eso?, me pregunté sin pronunciarlo⁵⁰⁷ ». Pourtant, il se ravise rapidement et prétend que ce n'est qu'une citation d'un poète, mais face à l'insistance de son interlocutrice, il accepte de lui dire l'âge qu'aurait son fils. Il est difficile d'identifier le degré de véracité intradiégétique de sa confession ou son éventuelle dimension symbolique, mais ce dont témoigne ce passé soudainement remémoré, qu'il soit réel ou fictif, c'est du résultat d'un long processus de contamination de la fiction intime d'Ángela vers l'univers intime du protagoniste. Le récit se referme sur l'image de cet homme esseulé et perdu dans la vision hallucinée du fils qu'il n'a pas, projetant ses fictions intimes sur le monde : « No consigo impedir la visión de mi hijo regateando en ese escenario pobre que en su interior, sin embargo, en el interior de todos los niños que juegan, es un estadio abarrotado⁵⁰⁸ ». On retrouve un même effet de contamination de la subjectivité intime dans la chute de « La mentira de la costumbre ». Conscient que son père ment à propos de la pseudo-tradition familiale selon laquelle les maîtresses du fils devraient passer une première nuit avec son géniteur, le protagoniste lui présente de vigoureuses prostituées comme ses compagnes, décidé à le tuer en le poussant à la crise cardiaque. Une fois arrivé à ses fins, il se retrouve seul dans sa maison familiale mais continue d'exiger de ses conquêtes de se soumettre au rite coutumier issu des fantasmes de son père qu'il a fait siens.

« Subasta holandesa » offre le cas plus complexe d'un personnage unique dont la subjectivité d'adulte se confronte à ses rêves d'enfance lorsqu'il retrouve la liste de ce que, adolescent, il espérait avoir accompli avant ses quarante ans. N'ayant atteint aucun de ces objectifs, si ce n'est celui de ne pas grossir, et comme il réalise qu'il lui serait impossible ou

⁵⁰⁷ Juan BONILLA, « Encuentro en Berlín », *El estadio de mármol*, op. cit., p. 64-65.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 67.

trop coûteux de le faire, il livre une guerre intérieure à son jeune alter ego qu'il accuse de ne pas s'être donné les moyens d'être celui qu'il espérait :

Me puse a la defensiva, por decirlo así, qué se habría creído ese mocoso, cómo irrumpía en mi fácil vida de ahora, que no es tan fácil ni es casi vida, pero con la que me conformaba, cómo se atrevía a recordarme lo heroico que quise ser alguna vez, o más bien quiso ser él, cómo traía a colación, con qué derecho, la hilera de fracasos que, a tenor de sus peticiones, yo había ido coleccionando para vencerle o negarle o defraudarle. Por decirlo así, me di cuenta de que había entrado en guerra con el adolescente que escribió la lista. Y eso me resultó por momentos casi reconfortante y casi me dieron [*sic*] ganas de escribir una lista de « *Cosas que deberías haber hecho antes de cumplir los veinte para que las cosas hubieran sido más fáciles* », una lista mediante la cual le demostrara que si el que yo era con treinta y siete años no había culminado ninguna de sus ambiciones, el que él fue tampoco me dotó de recuerdos que me hubiera gustado tener⁵⁰⁹.

Le Moi passé du narrateur est doublement rejeté, d'une part, par l'usage de la troisième personne pour le désigner (« qué se habría creído ese mocoso », notons cependant l'usage du démonstratif « ese » pouvant avoir une valeur anaphorique trahissant une connivence, et la relation intime qui unit le protagoniste à son soi passé) et, d'autre part, par le contraste entre cette troisième personne, incarnant l'auteur de la liste de souhaits, et la première personne conjuguant encore les désirs au passé (« cómo se atrevía a recordarme lo heroico que quise ser »), soulignant un léger déphasage dans l'interface identitaire. Deux subjectivités croisent ainsi le fer, celle de l'intime fantasme adolescent et celle de l'intériorisation de l'échec adulte, mais le protagoniste prend finalement conscience de l'unité de son intimité dans l'entre-deux de ces projections. Pensant d'abord accuser son jeune alter ego de ses échecs adultes et lister les jalons hypothétiques qui auraient pu le mener vers le succès, il décide finalement d'accepter l'énumération utopique dressée vingt ans plus tôt, pour garder en vie l'essence idéale et fictive de ses désirs adolescents. En maintenant ces projets dans la fiction, il crée une interface avec son identité intérieure adolescente et continue de rêver avec elle :

Fue esa tarde en que no conseguí dormir la siesta cuando descubrí en un libro de aforismos de Nicolás Gómez Dávila uno que decía: poder devolverle al adolescente que fuimos sus ambiciones incumplidas, pero sus sueños impolutos. [...] Sí, podía perfectamente hacerlo, entregarle al adolescente que fui sus ambiciones incumplidas y, sobre todo, sus sueños intactos. Era mejor no tocarlos. No subastarlos. Y sobre todo no subastarlos a la holandesa, no ir rebajándoles el precio hasta encontrar un comprador que se quedara con ellos. Me di cuenta que así había ido manejándome por la vida, desde el adolescente de la lista al hombre que ahora miraba esa lista con rencor y dudas ilusas. Lo había ido subastando todo a la holandesa, rebajándome el precio continuamente hasta encontrar a un comprador. [...] No. No podía rebajar el precio a los sueños de la lista. No podía tocarlos. Chaval, aquí tienes tus ambiciones incumplidas una por una [...], pero todos tus

⁵⁰⁹ Juan BONILLA, « Subasta holandesa », *Una manada de ñus*, op. cit., p. 248.

sueños siguen intactos, seguirán siendo míos [...]. Será lo que nos una, chaval, esa lista⁵¹⁰.

Au travers des identités que le temps et la vie ont données au protagoniste du récit, il fait le choix de maintenir la cohésion de son intimité, celle de son monde fantasmatique, celle de ses fictions intimes. La liste de rêves donne corps à cette interface de projection commune métaphorisant la manifestation de l'intime. Le jeu des pronoms personnels se poursuit et signale, progressivement, l'émergence de l'unité intersubjective : à la troisième personne initiale se substitue une apostrophe (« Chaval »), puis une deuxième personne (« aquí tienes ») et enfin le *nosotros* unifiant (« Será lo que nos una ») qui donne à voir, à fleur de texte, l'ouverture de l'interstice de l'intime. Ce dernier exemple soulève un cas limite de la méditation bonillienne sur l'intime, celui d'une intimité partagée entre deux versants d'une même personne, l'un étant la projection fictive du passé de l'autre. Dans le sillage de cet échafaudage narratif intriqué, s'ouvre, ainsi, une dimension plus large du questionnement sur le sujet chez Juan Bonilla, celle du rapport entre les notions d'intimité et d'identité.

IV.1.3 Intimité et identité, un dialogue complexe

Signalons dans un premier temps que le destin lexicologique de l'identité évolue en parallèle de la théorisation de l'intime et de la réflexion des philosophes sur l'appréhension du réel par le sujet. Initialement, le latin *identitas* définit la qualité de ce qui est le même, forme substantivée d'*idem*, le même. Le premier sens de l'identité, et pendant longtemps l'unique, est donc « ce qui fait qu'une chose, une personne est la même qu'une autre, qu'il n'existe aucune différence entre elles », suivant la définition du CNRTL attestée au XIV^e siècle. Il faut précisément attendre le milieu du XVIII^e siècle pour voir le terme employé, sous la plume de Voltaire dans le *Poème sur la loi naturelle*, avec le sens qu'en propose le Littré, d'un « caractère de ce qui est permanent ; conscience de la persistance du moi ». Ce n'est donc qu'avec la théorisation de la conscience individuelle, les premières pensées de l'intime en littérature et les philosophes empiristes que l'identité vient à désigner, outre la notion d'égalité d'une chose à une autre, l'ensemble des caractéristiques permettant de différencier un individu particulier à travers le temps. Dans le domaine hispanique, l'usage du terme associé à l'individualité tarde plus encore à adopter cette acception :

La palabra identidad proviene del término latín *identitas* y expresa la cualidad de algo idéntico, mismidad y continuidad. Se puede decir que su uso se vincula a la

⁵¹⁰ *Ibid.*, p.261-263.

lógica y las matemáticas como una relación abstracta entre elementos iguales. El desplazamiento de esta categoría para designar realidades individuales y sociales entre los seres humanos, tales como identidad nacional, étnica, regional, local, es más bien reciente (Cardoso de Oliveira, 2006). En el contexto de formación de los estados nacionales modernos y de los movimientos nacionalistas del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX en Europa y otros continentes, el término identidad nacional, por ejemplo, no era de uso corriente. Las palabras usuales para pensar realidades nombradas actualmente como identidades individuales y nacionales eran, por ejemplo, personalidad y carácter nacional⁵¹¹.

La notion d'identité et son parcours sémantique semblent donc profondément liés à l'émergence de l'intime dans l'Histoire des idées. Or, le terme identité maintient jusqu'à aujourd'hui sa duplicité, signifiant tout à la fois le caractère identique de deux choses et les traits permettant l'individualisation d'un être. Cette ambivalence du concept traverse les débats philosophiques qui ont abordé la notion. Pierre Guenancia résume la dichotomie de la sorte :

La question de l'identité pour un homme se pose de deux façons distinctes même s'il n'est pas possible de les séparer, ni complètement, ni même en fait. Un individu humain peut donc se demander ce qui fait de lui un homme comme les autres hommes avec qui il partage l'humanité dont il est pour ainsi dire un ressortissant à l'égal des individus de son espèce. [...] La deuxième façon se présente formellement comme l'inverse de la première car l'individu se demande ce qui fait de lui l'homme ou l'être singulier qu'il est, différent (et pas seulement en nombre) de tous les autres. L'identité qu'il recherche est la sienne propre, celle de son *moi* qui ne peut évidemment pas être celui d'autrui⁵¹².

Dès la *Métaphysique* d'Aristote, qui distingue déjà une unité numérique (individuelle) et une unité de genre (propre à un groupe disposant de mêmes caractéristiques), l'identité comme permanence du moi a été abordée sous la notion de substance du sujet. Par opposition, l'accident peut modifier la forme du sujet, mais, malgré ce changement formel, ce qu'il reste au fil du temps et des assauts accidentels, le « sous-jacent » qui soutient le *sujet* résiderait dans sa *substance*, notion qui dit, en même temps, l'identité en-deçà de l'accidentel et sa permanence à travers le temps. Dès lors, l'identité perçue de la sorte s'exprime au croisement de deux tensions, d'une part celle d'une substantialité interne hermétique aux accidents exogènes portés contre sa forme et, d'autre part, celle d'une existence affirmée par l'épreuve même du temps, puisque seul son cours autorise la vérification de l'identité individuelle. L'identité comme permanence ne peut ainsi exister que dans le temps et dans la confrontation à l'externalité qui en questionne la substance soutenant la forme. Par prolongement de ces postulats aristotéliens, Kant, dans sa *Critique de la raison pure*, interprète la conscience de soi comme

⁵¹¹ José LINDOMAR ALBUQUERQUE, « Identidad », in Alejandro BENEDETTI (dir.), *Palabras clave para el estudio de las fronteras*, Buenos Aires : Teseo, 2020, p. 375, disponible en ligne sur : <https://www.teseopress.com/palabrasclavefronteras/chapter/identidad/>

⁵¹² Pierre GUENANCIA, « L'identité », in Denis KAMBOUCHNER (dir.), *Notions de philosophie II*, Paris : Gallimard, 1995, p. 592.

le facteur d'unité permettant la reconnaissance de la substance identitaire du sujet au gré de ses changements formels : l'entendement de l'esprit humain permet de synthétiser les perceptions du monde pour reconnaître catégoriquement l'identité au fil du temps. John Locke, dans son *Essai sur l'entendement humain*, développe également cette idée depuis un positionnement empirique en considérant que la continuité de cette conscience de soi est autorisée par le souvenir des sensations individuelles dont la somme constitue la conscience de l'être : le sujet prend conscience de son existence par ses percepts empiriques et de son identité par l'intégration à sa mémoire de percepts identiques au fil du temps. De cette approche, Hume déduit à son tour, dans son *Traité de la nature humaine*, que la conscience de l'identité est une fiction, par opposition à une perception, dans la mesure où le sujet reconstruit l'itération des sensations en une entité identitaire unique au fil du temps⁵¹³.

Ces premières approches éludent cependant la question de l'origine de la reconnaissance, du point de mire par lequel l'unité de l'identité se fait jour, qu'elle soit pleine conscience ou simple fiction. En effet, la notion d'identité, dans ses deux aspects d'égalité aux autres représentants d'un genre ou de différenciation individuelle, ne peut se désolidariser de la question de l'altérité qui s'exprime en creux de ces deux versants. Nulle confrontation philosophique ne répond mieux à cette réserve que la lecture qu'apporte Husserl au *cogitum* cartésien dans sa *Méditation cartésienne*. À la conception d'une identité repliée sur elle-même dans un *ego* se pensant lui-même, Husserl oppose une philosophie de l'intentionnalité par laquelle l'*ego* englobe le monde, dans l'appréhension qu'en fait le sujet lorsqu'il en prend conscience, et peut ainsi donner identité à l'Autre en le faisant sien : l'altérité doit être intentionnellement absorbée par l'*ego*, et reconnue comme un autre moi, pour se constituer en identité. En somme, l'identité se forge dans l'appréhension qu'en fait l'Autre. Paul Ricœur amplifie encore cette conception de l'*alter ego* en présentant l'altérité comme une nécessité absolue de l'existence du Moi. Dans *Soi-même comme un autre*, il défend l'idée que la reconnaissance de soi ne peut se manifester que dans l'analogie à Autrui :

Dans l'hypothèse où je serais seul, cette expérience ne serait jamais totalisable sans le secours de l'autre qui m'aide à me rassembler, à m'affermir, à me maintenir dans mon identité. Encore moins, dans cette sphère du propre, la transcendance ainsi

⁵¹³ « C'est donc la transition insensible d'une impression à une autre qui induit le mirage ou la fiction du moi. En passant facilement, c'est-à-dire aussi habituellement, d'une chose à une autre, l'esprit ne remarque même pas de passage : de là la fiction ou l'illusion de l'identité, et de tout ce qui prétend avoir une existence invariable dans le temps. Avec Hume, pourrait-on dire, ce n'est plus la substance qui change, mais le changement qui est devenu substance, et substantiel. Le temps (ou plutôt la durée) est source de toute liaison. Une succession très rapide entre deux choses ou bien, ce qui produit le même effet, l'accoutumance à glisser de l'une à l'autre : voilà ce qui suggère à l'esprit l'identité, tellement inévitablement, si universellement que l'esprit se mire en elle et croit apercevoir son moi (*self*, écrit toujours Hume). Mais ce n'est pas une perception, seulement un effet de croyance », *ibid.* p. 598.

réduite à l'immanence mériterait-elle d'être appelée un monde ; monde ne signifie encore rien avant la constitution d'une nature commune. Enfin, et surtout, mon propre corps, ma chair, ne peut servir de premier *analogon* à un transfert analogique s'il n'est pas déjà tenu pour un corps parmi les corps. Husserl lui-même parle ici, comme on l'a noté précédemment, d'une « mondanéisation » par quoi je m'identifie à l'une des choses de la nature, à savoir un corps physique. Cette mondanéisation consiste dans un authentique entrelacs (*Verflechtung*) par quoi je m'aperçois comme chose du monde. Tout n'est-il pas par là même déjà joué ? Que ma chair soit aussi corps, cela n'implique-t-il pas qu'elle apparaisse telle aux yeux des autres ? Seule une chair (pour moi) qui est corps (pour autrui) peut jouer le rôle de premier *analogon* au transfert analogique chair à chair⁵¹⁴.

Avec cette dernière approche de la conscience de soi par analogie à l'Autre, l'on voit transparaître un rapport dialectique entre l'identité et la définition interstitielle de l'intime que nous présentions précédemment. Si l'identité se construit dans la reconnaissance de l'autre et dans le transfert analogique du soi dans l'altérité, alors l'expérience intime apparaît comme le geste paradigmatique permettant l'identification authentique par l'interface qu'elle ouvre entre deux sujets. C'est d'ailleurs dans la capacité de l'intériorité à s'ouvrir à l'altérité que Ricœur situe la possibilité même pour le sujet de communiquer avec l'Autre : « Si, en effet, l'intériorité n'était déterminée que par la seule volonté de repli et de clôture, comment entendrait-elle jamais une parole qui lui serait si étrangère qu'elle serait comme rien pour une existence insulaire⁵¹⁵ ? ». Dès lors, l'identité authentique ne peut exister sans partage intime, et, corollairement, une identité sans intimité serait inévitablement factice. La fiction de l'identité que décrit Hume doit ainsi être interprétée comme artefact de la conscience de l'autre, et non comme artifice d'une perception sans épanchement de l'intériorité d'un sujet dans cet Autre qui pense en appréhender la substance. Nous le verrons, cette distinction est fondamentale dans la méditation que propose Bonilla sur le rapport complexe qui unit intime et identité.

Identidad e intimidad son dos brazos que constantemente echan un pulso: la una acaba siendo lo que somos ante los otros, el conjunto de rasgos y razones que nos constituyen ante los demás, su lugar es el mundo; la otra es lo que sabemos que somos, la caja donde vamos guardando todos los secretos que nos miden, su lugar es el espejo o la cueva que antecede al abismo del sueño⁵¹⁶.

C'est en ces termes que le narrateur de la nouvelle « California », parmi les premières narrations brèves de l'auteur, tente d'expliquer la découverte qu'il vient de faire dans la bibliothèque de son défunt grand-père adoptif : des revues de culturisme à fortes connotations homoérotiques, cachées entre les épais volumes d'une encyclopédie. S'il concède qu'intimité et identité peuvent parfois s'exprimer de concert, comme les deux mains d'un pianiste, lorsque

⁵¹⁴ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris : Seuil, 2015, p. 384.

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 391.

⁵¹⁶ Juan BONILLA, « California », *El que apaga la luz*, op. cit., p. 98-99.

le moi s'offre au monde en toute transparence, le parcours de son aïeul de substitution raconte l'histoire d'une intimité masquée et de la construction d'une image sociale par le biais d'un faux mariage qui ferait office d'identité jusqu'à sa mort. De là émerge le décalage que devait observer le vieil homme dans le reflet que lui renvoyait son miroir⁵¹⁷. Dans l'univers bonillien, l'identité est la perception sociale exogène opposée à l'intimité des sentiments, émotions et fantasmes, profonds et endogènes. C'est sans doute à ce titre que les penchants non-conventionnels et les pratiques sexuelles minoritaires, tels que l'homosexualité et les fétichismes, occupent une place spécifique dans les textes bonilliens.

Ainsi, « Nadie conoce a nadie », une nouvelle qui annonce dès son titre une méditation sur la notion d'identité masquée, offre un reflet fictionnalisé de la dichotomie énoncée ci-dessus. L'antagoniste Sapo prétend s'inspirer du film *Paper moon* (1973) pour monter une entreprise appelée *El Último Pedido*, qui enverrait des colis contenant des revues pornographiques gays à l'adresse d'individus récemment défunts pour semer le doute au sein de leur famille quant à leurs fantasmes voilés⁵¹⁸. On retrouve cette schématisation dans de nombreuses nouvelles, souvent associée à la thématique de l'homosexualité refoulée. De fait, les aventures donjuanesques du protagoniste dans « El proyecto Maldoror » peinent à occulter une homosexualité qui se fait jour en fin de récit, et qui contredit tous les rôles de séducteur qu'il a revêtus au cours d'une vie sociale illusoire. Le narrateur de « El mejor escritor de su generación » enfouit son attrait pour les hommes avec le même soin, le partageant uniquement avec le lecteur dans l'expression narrative de ses pensées intimes⁵¹⁹. Cependant, il s'autorise à se projeter un peu plus dans le fantasme⁵²⁰ après avoir découvert la solitude de son père, qui avait lui-même entretenu une relation adultère et mené une double vie, lui valant la haine silencieuse de son épouse. Tous ces personnages s'efforcent de bâtir une identité acceptable pour le regard externe, mais l'intime refoulé, incapable de se manifester dans un transfert avec l'Autre, point toujours à la racine de leur mélancolie. Le combat vain d'une identité publique

⁵¹⁷ « Claro que no tiene por qué contradecirse, claro que pueden coincidir en rasgos y razones, claro que ante el mundo uno puede mostrarse y ser lo que es ante el espejo, claro que ambos brazos, en vez de mantener un pulso, pueden dedicarse a cosa efectiva y menos bélica, como tocar el piano, el brazo izquierdo marcando el fondo de una composición y el derecho pulsando las teclas que pronuncien una melodía. Pero en el pulso constante que esos dos brazos habían mantenido utilizando la existencia del dueño de aquellos libros que ahora iban a venderse, la intimidad había tenido que mostrar su fiera debilidad hasta el punto de que, seguramente, en los peores momentos, se dejó avasallar por la identidad en el territorio que le era más propicio: el propio espejo. Seguramente aquel hombre se había mentido a sí mismo más de una vez (bueno, sí, todos lo hacemos), o se había repugnado por su debilidad, por desear lo que deseaba –y el nombre de California tatuado en las paredes de su sótano, en las lámparas de sus sueños–, lo que en su época, era considerado una maldición y una enfermedad. Había encerrado su intimidad en un sótano. », *ibid.*, p. 99.

⁵¹⁸ Juan BONILLA, « Nadie conoce a nadie », *El que apaga la luz*, *op. cit.*, p. 200-202.

⁵¹⁹ Juan BONILLA, « El mejor escritor de su generación », *El que apaga la luz*, *ibid.*, p. 248 et 290.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 284-290.

contraire à l'expression de l'intimité est dépeint dans « A veces es peligroso marcar un número de teléfono », lorsque le protagoniste réalise qu'il aura beau adopter tous les signes d'une vie profondément spirituelle, il ne pourra pas leurrer le diable, qu'il a eu au téléphone, pour lui offrir son âme dans un état digne d'un marché lucratif :

Toda aquella gimnasia no ansiaba otra cosa que mejorar la apariencia de mi alma, mejorar la forma de mi espíritu, cosa que difícilmente engañaría al diablo, ya que, en el fondo, yo, en silencio, prohibiéndomelo, contra mí mismo, seguía deseando a cuatro de cada cinco muchachas con las que me cruzaba por la calle⁵²¹.

Force est de constater que le contrepoint qui relie l'intime à l'identité sociale s'articule fréquemment autour de passions adultes tenues secrètes. À l'inverse, l'enfance et l'adolescence occupent une place importante dans le corpus novellistique bonillien : près d'un tiers des récits de l'auteur met en scène des mineurs dans de longues digressions qui reprennent l'enfance des personnages, et un quart ont pour protagoniste, ou comptent parmi leurs personnages principaux, des adolescents. La période précédant l'âge adulte apparaît systématiquement associée à une forme de transparence de l'intime, d'état où l'identité n'est encore qu'en germe et loin d'avoir pris le dessus sur l'univers intérieur. Nous l'avons entrevu avec la nouvelle « Tú sigue por donde vas », où les identités des personnages sont interchangeable car encore immatérielles et invisibles aux yeux des autres⁵²². L'un d'eux, qui affirme avoir déjà échangé son identité, explique d'ailleurs qu'il ne pourra encore le faire que pendant quelques années, jusqu'à la fin du lycée : « pero no sería la primera vez que lo hago y tampoco la última, me temo: todavía me quedan unos años de poder hacerlo. No sé cuántos. Quizá un par más, si repito tercero⁵²³ ». Dans « Algo más que simplemente existir », le jeune protagoniste répète inlassablement, comme un mantra, qu'il veut battre un record pour « être quelqu'un⁵²⁴ », espérant apparaître un jour dans les revues spécialisées en tant que détenteur d'un titre, à l'image des figures admirées dans lesquelles il se projette.

Ce personnage laisse entrevoir une autre facette de l'adolescence sous la plume de Bonilla, celle d'un état plus perméable aux fictions constitutives de l'intime et en particulier aux fictions littéraires. Le protagoniste de « El lector de Perec », dans sa volonté de

⁵²¹ Juan BONILLA, « A veces es peligroso marcar un número de teléfono », *La noche del Skylab*, *op. cit.*, p. 92.

⁵²² « Y estaba seguro, muy seguro, completamente seguro de que todo aquel por el que cualquiera de los dos quisiera cambiarse para aprovechar esa invisibilidad ante los padres, ese ser mero bulto en una mesa, criatura de otro mundo metida en su cuarto, raza inferior a la que no se le echa cuenta, no iba a tener razón alguna para querer cambiarse por ellos. », Juan BONILLA, « Tú sigue por donde vas, que no vas a ninguna parte », *Una manada de ñus*, *op. cit.*, p. 225.

⁵²³ *Ibid.*, p. 209.

⁵²⁴ Juan BONILLA, « Algo más que simplemente existir », *Tanta gente sola*, *op. cit.*, p. 91-114.

s'approprier les souvenirs des anciens propriétaires des volumes de sa collection, réalise bien vite que la maturité lui a ôté cette capacité à se laisser habiter par les fictions :

[...] la mayoría de los «me acuerdo» que me apresuré a adquirir, por decirlo de algún modo, tenían que ver con lecturas, películas o canciones. ¿Me hicieron una persona distinta? ¿Contribuyeron a crear un personaje que fuera distinto a mí, que más allá del soporte que yo le prestaba para que se encarnase, respirase por su cuenta como personaje, me ganara horas del día, pusiera en disputa sus gustos con los míos? No, la verdad es que no, aunque me completaron [...]. Era un yo aumentado en nombres propios, en emociones proporcionadas por obras que desconocía pero que no me cambiaban (porque las obras artísticas, compañeros, una vez pasada la adolescencia ya no nos cambian, a qué engañarse, a no ser que tomes las obras artísticas como base para un experimento que lo que procura es, esencialmente, cambiarte, como era el propio caso de *Je me souviens* utilizado como yo lo estaba utilizando). Pensé que en el experimento tal vez sobrara yo, tal vez faltara alguien que no estuviese «tan construido», que no tuviera ya hechos sus gustos y trazadas sus simpatías: eché de menos al adolescente que fui⁵²⁵.

L'on comprend dès lors les projets des jeunes personnages de « Metaliteratura », notamment du protagoniste qui veut transposer Borges dans la réalité, ou de « Justicia poética », où les adolescents veulent rendre justice au poète bafoué avec la violence de l'honneur personnel outragé : tous sont habités par leurs lectures et ils incarnent, en toute transparence, les fictions littéraires.

Dans son analyse de la question de l'intimité, François Jullien place également dans l'enfance le lieu de l'intime :

On comprend donc que cet intime se découvre originellement, et peut-être même de préférence, hors de la relation amoureuse, qui passionnée, captatrice, est, au départ et dans son principe, toujours intéressée. Son temps à lui est d'avant, du commencement. Il est de l'enfance, quand la séparation d'avec l'Autre n'est pas encore consommée : l'intimité du sein. [...]. L'intime est un sentiment d'enfance, indéniablement : dans quelle nostalgie nous met-il ? Mais, surtout, que devient-il adulte ? Ou demeure-t-il infantile ? Nous fait-il régresser ? Ou bien, sinon, dans quel choix et quelle responsabilité nous voyons-nous par lui placés⁵²⁶ ?

Pour répondre à ces questionnements, l'âge adulte représente dans les textes de Bonilla, à l'inverse, la consolidation d'une identité sociale au détriment d'une certaine candeur intime. Dans « El dios de entonces », l'ancienne victime des prisons dictatoriales ne supporte pas de voir son ancien bourreau partager la même tribune que lui, réalisant qu'ils ont sans doute eu la même enfance et que seule la maturité les a divisés : « Hemos cantado el mismo gol, hemos sentido lo mismo al ver el cuero colándose en el arco de River. Siento asco. No me da asco el Serpientes, me lo doy yo mismo. Debimos de tener infancias parecidas, debimos de soñar que

⁵²⁵ Juan BONILLA, « El lector de Perec », *Tanta gente sola*, *ibid.*, p. 201-202.

⁵²⁶ François JULLIEN, *De l'intime, Loin du bruyant amour*, *op. cit.*, p. 95-98.

jugaríamos algún día en esta cancha⁵²⁷ ». Ce constat démontre la mobilité et malléabilité de l'identité qui mute au fil du temps et des âges. *Una manada de ñus* est sans doute le recueil qui explore le plus directement la thématique de l'évolution de l'identité au fil de la vie, à travers les aventures adolescentes que narrent la moitié des nouvelles qu'il enserme jusqu'à la fin de vie évoquée dans « Cuidados paliativos ». Ce dernier texte interroge cette identité mouvante par la métaphore du coureur de relais transmettant le témoin du présent à son moi futur à chaque étape de l'existence :

[...] preferiría parar en la casa de mi madre, la casa de mi infancia. Me resultaba más placentero tenderme en el sofá del salón, dejando que vigilaran mi sueño los retratos del que fui de niño, mordidos la cabeza y los hombros por el sol [...]; del que fui de adolescente, con una chamarra de cuero y cara de Preferiría estar en el infierno antes que aquí; del que fui de joven, con una corbata de lana, [...]; del que fui más tarde, con disfraz de jipy en Ibiza [...]; del que fui el día de mi boda, ceremonia civil, o luego, disfrazado de montañero, abrazado a T., con el Everest al fondo [...]. Ninguno de ellos era yo, y yo era cada uno de ellos: un equipo de relevos que se había ido pasando un testigo, el testigo del presente, que ahora estaba en mis manos y que no tardaría en entregar al yo que estuviese esperándome un poco más adelante, alguien que tampoco se reconocería del todo en la persona que iba a hacerle entrega del presente para que se internara en el futuro⁵²⁸.

Notons que le protagoniste, qui est en train de perdre sa mère et se retourne à cette occasion sur son passé, commence à arborer déguisements et costumes une fois arrivé à l'âge adulte, comme autant de signes d'une identité ayant masqué l'intime de son enfance. Tout l'intérêt de ce passage réside dans cette vision du Moi comme une multitude éclatée au fil du temps et actualisée en une occurrence individuelle par le passage du présent. François Laplantine convoque cette « pluralité de soi » au fil du temps qui apparaît déjà dans les écrits de Montaigne :

Montaigne, loin de détruire la morale, la rend au contraire possible. Enfin et surtout les observations qu'il se propose d'effectuer concernent l'instabilité des sens, la transformation, la pluralité de soi : « Je ne peins pas l'être, je peins le passage », « Notre vie est composée », ou encore : « Un honnête homme est un homme meslé. » [...] « Moy à cette heure et moy tantost, sommes bien deux. » [...]. Si l'homme est sans cesse différent de lui-même et non point adéquation et fermeture, c'est parce que tout dans le monde est mouvement, changement, instabilité, variation et multiplication. [...] Le moi ne peut être pensé et d'abord ressenti que selon la dimension du temps qui déstabilise tout. Il est lui-même flux, mouvement, métamorphose⁵²⁹.

⁵²⁷ Juan BONILLA, « El dios de entonces », *La noche del Skylab*, op. cit., p. 24.

⁵²⁸ Juan BONILLA, « Cuidados paliativos », *Una manada de ñus*, op. cit., p. 47-48.

⁵²⁹ François LAPLANTINE, *Je, nous et les autres*, Paris : Le Pommier, 2010, p. 81.

Cette image d'un sujet aux limites fluctuantes au fil des âges revient souvent dans l'œuvre bonillienne et propose une conception de l'identité en construction dans le temps, pouvant échapper à la sclérose d'une subjectivité figée et aliénante.

IV.1.4 Au-delà de la subjectivité : l'intime comme vecteur de découverte identitaire

Le monologue du « Paracaidista » suspendu dans les airs en attendant sa réincarnation nous a offert un bon exemple de cette conception de l'identité plurielle à laquelle le protagoniste espère pouvoir accéder en interrogeant ses amantes passées pour reconstituer le puzzle de son individualité diffractée au fil du temps. Le dialogue avec autrui, la rencontre intime ou l'échange intimiste sont autant de vecteurs de connaissance identitaire dans les récits de Bonilla. Il en va ainsi du dialogue qu'entretient Neil Armstrong avec son biographe dans la nouvelle « Lo que Armstrong no contó en sus *Memorias* ». Le prête-plume se présente lui-même comme le filtre narratif sur commande de l'intimité de ses clients : « Hace ya mucho que me gano la vida como negro. [...] he escrito las memorias de unos cuantos actores que se complacían en ordenarme lo que debía y lo que no debía decir de sus intimidades⁵³⁰ ». L'astronaute américain semble cacher un lourd secret depuis son retour sur terre et il noie son angoisse et ses insomnies dans l'alcool, tout en essayant de préserver son image publique : « Se decía que desde el viaje a la Luna se había vuelto loco, aunque en actos oficiales y entrevistas de televisión disimulaba con bastante audacia su demencia⁵³¹ ». Toutefois, la boisson intervient ici comme un révélateur de ses terreurs occultes (comme toute une pharmacopée de drogues dans l'œuvre de Bonilla) et les entretiens avec l'écrivain deviennent bientôt l'occasion de se libérer de son secret, à savoir le fait d'avoir vu sur la lune une empreinte de pas antérieure à la sienne. L'ébriété et la discussion le mènent à la confession et il se demande alors si toutes les fictions lues sur l'astre lunaire ne portent pas en elles une portion de vérité, avant de conclure à l'évidence de son identité publique fictive :

[...] el whisky lograba sacar al exterior los mensajes escritos con tinta simpática en el interior de Armstrong. De ahí que las mañanas que el astronauta se desayunaba con una botella de whisky yo sabía que no iba a conseguir ni un renglón para la redacción de sus *Memorias*, pero en cambio sí obtendría algunos secretos de aquel viaje a la Luna. En aquellas mañanas Armstrong no se sentía Colón, como era su costumbre cuando la sobriedad se le imponía, no sé si por prescripción facultativa, sino tan sólo un hombre (el Hombre) arrojado como carnaza a sus fantasmas, a sus

⁵³⁰ Juan BONILLA, « Lo que Armstrong no contó en sus *Memorias* », *El que apaga la luz*, op. cit., p. 281.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 282.

miedos, a ese animal doméstico que de pronto se convierte en fiera salvaje: el pasado⁵³².

La mention à l'incapacité du biographe professionnel d'écrire son œuvre, précisément lorsque son interlocuteur ne peut cacher ses peurs profondes mérite notre attention. Elle renforce l'idée d'une identité perçue par l'extérieur comme forcément artificielle, voire mensongère, alors même que les fictions fantasmatiques qui habitent le spationaute étendent leur emprise. Cela annonce, dès le premier recueil de l'auteur, la vaste réflexion sur l'écriture autobiographique qui s'invitera dans ses écrits plus tardifs. Néanmoins, le récit nous montre un homme confronté à la fiction de sa propre identité publique qui se fait jour au fil du dialogue. Un procédé similaire apparaît dans « Borges, el cleptómano », récit narré par le fils du psychanalyste fictif de l'auteur argentin, lequel se base pour ce faire sur les notes de son père. Borges a recours à la thérapie dans une recherche identitaire, alors que sa cécité commence à poindre et que le monde s'évanouit autour de lui : « Al parecer, [...] Borges decidió comenzar a psicoanalizarse para hallar remedio a su timidez, exorcisar [*sic*] unos cuantos fantasmas [...] e indagar en el conocimiento de sí mismo, cuando se le avecinaba la ceguera y se le iban sumergiendo lentamente en la oscuridad las líneas del mundo⁵³³ ». Par le dialogue thérapeutique, les deux aspects du personnage sont mis en lumière : l'identité de cleptomane que lui confère le psychanalyste, comme le clame le titre du récit, et l'image intime, dans les rêves de l'écrivain, de la ville de Buenos Aires qui accueille tous les auteurs qu'il a lus. Le dialogue intime et la confession⁵³⁴ apparaissent dans ces récits comme le point d'articulation, l'interface, entre partage de l'intime et découverte identitaire par l'accès au regard de l'Autre.

Le rapport du biographe à son modèle est rappelé dans la nouvelle « Un gran día para tus biógrafos », mais cette fois sans ce riche échange intimiste. Néanmoins, le récit donne à voir une étonnante alternance de points de vue subjectifs qui illustrent, par leur contraste, la problématique de l'identité. Le protagoniste poète est commandité par un groupe de jeunes femmes pour lire ses œuvres lors de l'enterrement de vie de jeune fille d'une de ses admiratrices. La soirée se transforme en un authentique fiasco lorsque l'écrivain ne parvient pas à attirer l'intérêt de la future mariée face à la concurrence d'un jongleur et d'un DJ au physique avantageux. La narration s'ouvre par une focalisation interne apposée à une troisième personne, comme c'est souvent le cas chez Bonilla, laissant affleurer le narcissisme de l'auteur fictif : « Estamos muy agradecidas de que haya aceptado venir, le dijeron, el poeta se quitó

⁵³² *Ibid.*, p. 284.

⁵³³ Juan BONILLA, « Borges, el cleptómano », *El que apaga la luz, ibid.*, p. 179.

⁵³⁴ Nous rappelons l'analyse que fait François Jullien du terme « confession » dans son étude du corpus rousseauiste en notes 497 et 498.

importancia, que es la manera mejor que tiene uno de dársela⁵³⁵ ». Son égocentrisme se manifeste à la faveur d'un bref changement narratif qui confère la focalisation à l'une des organisatrices :

Oh, qué cansancio tratar con especímenes como aquél, durante unos meses anduvo de becaria en una Fundación que organizaba eventos culturales y tuvo que soportar algunas lumbreras del pensamiento, la poesía y la novela y si bien es verdad que se encontró con auténticos encantos que no tosían por no molestar, se habituó a reírles las gracias a unos cuantos necios creídos que creían que el big bang se había producido justo en el momento en que sus santas madres los parieron⁵³⁶.

Le bref extrait entrecroise deux isotopies étroitement liées, celle du désagrément (« cansancio », « especímenes » « soportar » « necios ») et celle du grandiose (« lumbreras », « creídos », « big bang », « santas madres »), renforçant par contraste l'ironie de la seconde. Le poète quant à lui semble croire à la transparence de son être et s'amuse de faire office, en quelque sorte, de stripteaseur de la soirée⁵³⁷, pensant livrer à nu son intimité par sa poésie, mais la teneur spectaculaire de l'événement le fait rapidement douter :

Entró en la habitación, se dirigió al espejo, esto tenía que verlo, tenía que ver el rostro del idiota ridículo al que se le había ocurrido acoger aquella sensación extraña de disgusto. [...] ¿Cómo se te ocurre?, se preguntó, le preguntó al extraño impreso en el azogue. [...] Si tanto te admira y tanto le impresionas, lo que debía haber hecho, sobre todo si es hermosa, era intentar conocerte, [...] ¿cuántas veces te has dejado ver en público? [...] ¿Qué te crees? ¿Que porque le hayan gustado tus poemas, que porque hace años cuando era adolescente sintiera algo extraño al leer tu libro y desease conocer a quien había escrito aquello, guarda en su interior algún tipo de sentimiento por ti que te permita hacerte el enamoradizo, confiando en que vas a contraértela a esta habitación⁵³⁸?

Après cette première épiphanie, la veillée se transforme progressivement en parcours initiatique pour le poète qui, confronté à l'attitude des autres participants fort éloignée de sa vision idéale de lui-même, prend lentement conscience de l'écart qui sépare son identité publique, commerciale, spectaculaire, de l'échange intime qu'il poursuit naïvement par le biais de ses textes. Bonilla souligne ici, par l'errance de son personnage, que l'intime ne se donne pas à voir ni dans le spectacle, ni par le biais de la publication. De fait, si le concept d'intime n'a été historiquement conceptualisé qu'avec l'érosion d'une vie publique prévalente, c'est sans doute parce qu'il ne peut se manifester que dans le transfert bilatéral, dans le partage intersubjectif avec un Autre, lui-même composé d'une identité unique qui se laissera contaminer par l'échange. Ne se percevant plus à sa place, dans le reflet du miroir, alors que

⁵³⁵ Juan BONILLA, « Un gran día para tus biógrafos », *Tanta gente sola*, op. cit., p. 8.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 22.

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 10-11.

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 14-15.

les festivités se poursuivent, et face à ce rôle de numéro au milieu de tant d'autres qu'il rejette, le malheureux poète comprend soudain, dans ce regard de spectateur qui est porté sur lui, que la plupart de ses relations amoureuses passées, loin d'être des rencontres intimes, n'étaient fondées que sur son identité publique :

Ahora ese rasgo banal de su carácter se le revelaba como una seña de identidad monstruosa, ese detalle de su biografía era una explicación repentina de sus angustias, de su incomodidad, de sus desafectos. No había estado nunca con ninguna mujer que no supiera previamente quién era él –en realidad sólo había estado con dos mujeres que no sabían quién era él; una, porque no era todavía él, no había publicado, tan temprano, su libro *Verso Perverso* [...]; y la otra, porque mantenía con ella una saludable relación mercantil, un par de veces al mes⁵³⁹.

Dès lors, la mise en scène festive de ses écrits ne peut plus donner lieu qu'à un spectacle de son identité publique, une théâtralisation de son personnage de poète qu'il prend soudainement conscience d'incarner, aux antipodes de l'expression intime à laquelle il voue son écriture :

El escenario que a él le correspondía no era aquella tarima, sino un lugar donde saliese a aflorar el verdadero centro al que él se dirigía: la intimidad del otro identificándose con la suya o con la que le llevaran sus palabras. Todo lo que no fuera eso era ceder a la presión del espectáculo⁵⁴⁰.

Pourtant, le protagoniste entrevoit la possibilité d'une réunification avec son intimité dans l'effacement de cette identité publique factice. L'usage des pronoms personnels que fait ici Bonilla prend tout son sens. La troisième personne « él », signe de son identité publique, renvoie, aussi bien dans le récit premier que dans l'usage spécifique qu'en fait le personnage, à cette figure exogène que les spectateurs ainsi que le lecteur se font de lui. Par contraste, le pronom « nosotros » fait son apparition lorsque la narration, prenant les atours d'une voix lyrique, évoque ses fantasmes érotiques et sa peur intime du temps qui passe⁵⁴¹. Cette troisième personne et son nom propre d'écrivain constituent pour le poète l'ultime représentation artificielle de l'identité publique et ils l'éloignent de l'expérience intime. Au terme de sa méditation, c'est d'ailleurs avec une réflexion sur la vacuité de son patronyme que l'écrivain décide d'approcher une femme qui ne connaît pas son « lui » commercial, avec laquelle pourra

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 16.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 29.

⁵⁴¹ « Así que, un par de veces al mes, ahí tenemos a nuestro poeta, ding dong, alguien tictaconea tras la puerta, la puerta se abre, una mirada severa de una mujer vestida de negro con una cola de caballo, el traje es muy ceñido, las botas altas. Nos gusta que lleve guantes, nos gusta que no nos sonría, que haya desprecio soberano en su mirada [...]. Estamos diseñados para que quien descubra cómo estamos diseñados se adueñe de nosotros. Voluntad: borra el nombre exacto de las cosas. [...] El reloj se adelanta continuamente. [...] Al final de esta misma calle donde vivimos en un piso de 100 metros cuadrados, rodeados de repugnante pasado vendible, está la vejez que nos espera pacientemente, segura de que acudiremos a rendirle pleitesía, porque somos unos cobardes, somos unos auténticos cobardes. Al final de esta calle, si lo piensas, está China, está Singapur, está el cementerio al que no permitirás que te lleven. », *ibid.*, p. 17-19.

s'opérer la magie de la rencontre intérieure, par le texte littéraire, comme l'espère le « moi narrateur » intime du poète. Au spectacle bruyant succède alors l'intimité d'un murmure :

¿Qué hay en un nombre? Sílabas, unas cuantas sílabas, nada más. No hay nada más en un nombre, no da techo a nuestra intemperie, no da suelo a nuestros abismos. [...] no apareció más que la camarera, avisándole que debía dejar la habitación y que tenían que preparar el comedor para el almuerzo. La miró a los ojos: tenía una mirada triste y cansada. Y además era perfecta: no lo conocía de nada ¿Cómo se llamaría? Empezó a susurrarle uno de sus poemas⁵⁴².

Tous ces exemples ébauchent les modalités suivant lesquelles l'identité réelle des personnages se manifeste par l'entremise du dialogue intime avec l'Autre. Aussi, la notion d'identité individuelle apparaît-elle doublement menacée, d'une part, par la vision propre du sujet désolidarisée de la perception d'autrui et, d'autre part, par la reconstruction identitaire factice forgée par le regard public. Entre ces deux périls, les épiphanies identitaires des personnages se construisent systématiquement dans la rencontre de deux individualités et dans l'émergence d'un interstice où se mêlent deux subjectivités.

IV.1.5 Identités intersubjectives

À ce stade de notre exégèse, nous entrevoyons à quel point la rencontre avec l'altérité contribue au discours sur l'identité dans l'œuvre de Juan Bonilla. La notion d'intersubjectivité est riche d'une longue tradition philosophique et la possibilité d'une interaction entre subjectivités distinctes a occupé la philosophie de la modernité sous la plume de la plupart de ses représentants. Initialement introduite dans la pensée kantienne comme simple prise en compte du point de vue externe⁵⁴³, l'intersubjectivité a été analysée sous le spectre d'un croisement syncrétique de perspectives subjectives (la compréhension permise par la « fusion des horizons » de Gadamer⁵⁴⁴), de la sociologie communicationnelle et de la politique (chez Habermas⁵⁴⁵) ou de la psychanalyse (dans la conception même du dialogue psychanalytique⁵⁴⁶). Dans la philosophie contemporaine, et dans le cadre de l'avènement de la modernité puis de la postmodernité qui font évoluer les conceptions de rapport au réel, la composante externe du dialogue intersubjectif a progressivement pris de l'importance, au point

⁵⁴² *Ibid.*, p. 35.

⁵⁴³ Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1989.

⁵⁴⁴ Hans-Georg GADAMER, *Vérité et méthode : Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris : Seuil, 2018.

⁵⁴⁵ Jürgen HABERMAS, *Théorie de l'agir communicationnel*, Paris : Fayard, 1987.

⁵⁴⁶ Werner BOHLEBER, « Le concept d'intersubjectivité en psychanalyse : une évaluation critique », *L'Année psychanalytique internationale*, vol. 2014, n° 1, 2014, p. 181-214.

de devenir une composante du Moi saisissant le monde (Husserl⁵⁴⁷), voire le cadre nécessaire à toute démonstration (Popper⁵⁴⁸). Dans un ouvrage récent, Isabelle Thomas-Fogiel examine les expressions les plus exogènes de l’intersubjectivité dans les écrits de Levinas :

On le voit, les véritables moteurs des descriptions levinassiennes sont les notions d’« inversion », de « retournement », de « renversement » de la métaphysique, qui se spécifie ici comme l’ancien schéma de la philosophie de la représentation. L’hyperbole a pour fonction de déconstruire l’Ego transcendantal de Kant comme de Husserl, dont on fait surgir l’« impérialisme » et que l’on renverse en son exact contraire. Là où le sujet était actif, il devient passivité radicale ; là où il posait l’autre, il en devient dépendant, jusqu’à en s’en faire l’otage. Dès lors, la flèche par laquelle nous avons métaphorisé la relation au monde, flèche qui part du sujet et s’oriente vers le monde ou autrui, est inversée. C’est la notion d’appel, héritée de Heidegger et magnifiée par les actuels successeurs de Levinas, qui dit le mieux cette inversion de la relation, laquelle nous mène de la configuration où le sujet vise à celle où un sujet est visé. Ce qui n’est pas envisagé est bien la relation d’action réciproque, que donne à penser le terme d’« inter » dans le mot « intersubjectivité ». Nous aboutissons à ce que nous serions parfois tenté de caractériser comme une sorte de tyrannie de l’altérité, particulièrement nette chez Levinas dans sa thématique du sacrifice, du sujet devenu otage de l’autre. Le sujet n’est plus que la réponse à un autre, auquel sont transférés les prédicats de l’ancienne subjectivité. Certes, cet autre a pu revêtir différentes figures : c’est, chez Levinas, autrui ; chez Heidegger, il s’agissait de l’être, chez Marion, il pourra s’entendre aussi bien comme autrui que comme tel événement du monde qui m’interpelle et me soumet à sa loi (donné)⁵⁴⁹.

L’histoire du concept a son importance dans notre analyse de Bonilla car le rapport du sujet et de l’altérité (l’Autre, le réel) constitue le cœur des moteurs narratifs et discursifs de l’auteur. Sont exemplaires de ce positionnement littéraire la vision d’un réel à la fois adverse et consubstantiel au sujet, la « tyrannie des circonstances » qui hante son œuvre par le biais de la célèbre phrase d’Ortega y Gasset introduite dès *Nadie conoce a nadie*, « yo soy yo y mi circunstancia⁵⁵⁰ », l’isolement des sujets représentés jusqu’à l’aliénation et la perte

⁵⁴⁷ Edmund HUSSERL, *Méditations cartésiennes : Introduction à la phénoménologie*, Paris : Vrin, 2000.

⁵⁴⁸ Karl POPPER, *Les deux problèmes fondamentaux de la théorie de la connaissance*, Paris : Hermann, 1999.

⁵⁴⁹ Isabelle THOMAS-FOGIEL, *Le lieu de l’universel, Impasses du réalisme dans la philosophie contemporaine*, Paris : Seuil, 2015, p. 113-114.

⁵⁵⁰ « Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo », José ORTEGA Y GASSET, *Meditaciones del Quijote* [1914], Madrid : Catedra, 2023, p. 77. La célèbre phrase d’Ortega y Gasset constitue un fil de pensée central dans l’œuvre narrative de Bonilla, et l’essai qui la contient représente un hypotexte idéologique capital de son écriture. Au-delà de la figure quichottesque constamment convoquée dans ses nouvelles et romans – elle sert surtout pour Ortega de prétexte à une réflexion plus large sur l’hispanité –, l’on retrouve dans ce texte fondateur une réflexion sur l’identité et l’appréhension du réel qui inonde la production bonillienne. Le penseur espagnol nuance l’empirisme absolu des philosophes sensualistes pour offrir une définition de la réalité certes forcément subjective et individuelle mais mêlant réception sensorielle du monde et interprétation idéale de celui-ci. Le Moi peut ainsi s’entendre comme la fusion de sa propre conscience intellectualisée et de l’expérience qu’il fait du monde. Dès lors, le réel intègre la personnalité du sujet, non seulement par son vécu empirique, mais aussi par le filtre subjectif de ses pensées, un positionnement qui préfigure l’interprétation hybride du réel et la lutte contre l’externalité contrainte qu’adopte Bonilla : « ¡El mundo exterior! Pero ¿es que los mundos insensibles –las tierras profundas– no son también exteriores al sujeto? Sin duda alguna: son exteriores y aun en grado eminente. La única diferencia está en que la “realidad” –la fiera, la pantera– cae sobre nosotros de una manera violenta penetrándonos

quichottesque dans la fiction, ou encore le croisement des subjectivités comme nous venons de l'analyser.

Ses nouvelles explorent souvent des cas limites, quand les subjectivités s'entremêlent ou fusionnent à la faveur de l'intimité d'une relation familiale, amoureuse ou idéale. Dans « El gemido de la culpa », le protagoniste hérite de l'insomnie de ses aïeux, qui trouve son origine dans l'expérience névrotique d'un de ses ancêtres, hanté toutes les nuits par le grincement imaginaire de la Tour de Pise dont il était l'un des artisans. L'hallucination auditive se transmet depuis lors de génération en génération avec son lot de nuits blanches. Dans « Las musarañas », l'insomnie est transmise par un mystérieux appel téléphonique nocturne qui permet aux victimes de transmettre leur mal pour s'en libérer. Dans « La mentira de la costumbre », c'est le fantasme intime du droit de cuissage paternel, plus que la coutume elle-même, qui se transmet du père au fils. Dans tous ces cas, se fait jour une forme d'héritage de la subjectivité, une modulation de la perception du monde transmise par un vecteur exogène. L'expérience du quotidien et l'identité empirique se construisent dans ce « métissage » des subjectivités, pour reprendre un terme employé par Laplantine, qui fait écho au combat contre les circonstances déployé par les personnages bonilliens :

Le plus pathétique dans la conception identitaire de l'existence, c'est cette énergie déployée dans le refus du réel, cette protestation sans cesse répétée contre la condition métisse de l'être humain, mais qui se révèle chaque fois parfaitement illusoire. C'est l'illusion du « nous autres », du « moi je » qui ne s'en remet pas d'être né, qui n'accepte pas que le « je » soit loin d'être simple, homogène, identique à lui-même, mais qu'il soit fait des autres⁵⁵¹.

La fusion intersubjective atteint parfois des degrés de cohabitation identitaire plus extrêmes. Le protagoniste de « Hablar por hablar », Lucas Grant, croit se reconnaître dans les témoignages nocturnes d'une émission radiophonique consacrée aux confessions, où tous les participants décrivent un personnage méprisable ayant eu un impact néfaste sur chacune de leur vie. Il s'identifie tour à tour à l'amant adultère et violent d'une auditrice, au voisin inquiétant d'un participant adolescent, au traître volant l'amante de son fidèle colocataire, au divorcé qui ne paye pas sa pension alimentaire... Au fil de sa narration autodiégétique, la figure d'Irene, sa compagne, que l'on entraperçoit de son point de vue dans son lit en début de récit, devient

por las brechas de los sentidos mientras la idealidad se entrega a nuestro esfuerzo. Y andamos en peligro de que esa invasión de lo externo nos desaloje de nosotros mismos, vacíe nuestra intimidad y exentos de ella quedemos transformados en postigos de camino real por donde va y viene el tropel de las cosas. El predominio de los sentidos arguye de ordinario falta de potencias interiores. ¿Qué es el meditar comparado al ver? Apenas herida la retina por la saeta forastera acude allí nuestra íntima, personal energía y detiene la irrupción. La impresión es filiada, sometida a civilidad, *pensada* –y de este modo entra a cooperar en el edificio de nuestra personalidad–. », *ibid.*, p. 139-140.

⁵⁵¹ François LAPLANTINE, *Je, nous et les autres*, op. cit., p. 53.

évanescence, ne se trouve plus chez lui, pas plus que ses affaires, et l'on comprend que son regard est biaisé, oublieux, par rejet subjectif de la douloureuse séparation. Traversé par un fort sentiment de culpabilité, il intériorise et fait siennes toutes les identités abjectes que présentent les confesseurs nocturnes au point de prendre l'antenne à son tour pour admettre, contre sa propre volonté, être le monstre qui les abrite toutes :

La locutora le preguntó qué se le ofrecía, y entonces ocurrió algo para lo que Lucas Grant [...] no estaba preparado: el texto que había escrito para defenderse no decía nada de lo que creía haber escrito, resultaba una violenta diatriba contra sí mismo, y su voz, como si perteneciese a una voluntad que no residía en su interior, como si dentro de él hubiera alguien que no era él, leyó aquella arenga contra sí mismo en la que aceptaba todos y cada uno de los cargos que le habían imputado, pedía perdón a la mujer cubana a la que dejó embarazada, pedía perdón a la que fue su esposa durante quince años y prometía pasarle la pensión [...], pedía perdón a su hermana por haber vendido la colección de coches de hojalata [...] y terminaba declarándose culpable, sí, culpable de haber abandonado a la cubana, de haber decepcionado al compañero de piso, de haber vendido la colección de coches de hojalata, culpable de no haber sabido entender a Irene y haberla perdido, sobre todo de eso, de no haberla entendido nunca y haberla perdido para siempre⁵⁵².

La nature métisse de l'identité perçue par le sujet se fait patente, dans ce mélange de sa propre culpabilité et des accusations extrinsèques qui ne le concernent guère mais qui déterminent son rejet de lui-même. Cette infusion exogène de l'identité s'opère de manière similaire dans « Una montaña de zapatos », dont le protagoniste s'identifie durant son long coma à un déporté dont il a découvert la destinée au musée de l'Holocauste. Dans une nouvelle expression d'un quichottisme omniprésent chez Bonilla, la confusion des identités intervient comme nécessaire à l'intégration intime des lectures :

Me dijo: durante años estuve leyendo sobre todo aquello, y la lectura no me fue suficiente, necesitaba experimentarlo, la atracción por el horror era demasiado fuerte, necesitaba entenderlo, entender por qué, entender qué ocurrió, compartir con quienes se convirtieron en mis amigos íntimos aquello de lo que yo sabía sólo gracias a sus testimonios, y por eso la pancreatitis, sí, por eso el coma, por eso mi estancia allí durante estos tres meses, porque lo necesitaba, porque no supe conformarme con la lectura, porque esas lecturas me arrastraron allí⁵⁵³.

Mais Bonilla, malgré la fréquente représentation de la composante exogène de l'identité, ne renonce pas, contrairement à Levinas⁵⁵⁴, à la bilatéralité de l'échange. Comme nous l'avons vu

⁵⁵² Juan BONILLA, « Hablar por hablar », *El estadio de mármol*, op. cit., p. 18-19.

⁵⁵³ Juan BONILLA, « Una montaña de zapatos », *El estadio de mármol*, *ibid.*, p. 105-106.

⁵⁵⁴ Levinas emploie, dans ses réflexions, la métaphore du visage pour rendre compte de la reconnaissance d'Autrui et de sa fragilité à l'origine de l'expérience intersubjective et de toute morale. Dans ses entretiens avec Philippe Nemo, retranscrits dans l'ouvrage *Éthique et infini*, il rappelle que le rapport au visage n'est pas de l'ordre de la relation, de la signifiante ni de l'échange bilatéral en général mais bien d'une forme de saisissement unilatéral : « Et toute signification, au sens habituel du terme, est relative à un tel contexte : le sens de quelque chose tient dans sa relation à autre chose. Ici, au contraire, le visage est sens à lui seul. Toi, c'est toi. En ce sens, on peut dire que le visage n'est pas "vu". Il est ce qui ne peut devenir un contenu, que votre pensée embrasserait ; il est

dans notre analyse de la confusion des voix narratives dans « La desconocida », la superposition des subjectivités et la polyphonie des souvenirs peuvent intervenir de manière réciproque, comme si dans ce regard échangé à l'instant de l'orgasme, au sommet de l'intimité, se jouait l'émergence d'une double identité interstitielle, à l'interface des visions réciproques, injectée dans les deux sujets se contemplant l'un l'autre⁵⁵⁵. Alors que cohabitent clairement les passés des deux personnages dans chacun des corps, nous nous rappelons de la définition de l'intime que propose Alain Mons :

Mais l'intime dont nous parlons n'aboutit pas plus à une fusion dissolvante des sujets, mais plutôt à une phase *infusionnelle* des subjectivités, de l'ordre d'une douceur diffuse et recherchée. Il y a une subversion de l'intime qui me fait sortir de mon ego pour aller dans l'entremêlement avec l'autre, surtout s'il s'agit d'un(e) inconnu(e) au départ, jusqu'à l'interpénétration sexuelle et/ou subjective par exemple⁵⁵⁶.

C'est sans doute que dans le jeu des regards croisés, dans l'imagerie de la vision, du point de vue, de la ligne de mire, que s'exprime pleinement la foisonnante question de la subjectivité et de son contact interstitiel avec le monde.

l'incontenable, il vous mène au-delà. », Emmanuel LEVINAS, *Éthique et infini*, Paris : Le Livre de Poche, 2017, p.80-81.

⁵⁵⁵ Eileen Williams-Wanquet, dans son analyse du post-réalisme dans l'écriture féminine contemporaine, évoque cette capacité à représenter une réalité de l'entre-deux qui rompt les postulats de la binarité identitaire autorisant la rencontre avec l'Autre : « Le dualisme est constamment dénoncé par une littérature qui remplace le paradigme du "ou bien... ou bien" par celui d'un "et/et" ou d'un "ni/ni", qui cherche à échapper au binarisme, dénoncé comme une fiction, et à entamer une "re-association of sensibility", garante d'une pratique "féminine" qui déborderait toute limite. [...] Les catégories de la différence sexuelle sont constamment déstabilisées et la figure de l'androgynisme, devenue un véritable topos de cette littérature, symbolise cette "dissemination", cet entre-deux, qui fait éclater tout dualisme paralysant. Ce brouillage identitaire fonctionne comme ouverture à l'autre, comme possibilité de rencontre avec l'autre. », Eileen WILLIAMS-WANQUET, *Éthique de la métafiction : éléments pour un postréalisme en littérature anglaise*, op. cit., p. 156-157.

⁵⁵⁶ Alain MONS, « Les miroitements de l'intime, intérieurs transportés et bulles existentielles », in Alain MONS (dir.), *Interfaces de l'intime*, op. cit., p. 42.

IV.2 Érosions des frontières du réel et redéfinitions de la subjectivité dans les nouvelles de Juan Bonilla : réalisme, néoréalisme ou post-réalisme

IV.2.1 Du réel subjectif à l'inexistence du réel (du néoréalisme au post-réalisme)

Après les différentes crises de la représentation qui ont caractérisé l'expression de la modernité dans les arts, le néoréalisme, particulièrement exploré chez certains nouvellistes espagnols des années 50 (Aldecoa en tête de file), a promu un retour vers une forme de représentation du monde et de la société en réaffirmant une posture testimoniale de la voix narrative⁵⁵⁷. Première étape de la « privatisation » des récits contemporains, le néoréalisme a provoqué la délocalisation de l'origine du regard porté sur le monde vers la sphère personnelle et individuelle. Néanmoins, l'objet de la représentation reste ancré dans une forme de visibilité de la référentialité, l'illustration d'une vision subjective du monde qui prétend encore la mise en exergue d'un groupe ou d'une partie de la société. Le post-réalisme⁵⁵⁸ qui fait son émergence à partir des années 80 opère un changement de paradigme fondamental, celui de l'introduction de la fiction comme extension de la subjectivité et substitut à la représentation du monde :

Le post-réalisme repose sur un mode romanesque systématisé d'appréhension du réel : une subjectivité se réapproprie fictionnellement le réel pour participer au mouvement de son histoire. Parce que le post-réalisme admet, en littérature, le principe de l'impossibilité de raconter le monde tel qu'il est, son esthétique diffère foncièrement de l'esthétique réaliste et naturaliste, à la fois par l'inversion des prismes (le réel n'est plus perçu par un regard l'objectivant mais par un regard le subjectivant) et par une certaine dynamique narrative (façon *short story*) dont l'efficacité ne tient plus à son esprit critique ou à son apport cognitif, mais à son caractère essentiellement fictionnel, à la capacité d'une subjectivité à produire sa propre fiction. Sortir du réalisme consisterait ainsi à proposer une histoire subjective du réel par des narrations fictionnelles, relativement documentées, dont le mode interroge les limites d'une fidèle représentation réaliste⁵⁵⁹.

⁵⁵⁷ Nous entendons ici le néoréalisme comme forme de représentation mettant l'accent sur l'appréhension individuelle et subjective du monde, sans renoncer à une certaine référentialité, et par opposition au *costumbrismo* qui offrait une vision archétypale de la société sous couvert de réalisme social. Voir notre partie « I.1.2 De l'apogée à la renaissance de la nouvelle espagnole : l'explosion éclectique ».

⁵⁵⁸ Dans le prolongement du néoréalisme, le post-réalisme amplifie la mise en scène de la subjectivité en renonçant à la référentialité au profit d'une reconstruction du réel accomplie par la voix narrative suivant les biais de son univers intérieur. La représentation post-réaliste fait ainsi la part belle à la projection des fictions et fantasmes du personnage narrateur sur la réalité qu'il dépeint, voire sur des représentations du monde distordues par la subjectivité (les thèmes de la folie, des hallucinations ou des stupéfiants sont fréquents), laquelle se substitue à la possibilité d'un monde externe tangible. Nous reviendrons plus en détails sur les manifestations spécifiques de cette approche dans l'œuvre de Bonilla dans notre partie : « IV.2.4 La représentation post-réaliste et ses modalités post-mimétiques chez Juan Bonilla ».

⁵⁵⁹ Philippe VILAIN, *La littérature sans idéal*, Paris : Grasset, 2016, p. 45-46.

Par cette définition synthétique, Philippe Vilain, l'un des pionniers de l'autofiction et de sa théorisation, rappelle le critère fondamental d'une modalité du réalisme qui nie la visibilité d'une réalité objective, pour la substituer par un empirisme subjectif mâtiné des fictions intimes modulant le regard du sujet.

Or, l'œuvre novellistique de Bonilla rend parfaitement compte de ce saut paradigmatique entre une subjectivité individuelle affirmée et l'abolition du réel dans la fiction intime. La nouvelle « Real Dolly », publiée dans son premier recueil, narre les aventures érotiques d'un protagoniste tombé sous le charme d'une poupée sexuelle, réplique grandeur nature de la vedette Marlene Moureau [*sic*]. Dès la première rencontre, la narration subjective laisse poindre l'humanisation croissante de la réplique qui s'opère dans l'esprit du personnage :

En unos minutos estarán listas las chicas, dijo y me gustó que se refiriera a ellas como si fueran reales (entiéndanme, reales eran, claro, quiero decir, de carne y hueso). [...] Le pregunté a Sandy por qué Pocahontas a lo que me respondió con un simple: hoy no tengo ganas de echar a trabajar la imaginación. [...] La habitación en la que entré precedido por mi sombra, más impaciente que yo, no era amplia, y estaba iluminada lo suficiente como para que apenas se apreciara el ser —o la nada— que me aguardaba sentado y sonriente [...]. Alguien debía controlar mis reacciones con un mando [...], porque me quedé allí, quizá boquiabierto, todo ojos (*i am eye, ay*), mirando a Marlene, que me sonreía y me miraba como si dentro de ella hubiera alguien. ¿Había alguien? Pensé que era de carne y hueso, quiero decir, que el truco estaba en hacer creer a los clientes que las muñecas eran de látex y silicona y lo que quiera que se empleara en su fabricación, pero en realidad te las tenías con una hembra de verdad, todo lo parecida que se pudiera a la estrella mediática que fuera. Había condones en la mesita de noche, y para darle más realismo a todo un ejemplar de una novela de Ken Follet, buen apellido para lo que se acercaba. Condontiero [*sic*] fui [...]. En su espalda traté de arañar su piel ilusoria, y quedaron marcadas unas rayas, y otra vez me sobrevino la conficción [*sic*] de que era una hembra de verdad haciéndose pasar por muñeca⁵⁶⁰.

Le doute s'imisce donc dans l'esprit du narrateur et, de façon plus remarquable encore, la voix narrative se laisse littéralement porter par sa propre « confiction », un hapax renvoyant à la certitude du personnage pétri de ses fictions fantasmatiques, dans un cadre perçu comme grossièrement réaliste par un regard auto-conscient (*I am eye*). Cette nouvelle se caractérise d'ailleurs par un usage dense du jeu de mot et du néologisme sous forme de paronomases et de mots-valises, ce qui est assez rare chez Bonilla, bien que ce ne soit pas la seule occurrence. Ces calembours sont particulièrement présents lors de ses visites au bordel de poupées, ajoutant au burlesque de la situation telle que la perçoit une voix narrative amusée⁵⁶¹. Chacune de ces

⁵⁶⁰ Juan BONILLA, « Real Dolly », *El que apaga la luz*, op. cit., p. 151-152.

⁵⁶¹ En voici quelques exemples, tous issus de cette même nouvelle : « sus gemidos se multiexplicaron », « un pequeño peso para el hombre, pero un gran peso para la humanidad », « mi rostro se reflejaba deformado en sus pupilas gustativas », « cerró los ojos: cerrojos », « vomitararé la negra copla de los excesos », « la tercera parte de mi soldada como profesor de literatura que explica desde el *Cantar del Simio Cid* a los lamentos de la

petites compositions lexicales fonctionne également comme mise en abyme miniaturisée d'une voix qui se saisit de bribes de référentialité pour construire des artefacts linguistiques, petites fictions verbales, au sens nouveau et ancré dans l'expérience personnelle. Le robot de compagnie obsède bientôt le protagoniste au point de le pousser au projet de séquestrer son modèle pour assouvir ses fantasmes mais, ayant kidnappé l'animatrice de télévision, il se rend vite compte que l'objet de son désir réside dans l'artifice de la poupée et que la réalité n'est pas à la hauteur de la fiction :

Pellizqué sus nalgas y me defraudó un poco su tacto blando. No, no era lo mismo que con la muñeca. La muñeca resultaba mucho más humana: supongo que la conciencia juega su papel en este caso, y por mecánica que sea la conciencia, siempre es más satisfactoria que la ausencia total de la misma. [...] No tenía demasiado claro si la Marlene real era el facsímil de la Marlene muñeca o al revés⁵⁶².

L'on perçoit dans cette nouvelle, parmi les premières de l'auteur, l'image d'un regard porté sur le monde caractérisé par une forte subjectivité et une liberté totale de projection fantasmatique, au point de remettre en question la réalité du réel (l'humanité du modèle de la poupée) pour la substituer par les fictions intimes (la réalité de la poupée comme objet du désir).

Une situation similaire⁵⁶³ est narrée dans le dernier recueil de l'écrivain : « Brooke Shields » met en scène un journaliste invité par sa rédaction à faire une interview de l'idole américaine et il se souvient alors de l'avoir idéalisée pendant son enfance jusqu'à en faire une divinité sur l'autel de son désir. Mais lorsque son camarade Bolívar décrit par le menu la vie de la jeune actrice pour lui rendre hommage et demande au protagoniste de corriger son texte, celui-ci ne parvient plus à fantasmer comme avant, à son grand désarroi : « Lo cierto es que esa noche no me pude hacer una paja pensando en Brooke Shields: entre mi deseo por su cuerpo y yo, se interponía ahora la persona real –o pseudo real– del texto de Bolívar que había arreglado y hecho mío⁵⁶⁴ ». Ici encore, la réalité qui s'invite par des voies exogènes met en

brönteosauria galardonada con el último premio nacional de literhatura », « me depositaron en la inconsciencia, no sin antes demorarme –desmoronarme– demondorarme masturbándome pensando en ella », « me había perturbamultado la experiencia », « una alarma de destrucción masiva estalló en el centro de mi pecho », « qué pena que la realidad no sea de cartoon piedra », *ibid.*, p. 155-163.

⁵⁶² *Ibid.*, p. 168-169.

⁵⁶³ L'on trouve d'ailleurs des références à « Real Dolly » dans cette autre nouvelle, comme le jeu de mots « un pequeño peso para el hombre pero un gran peso para la humanidad » qui fait cette fois référence aux clefs de la maison du protagoniste et non au poids de la poupée. Juan BONILLA, « Brooke Shields », *Una manada de ñus*, *op. cit.*, p. 95.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 93.

péril l'univers fantasmatique de la voix narrative qui, en retour, rejette la réalité externe menaçante dans une « pseudo-réalité⁵⁶⁵ ».

Dans un registre plus grave, songeons également à l'enfant fictif d'Ángela à qui elle s'efforce de donner une vie dans « Encuentro en Berlín » ; ou à l'enfant du narrateur du même récit qui lui apparaît dans les visions qui referment la nouvelle. Sur cette même thématique de l'enfant perdu ou absent, la nouvelle « El llanto » joue également des frontières de la réalité bouleversées par les fictions intimes. L'avocat réveillé chaque nuit par les pleurs du bébé de sa voisine en vient à se demander si les cris de l'enfant ne sont pas une projection imaginaire de son sentiment de culpabilité suite au suicide de sa première épouse, alors qu'ils essayaient d'adopter, et à l'avortement de sa deuxième compagne avant leur séparation⁵⁶⁶ :

Se aterrorizó imaginando que no había ningún bebé al otro lado de la pared, sino que el bebé que lloraba estaba más bien en algún sótano nunca visitado de su cerebro, pidiéndole explicaciones en su idioma impetuoso en el que no eran necesarias las palabras, agrediéndole para pagarle con saña que no le hubiese permitido vivir, crecer, ser su hijo. [...] Era él el que lloraba al otro lado de la pared, porque no estaba al otro lado de la pared, al otro lado de la pared sólo había una mujer sola, abandonada, triste, que alguna vez, de madrugada, sentía el puñal del desasosiego en la garganta y necesitaba llamar a quien la había abandonado para para pedirle más explicaciones que no sirvieran para nada⁵⁶⁷.

Le post-réalisme bonillien intègre la fiction consciente comme une composante de la réalité subjective et empirique chaque fois que cette fiction répond aux fantasmes, sentiments ou émotions profondes des personnages, avec une signifiante propre à chacun. Le réel comme externalité est ainsi annihilé et supplanté par le signe intime de la fiction fantasmatique.

⁵⁶⁵ Toute conquête d'une femme réelle est d'ailleurs présentée comme inaccessible dans cette même nouvelle : « La puerta estaba abierta y en el umbral había una mujer ni guapa ni fea sino sólo real, o sea, inalcanzable », *ibid.*, p. 96.

⁵⁶⁶ « Ella tenía veinte años menos que Quim, le había convencido, diez años atrás, de que abandonara a su primera mujer [...] que no soportó el impacto [...]. La mañana en que la policía informó a Quim de que su mujer se había ido de este mundo gracias a tres cajas de diazepam, sintió una especie de alivio que, inmediatamente, aceleró en sus neuronas la certidumbre de que algún día pagaría muy caro haber experimentado esa sensación. La abandonó en el momento preciso en que más daño podía hacerle, cuando habían iniciado las maniobras para adoptar a un niño, dada la incapacidad de ella para engendrarlos. [...] Me gustaría que tuviéramos un niño, le dijo [Quim] alguna noche, los dos ante el televisor. [...] Cuando quedó embarazada lo culpó a él, lo acusó de haberle sustituido las píldoras. Lo había visto en una película de sobremesa. Él trató de convencerla de que tuviera al niño, pero consiguió más que enfurecerla hasta el punto de precipitar su marcha. », Juan BONILLA, « El llanto », *Una manada de ñus*, *op. cit.*, p. 159-160.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 155.

IV.2.2 Pour un nihilisme joyeux, l'interprétation bonillienne du nihilisme nietzschéen

Il nous faut à présent marquer une légère pause et faire un bref détour par l'hypotexte nietzschéen dans les écrits de Bonilla afin d'appréhender pleinement les enjeux de ces procédés de négation du réel, ou plutôt de refus de signification du réel au profit des vérités intimes. Le rapport des personnages à la réalité intradiégétique ne peut se comprendre si l'on ne saisit pas la teneur exacte de leur nihilisme. La pensée de Nietzsche traverse de part en part toute la trajectoire de Bonilla et certaines œuvres lui sont entièrement consacrées, comme le récit de voyage fictif *Academia Zarathustra*, publié indépendamment, puis dans *Teatro de variedades*, que nous avons mentionné précédemment. Ce n'est que dans les dernières années de sa carrière de nouvelliste que Bonilla s'exprime directement sur la question dans sa production journalistique, avec la parution en 2013 de l'article « Martillazos de Nietzsche » – à l'occasion de la publication des aphorismes du philosophe par la maison Renacimiento –, puis en 2014 avec son interprétation personnelle de *Ainsi parlait Zarathoustra*, « Nihilismo, una manera de bendecir la vida », un essai d'abord diffusé sur son blog puis réédité dans *Biblioteca en llamas*⁵⁶⁸. Il développe, à travers ces deux articles et avec le soutien du prologue de Manuel Neila Lumeras aux aphorismes, l'idée que le penseur allemand défendait un nihilisme actif, affirmatif, qui n'exprime que la jubilation de la vie présente :

Pero también está el nihilismo activo, el que trae Nietzsche con prosa indomable y martillazos: es el que dice, no hay Dios, eso está claro, pero ¿quién ha dicho que nos hace falta para algo? ¿Quién ha dicho que no es más que suficiente todo este manantial lleno de vida? Y lo que se propone es dejar de preguntarse por el ser, para proclamar el vivir. No se deprime porque no haya nada al otro lado del tiempo –es más, es capaz de inventarse la bonita fábula del eterno retorno–, sino que muy al contrario encuentra que esa nada es un impulso adorable para la celebración del vivir⁵⁶⁹.

Entre l'affirmation du néant et la célébration de la vie, une délicate herméneutique de l'appréhension du réel permet la jonction :

En el prólogo Neila resume bien el pensamiento trágico: consiste como primer movimiento en una afirmación –o aprobación– de lo real con conocimiento de causa, es decir, con conocimiento del carácter único, insignificante, azaroso y cruel de cuanto existe. El segundo rasgo es la crítica del doble –o de los ídolos–: «La intolerancia afectiva frente a la crueldad de lo real conduce de manera inevitable a la sustitución de la realidad por los productos derivados del pensamiento, el deseo,

⁵⁶⁸ Juan BONILLA, « La hora de bendecir », *Biblioteca en llamas*, op. cit., p. 19-26.

⁵⁶⁹ Juan BONILLA, « Martillazos de Nietzsche », *El Mundo*, *Biblioteca en llamas* [en ligne], 3 octobre 2013, disponible en ligne sur : <https://www.elmundo.es/blogs/elmundo/bibliotecaenllamas/2013/10/03/martillazos-de-nietzsche.html>

la ilusión o la naturaleza». De manera que una crítica trágica no se proponga la negación de lo real, sino más bien la reducción al absurdo –a ser posible a carcajadas– de cualquier sustituto irreal, cualquier simulacro que venga con una respuesta entre los dientes. No necesitamos respuestas porque el mundo es la sola respuesta que nos necesita. Nietzsche no expone una visión totalizadora ni ansía un saber absoluto, sino que se limita a amar y conocer la condición trágica de la existencia⁵⁷⁰.

Le nihilisme nietzschéen s'exprimerait donc comme le revers du rejet de la réalité par les fictions intimes que nous commentons, comme son négatif, et l'on comprend dès lors pourquoi les personnages étudiés semblent si conscients de vivre dans une fiction et en embrassent avec une sombre ironie toute la facticité. La posture post-réaliste consciente d'elle-même, de sa fictionnalisation volontaire du réel, embrasse son pendant philosophique, le nihilisme, comme affirmation active du néant de la réalité. Dans son dernier article sur l'œuvre du philosophe, Bonilla confirme l'enthousiasme mesuré qui habite l'écriture nietzschéenne :

Es éste Zarathustra afirmativo, rebelde, entusiasta, el que protagoniza las más hermosas páginas del libro de Nietzsche [...]. Todos los conceptos que pone sobre el tapete Zarathustra están animados por la energía de quien está apelando a la vida para que ésta se dé en su vórtice, es decir, en su máximo punto de esplendor. De ahí su condición dionisiaca: vivir no es otra cosa que tener el don de la ebriedad. Que ello subvierta los valores morales que han venido acompañando al hombre hasta el advenimiento de la nueva criatura es condición obligada de ese entusiasmo [...]. Y el canto que emprende Zarathustra al avisar de ese advenimiento es un canto que afirma la vida como suficiente en sí misma, no necesitada de las muletas de explicaciones metafísicas: vivir es ya de por sí suficiente milagro y la condición indispensable del milagro es que no tenga explicación⁵⁷¹.

Dans cet article, l'auteur n'hésite pas à distiller l'imagerie de son corpus novellistique, le sportif courant vers la mort, pour exprimer tacitement l'impact de cette conception particulière du nihilisme sur son œuvre. De fait, l'empreinte nietzschéenne, ou du moins de cette interprétation du nihilisme, est omniprésente chez l'écrivain andalou.

Parfois, elle se fait jour ouvertement, comme dans les réflexions amusées du protagoniste de « A veces es peligroso marcar un número de teléfono », celui-ci regrettant la légèreté de son âme de nihiliste dont il ne tirera qu'un piètre prix sur le marché infernal :

De ahí que si el alma pertenecía a un ateo, a un suicida en potencia, a un desesperado, a un nihilista, a un lector de los ensayos de Cioran, el alma aparecía cariada y, o bien no llegaba a ser aceptada por el diablo [...] o, si llegaba a aceptarla,

⁵⁷⁰ *Idem.*

⁵⁷¹ Juan BONILLA, « Nihilismo, una manera de bendecir la vida », *El Mundo, Biblioteca en llamas* [en ligne], 8 août 2014, disponible en ligne sur : <https://www.elmundo.es/blogs/elmundo/bibliotecaenllamas/2014/08/08/nihilismo-una-manera-de-bendecir-la-vida.html> ; réédité sous le titre Juan BONILLA, « La hora de bendecir », *Biblioteca en llamas, op. cit.*, p. 19-26.

no pagaba gran cosa por ella: un sofá de segunda mano, una linterna, [...] cosas así⁵⁷².

De manière moins ironique, la figure de Nietzsche fait ostensiblement son apparition dans « La compañía de los solitarios » parmi les usagers du bar portant le nom de la nouvelle, ces spectres de papier qui habitent le monde littéraire de Bonilla. Entre éclats de rire et larmoiements, le philosophe représenté dans sa phase la plus névrotique écrit avec ses excréments sur le mur des toilettes l'un de ses aphorismes : « No des nunca por buena ninguna verdad que no venga acompañada al menos por una alegría⁵⁷³ ». Cette pensée, qui infuse d'une certaine manière le positionnement de tous les personnages bonilliens, renoue avec la complémentarité du nihilisme joyeux et de la subjectivité dans l'appréhension du monde.

En effet, le nihilisme des caractères bonilliens s'impose souvent en réponse au réel ou à ses valeurs. Dans « Nadie conoce a nadie », Simón se réfugie dans l'indifférence pour se protéger des informations qui lui font croire que tous les accidents de l'actualité sont dus à son possible rôle dans l'entreprise terroriste en cours : « Como ésa podría enumerar aquí cien noticias distintas que llevaron a Simón por esa senda que conduce primero a la ansiedad y más tarde, en inevitable defensa propia, a la indiferencia ante todo lo que pasara⁵⁷⁴ ». Dans « Encuentro en Berlín », le narrateur confesse avoir pactisé avec le diable son indifférence absolue au monde après avoir perdu son enfant :

Ángela pareció calcular algo. La edad que tenía yo cuando sucedió, por ejemplo. La edad que tenía ella. La edad que tenía el universo cuando se detuvo en mis entrañas y pacté con el demonio resistir, resistir, resistir, convertirme en un espectro, un loco, no consentir emocionarme ya con ninguna melodía terrestre, con ninguna rama de árbol sacudida por una brisa dominical, con ninguna pequeña iglesia románica mal aparcada en una cima, con ninguna nube gateando hacia el mar⁵⁷⁵.

Le nihilisme nietzschéen inonde l'univers de Juan Bonilla au point de hanter la majorité des figures qui errent dans son univers intradiégétique, comme le rappelle ironiquement le narrateur de « Una montaña de zapatos » :

Alguna vez, en alguna de nuestras maratonianas charlas mojadas en calvados y ahumadas con marihuana, habíamos ideado una catalogación de la gente que consistía en dividirla en grupos determinados por lo que cada individuo respondiera a la pregunta: ¿cuál es la pregunta que más veces te has hecho a lo largo de tu vida? Decidimos que el grupo más numeroso era el de los ¿y a mí qué me importa?, gente que tenía a la indiferencia por bandera primordial para protegerse de los embates de la realidad, superhombres qui conseguían resistir la bota militar de la realidad con

⁵⁷² Juan BONILLA, « A veces es peligroso marcar un número de teléfono », *La noche del Skylab*, op. cit., p. 90.

⁵⁷³ Juan BONILLA, « La compañía de los solitarios », *La compañía de los solitarios*, op. cit., p. 192.

⁵⁷⁴ Juan BONILLA, « Nadie conoce a nadie », *El que apaga la luz*, op. cit., p. 216.

⁵⁷⁵ Juan BONILLA, « Encuentro en Berlín », *El estadio de mármol*, op. cit., p. 66.

esa pregunta que los ponía a salvo de cualquier implicación que pudiera perjudicarlos⁵⁷⁶.

Cependant, ce protagoniste s'inscrit lui-même dans la catégorie de ceux qui se demandent « ¿qué estoy haciendo aquí? », une question qui revient souvent parmi les personnages bonilliens. Le jeune protagoniste de « Brooke Shields » se la pose souvent, surtout lorsqu'il est confronté à l'idolâtrie de son ami Bolívar dans le temple qu'il a érigé à l'actrice dans sa chambre d'enfant, ce qui le conduit à la conclusion que celle-ci n'est que fantasme pour lui, une fiction supplémentaire en réponse à la réalité qui lui échappe. Alors qu'il n'avait appris qu'une seule phrase en anglais pour une hypothétique rencontre avec son idole, déclamant que rien de plus important qu'elle n'avait existé depuis le Big Bang, la nouvelle se conclut sur sa décision d'adulte de lui rappeler que ni elle ni le Big Bang n'ont aucune importance :

Tenía que decirle a Brooke Shields una cosa, una sola cosa, y aunque ya era demasiado tarde –quiero decir, que ya no creía que fuese verdad que era lo único importante que le había pasado al planeta desde el Big Bang, de hecho ya ni el Big Bang me parecía importante–, había llegado el momento de decírsela⁵⁷⁷.

Tous ces personnages semblent « fatigués d'être morts⁵⁷⁸ », pour reprendre le titre du roman de Bonilla, fatigués de vivre dans un quotidien aride et adverse qu'ils ne peuvent combattre que par l'enchantement de leurs fictions intimes ou par le suicide. Les habitants du petit village d'Hisopo, dans « La noche del Skylab », finissent par se suicider collectivement lorsque le satellite attendu de la NASA ne tombe pas sur leur village. La nouvelle utilise d'ailleurs un motif que l'on retrouve dans *Nadie conoce a nadie*⁵⁷⁹, puis dans la nouvelle « La excursión al otro lado », celui de la vie palindrome, enserrée entre le néant infini, neuf mois de gestation et neuf de décomposition du cadavre avant un nouveau néant infini :

Y pensé que no podía ser casualidad que tardásemos nueve meses en descomponernos en las entrañas de la tierra, los mismos meses que necesitamos para componernos en las entrañas de la madre. Nuestra existencia se cifra en una especie de número capicúa. Siglos de inconsciencia desde el remoto origen de los meses desde ese instante hasta el momento de nuestro nacimiento. Después, los años de que conste nuestra vida. Luego otros nueve meses descomponiéndonos bajo la tierra. Y por fin, siglos de inconsciencia otra vez hasta el remoto final de los tiempos. «Nuestra muerte se interrumpe en el momento en que empezamos a nacer», pensé aquella noche. Hasta que nacemos permanecemos muertos. Esa oscuridad feliz deja paso a un insignificante período tras el que nos aguarda renovada la feliz oscuridad. Imposible que sea una casualidad esa simetría. Cientos de siglos. Nueve meses. Unos cuantos años. Nueve meses. Cientos de siglos. Un palíndromo. Quién

⁵⁷⁶ Juan BONILLA, « Una montaña de zapatos », *El estadio de mármol*, *ibid.*, p. 97.

⁵⁷⁷ Juan BONILLA, « Brooke Shields », *Una manada de ñus*, *op. cit.*, p. 104.

⁵⁷⁸ « Uno se suicida, esencialmente, porque esta harto de morir, porque se sabe su futuro de memoria y por lo tanto ya puede prescindir de él. », Juan BONILLA, « Las cartas de Mónica », *La compañía de los solitarios*, *op. cit.*, p. 52.

⁵⁷⁹ Juan BONILLA, *Nadie conoce a nadie*, *op. cit.*, p. 221.

había ideado esa simetría. Cómo iba a ser casual que tardásemos lo mismo en gestarnos que en deshacernos. El mundo es una broma macabra. Un *hai-ku* del demonio 5-7-5. Un palíndromo monumental. Al demonio le gustan las simetrías. En eso pensé, sí, y esa tenue certidumbre de inmortalidad heredada de la infancia –ese lugar del tiempo en el que la muerte no existe– me colmó entonces⁵⁸⁰.

Nous retrouvons cette vision enthousiaste du néant qui épouse parfaitement l'interprétation que fait Bonilla de Nietzsche et de la vie comme course effrénée vers la mort.

La cohorte de suicidaires qui habitent les pages de l'auteur s'explique alors autrement que par le simple pessimisme. Sur le corpus que nous étudions, pas moins d'un tiers des nouvelles abordent plus ou moins directement le thème du suicide. Nous n'aurions pas l'espace d'en dresser ici une liste exhaustive, et rappelons simplement que les protagonistes ou l'un des personnages centraux de la trame narrative se suicident dans : « Diario de un escritor fracasado », « Una sensación incurable », « El canto del gallo », « Paso de cebra », « La ruleta rusa », « Salto de altura », « La noche del Skylab », « Los abismos cotidianos », « La desconocida », « En la azotea » et « El llanto ». Rappelons aussi que les couvertures de *Tanta gente sola* et de la dernière édition de *El que apaga la luz* mettent en scène le suicide de Juan Bonilla lui-même. Cependant, l'auteur se garde bien de dramatiser l'acte de mise à mort et l'associe souvent à l'humour, à une certaine légèreté, à une forme de libération enthousiaste, voire à de l'allégresse. Ainsi en va-t-il de la suicidaire dans « La desconocida » :

Al iluminar la idea de reservar una habitación en el lujoso hotel se sonrió: una súbita alegría le quemaba en el pecho. Que fuera una alegría triste no la espantaba, todo lo contrario: le aportaba confianza, seguridad en la decisión que había tomado. No merecía la pena insistir. Definitivamente había llegado su hora⁵⁸¹.

Dans « La ruleta rusa », le suicide se fait spectacle : le protagoniste et sa compagne suivent avec passion une émission télévisée qui montre des concurrents jouer à la roulette russe, d'épisode en épisode, pour cumuler une cagnotte multimillionnaire. Si nombre des participants sont des marginaux, le protagoniste ne peut imaginer de meilleur candidat que son ami le plus joyeux (à tort, puisque c'est son épouse qui s'y inscrira à la fin de la nouvelle) :

De entre mis amigos, que yo sepa ninguno tiene pensado escribir a *La ruleta rusa*. Y eso que, en casi todos ellos, la desesperación hace mella a diario y les da motivos más que suficientes como para impelirlos [*sic*] a buscar una salida a sus situaciones. [...] Arturo es el que mejor lo lleva, con sus braguetazos. Se le da bien la cosa de las mujeres maduras. El otro día lo vi cabalgando una moto nueva. «Buena yegua te agenciaste, maricón», le grité. «Mejor es la que me espera en cueros», me

⁵⁸⁰ Juan BONILLA, « La noche del Skylab », *La noche del Skylab*, op. cit., p. 166-167.

⁵⁸¹ Juan BONILLA, « La desconocida », *El estadio de mármol*, op. cit., p. 108.

contestó. Y, sin embargo, es Arturo al único al que puedo imaginar concurriendo a *La ruleta rusa*⁵⁸².

Face à cet appel joyeux de la mort, le discours de la vie semble cynique et artificiel, comme celui que porte la voix narrative de « En la azotea », dont on sait qu'elle incarne un personnage participant au spectacle macabre et voyeuriste consistant à commercialiser le suicide en direct :

Así que se despediría a lo grande: estafando a un programa tan honrado y benéfico como el nuestro. Bueno, al menos le agradecemos póstumamente que no se limitara a tomarnos el pelo. Le agradecemos que saltara. Que al día siguiente todo el mundo hablase de él y de nosotros. [...] Pero si me hubiese avisado de que el final estaba escrito y nada podía hacer nuestro equipo de producción por cambiar las cosas, convencerle de lo fantástico que es vivir, de lo importante que es ser y todo eso, de que precisamente porque la vida no va en serio hay que disfrutarla, me las hubiese arreglado para retransmitir mejor su salto. Y hasta hubiese conseguido que lo patrocinara alguien, no sé, unas líneas aéreas de bajo coste, se me ocurre⁵⁸³.

Car le suicide dans l'œuvre de Bonilla ne constitue pas l'objet d'un voyeurisme malsain, et il n'est que l'expression volontaire d'une tension naturelle vers le néant. C'est sans doute la nouvelle « Cuidados paliativos » qui explore le plus profondément la thématique de la mort. Le récit est l'occasion d'une réflexion du protagoniste, associant le dépérissement de sa mère et le constat de la fin de son couple, qui porte le cœur de l'épiphanie novellistique : la révélation pour le protagoniste de la beauté d'une vie tournée vers la mort. On reconnaît clairement la lecture bonillienne de Nietzsche dans le discours que tient une mourante rencontrée par le personnage :

Allí en Manikarnica, ante aquella anciana que decía los nombres de los muertos, alguien me hizo hacer este ejercicio. Me dijo: piensa una fecha, fija el día de tu muerte. Y el día de mi muerte debió ocurrir hace tres años, y no me morí, y seguí adelante, pero daba igual, cada mañana me lo repetía y eso servía para que le quitase trascendencia a todo. Ya hay suficiente trascendencia en el hecho de estar aquí como para pensar en la intrascendencia de dejar de estar⁵⁸⁴.

C'est alors que la voix narrative autodiégétique entame une existence pétrie de cette vision enjouée de la « monumentalité du quotidien », qu'elle rejette tous les discours et toutes les idéologies et fait de l'inertie sa nouvelle vision du monde :

Vida. Vida por todas partes, vida sola, sin arrebatos de esperanza, sin doctrinas marchitas, sin banal ideología, la mera inercia que desliza cada cosa hacia su fin mientras en el sueño del enfermo que nos habita chillan las piedras, y no sabemos conformarnos y seguimos preguntándonos ingenuos: ¿por qué hay que morir? Se estaba muy bien allí, en la intemperie del ahora, sin sitio adonde ir, sin memoria de

⁵⁸² Juan BONILLA, « La ruleta rusa », *La noche del Skylab*, op. cit., p. 48.

⁵⁸³ Juan BONILLA, « En la azotea », *Tanta gente sola*, op. cit., p. 166-167.

⁵⁸⁴ Juan BONILLA, « Cuidados paliativos », *Una manada de ñus*, op. cit., p. 62.

dónde estuvimos, mirando escaparates, soñando con viajes a islas nuevas, a cuerpos distintos⁵⁸⁵.

IV.2.3 Substitution du réel par une vision du monde

Après ce bref panorama de l'interprétation que fait Bonilla du nihilisme nietzschéen, il nous est plus aisé d'aborder la dynamique de projection intime dans la réalité comme réponse consciente au néant de l'existence, qui constitue l'un des moteurs fondamentaux de la posture post-réaliste bonillienne. Nous abordions dans notre première partie la notion de « vision du monde » introduite par Jean-Marie Schaeffer dans son étude de la valeur cognitive de la fiction. Ce concept illustre bien le positionnement illusoire des personnages de Bonilla qui substituent leur vision du monde à la réalité, ou qui laissent plutôt coloniser cette dernière de façon tout à fait consciente :

Les représentations se collent alors en quelque sorte contre ce qu'elles sont censées représenter en sorte que leur statut représentationnel, et donc aussi leur nature aspectuelle deviennent invisibles. La représentation du réel est identifiée au réel lui-même qui du même coup apparaît comme hors d'atteinte de toute intervention active de notre part. C'est ce qu'exprime très bien l'expression « les choses sont ce qu'elles sont ». Cela est évidemment une illusion⁵⁸⁶.

Cet effet de réalité invisibilisée et substituée par une vision endogène est patent dans notre corpus novellistique.

La vision du monde se fonde sur des filtres individuels très divers. Il peut s'agir d'une nouvelle interface textuelle que le personnage interprète comme une prophétie et qui devient donc l'écran unique de sa réception de la réalité. « La vida que no había sido escrita » montre un Jésus quichottesque persuadé que son existence toute entière est prophétiquement narrée dans les écrits d'Isaïe. S'efforçant de plier son quotidien aux visions messianiques de l'oracle biblique et interprétant chaque bribe de réalité comme preuve supplémentaire de la justesse de son entreprise, il chasse le réel extrinsèque pour n'en faire que le support du texte qui l'habite, mais le titre de la nouvelle souligne le caractère illusoire de son projet qui se manifeste l'espace d'un instant, dans le dernier souffle du personnage christique :

De la misma manera que si el actor que hubiera empleado toda su vida en dar vida a un personaje –renunciando a la suya– un personaje que sin ser él no puede ser otra cosa que él, si ese actor, decía, dispusiera de unos instantes antes de morir para, recogiendo los aplausos del público, darse cuenta de que no tuvo existencia propia, de que la sacrificó para representar la obra que estaba acabando con aquellos

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 65.

⁵⁸⁶ Jean-Marie SCHAEFFER, « De l'imagination à la fiction », *op. cit.*

aplausos que le devolvían un momento a la realidad, de la misma manera que ese actor se sentiría fracasado, Jesús regresará un instante a la realidad y recibirá de golpe esa misma certidumbre⁵⁸⁷.

Cette perception quichottesque d'une texture littéraire recouvrant celle du réel est extrêmement fréquente chez Bonilla – point sur lequel nous reviendrons plus longuement dans une section spécifique–. L'hypotexte qui se substitue au réel des personnages s'inscrit parfois aux marges de la diégèse, dans le jeu d'intertextualités qu'ouvrent les métaphores employées par les personnages pour décrire leur vécu empirique, sans que ce dernier perde pour autant sa capacité à illustrer la subjectivité des personnages. Le narrateur de « El santo Grial » apprend, à son grand désespoir, que son enfant est atteint d'une leucémie qui l'emportera s'il ne reçoit pas une greffe de moelle épinière. Il se souvient alors d'une ancienne relation qui l'avait quitté alors qu'elle était enceinte pour rentrer au Mexique vivre avec le mari dont il ignorait l'existence. La découverte lui avait fait alors prendre conscience du mensonge subjectif dans lequel il évoluait jusqu'alors :

Todo el mundo padece la experiencia de haber pisado en algún momento y en plena realidad, un pliegue espectral que nos somete con la sensación de que acabamos de ingresar en una pesadilla en la que todos los rostros son máscaras y el pasado un laberinto sembrado de minas: pises donde pises, aflorará una mentira que descompone todas tus certezas⁵⁸⁸.

Pourtant, malgré cette soudaine conscience de ses illusions intimes, sa réaction émotionnelle consiste précisément à recouvrir la réalité d'un voile de soupçon qui prend l'apparence d'une nouvelle vision du monde tout aussi subjective :

Las cosas a su alrededor perdieron instantáneamente sentido y sustancia. Era como si hubiese cruzado uno de esos túneles de los que hablan en los programas dedicados a extraterrestres, brujerías y voces de muertos: de repente se encontraba en otro lugar que imitaba con excelente exactitud su ciudad, sus conocidos, sus costumbres, pero que era una suplantación del lugar real. [...] La camarera de la casa de comidas a la que iba a almorzar era la de siempre y sin embargo qué evidente resultaba que era una criatura completamente distinta y completamente monstruosa. Se convirtió en un extranjero al que han abandonado en un país cuyo idioma –compuesto por palabras que conoce y utiliza– le resultaba del todo incongruente. [...] Las calles estaban donde siempre habían estado, pero él acogía la sensación de que avanzaba por ellas como si lo guiara el plano de otra ciudad, una ciudad enterrada bajo las aguas de un pantano⁵⁸⁹.

La vision, en écho au titre du recueil, n'est pas sans rappeler la *terre gaste*, infertile et décrépite, du pays du Roi Pêcheur, monarque impuissant et continuellement blessé, dont les territoires glabres abritent le saint Graal. Ce souvenir de rupture est convoqué par la voix narrative alors

⁵⁸⁷ Juan BONILLA, « La vida que no había sido escrita », *El que apaga la luz*, op. cit., p. 88.

⁵⁸⁸ Juan BONILLA, « El santo Grial », *El estadio de mármol*, op. cit., p. 135.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 136-137.

qu'elle y entrevoit la cure possible du mal de son fils : rechercher son demi-frère d'une précédente union pour en tirer la greffe, le saint Graal, une métaphore employée par son épouse, dont le protagoniste confesse la soumission à l'idéal d'une narration prophétique qui organise l'existence :

–Todo aquello sucedió para que nuestro hijo tuviera salvación.
Ella creía en la cruel fantasía de un narrador invisible, en su gusto por dejar historias abiertas cuyos falsos finales se explicaban con hechos futuros que las cerraban de verdad
–Tienes que buscarlo y traerlo: esa criatura lleva el santo Grial en la espalda – dijo Elisa⁵⁹⁰.

Dès lors, l'investigation que mène le protagoniste aux quatre coins du globe est infusée du sous-texte de la quête arthurienne, mais les illusions du chevalier sont de nouveau confrontées à la *terre gaste*, à l'infertilité du réel : retrouvant son ex-compagne, il apprend que l'enfant qu'il croyait sien est celui d'un autre. Cette image d'un vécu mal interprété qui agit sur le présent n'est pas rare chez Bonilla. En effet, lorsque ce n'est pas un texte qui filtre la vision des personnages, c'est le passé lui-même, émaillé de subjectivité, qui vient se superposer au présent.

Dans « Una sensación incurable » le protagoniste est persuadé de revivre tous les événements de sa vie, et l'effet de déjà-vu devient l'expérience de son quotidien, son unique vision du monde : « Los instantes pasaban y todos ellos le remitían a otros vividos no sabía cuándo ni dónde. Ni siquiera sabía por quién: si él había sido el que los había vivido o no. La sensación no se agotaba. Se había impuesto de manera tajante, definitiva⁵⁹¹ ». Désenparé par ce passé qui envahit son présent, le personnage décide de mettre fin à ses jours et il expérimente enfin une perception inédite par son ultime geste. Il n'est de fait pas surprenant que le suicide apparaisse fréquemment associé à l'expression argotique « borrarse » que l'on retrouve dans l'évocation de la mort, que ce soit pour le poète de « En la azotea⁵⁹² », l'amant rongé par la jalousie dans « Alma cargada por el diablo⁵⁹³ », ou encore, par une reproduction autoréférentielle de « En la azotea », dans le suicide du poète Jacinto de « El lector de Perec⁵⁹⁴ ». Le geste ultime apparaît ainsi comme l'effacement conscient de l'être de la surface

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 143.

⁵⁹¹ Juan BONILLA, « Una sensación incurable », *El que apaga la luz*, *op. cit.*, p. 233.

⁵⁹² « [...] estaba cansado de estar cansado, se dijo : voy a reunirme con mi pobre chica de los ojos cerrados que prefirió saltar antes que vivir una vida de mierda, que votó por el no, que se borró. », Juan BONILLA, « En la azotea », *Tanta gente sola*, *op. cit.*, p. 166.

⁵⁹³ « Pero luego, otra vez se disparaba el dolor, el cosquilleo en el estómago, la sensación de inferioridad, las ganas de borrarse. », Juan BONILLA, « Alma cargada por el diablo », *Tanta gente sola*, *ibid.*, p. 174.

⁵⁹⁴ « Por ejemplo, Jacinto se había borrado. A lo grande, eso sí. Una muerte televisada para recuperar un poco de la gran audiencia que tuvo cuando publicó *Verso Perverso*. Su muerte –el espectáculo de su muerte– me hundió. », Juan BONILLA, « El lector de Perec », *Tanta gente sola*, *ibid.*, p. 210.

visible qui compose sa propre vision subjective du monde. Le soi ne se perçoit ici que comme une image projetée, un dessin ébauché par la perception elle-même.

IV.2.4 La représentation post-réaliste et ses modalités post-mimétiques chez Juan Bonilla

Dans son étude sur le post-réalisme de la littérature anglo-saxonne des années 1990, Eileen Williams-Wanquet propose une analyse de cette forme de représentation habitée d'une « recreation » du monde, parfois fondée sur des éléments exogènes, comme nous l'avons vu avec les textes de fiction qui imprègnent la vision des personnages :

Dans le « texte réaliste classique », le *muthos* reste « mimétiquement orienté », imitant un ordre existant déjà dans le monde, alors que, dans l'esthétique « moderniste » et « postmoderniste », le *muthos* se détache du monde pour exprimer un ordre abstrait et subjectif. Il est temps d'introduire un troisième cas de figure, celui qui m'intéresse tout particulièrement car il semble correspondre à la littérature « postréaliste » que j'étudie : le *muthos* libéré du monde, donc dégagé de son contexte, peut être réécrit et renvoyé au monde, comme nouveau sens, appelant au changement. Il m'apparaît que le *muthos*, de plus en plus radicalement séparé de sa mimésis, peut être revu et renvoyé au monde, comme « contreinterpellation ». Alors que le « réalisme » est tourné vers le passé, en ce qu'il reprend et consolide un ordre existant, le « postréalisme » serait tourné vers le futur, dans la mesure où il cherche à imposer un nouvel ordre au monde, une nouvelle façon de faire signifier le « réel brut ». Le « postréalisme » remplacerait donc la conscience immédiate du monde par sa recreation, non pas sur des bases purement subjectives, mais à partir d'une nouvelle idée du monde⁵⁹⁵.

Nous retrouvons dans ces commentaires l'idée d'une projection de fiction chargée d'une manière de faire signifier le réel, sous un jour personnel, que nous évoquions au sujet du thème de la frontière, cette dernière étant déchargée de sa matérialité référentielle pour recevoir le sens métaphorique du symbole conféré par sa fictionnalisation. Ce procédé caractérise en réalité toutes les perceptions saisies par les voix narratives du corpus bonillien, bien qu'il se dégage une portée métalittéraire, poétique et autoréflexive plus marquée autour du thème de la frontière, l'approche post-réaliste étant en soi toute une réflexion sur la question des limites du réel.

Les traces de ce discours poétique latent sont multiples et polymorphes. La simple présence formelle d'éléments de fiction dans des récits de fiction – références directes à d'autres livres, films, représentation de spectacles télévisuels ou radiophoniques, métarécits fictifs portés par les personnages – sont autant de scories métafictionnelles qui signalent une

⁵⁹⁵ Eileen WILLIAMS-WANQUET, *Éthique de la métafiction : éléments pour un postréalisme en littérature anglaise*, op. cit. p. 71.

perturbation dans le champ d'appréhension du réel, la présence d'un domaine de la fiction envahissant qui menace de s'immiscer à chaque instant dans la réalité quotidienne des protagonistes. La perméabilité des champs du réel et de la fiction est d'ailleurs très souvent mise en scène, aussi bien dans le sens d'un texte de fiction prédéfinissant la présence au monde des personnages comme nous l'avons vu, que dans le sens d'une volonté de ces derniers de fictionnaliser les bribes de réalité qu'ils perçoivent. Dans « El millonario Craven », le prête-plume, recruté pour produire le dernier ouvrage d'un autre, se réjouit, en premier lieu, de sa rencontre avec son client parce qu'il perçoit ce dernier comme un personnage de fiction en puissance :

Así fui creciendo como escritor: me deslumbraba Borges y me pasaba meses tratando de escribir como Borges, me deslumbraba Nabokov y gastaba las noches intentando acercarme a su prosa, me deslumbraba Salinger y recortaba los fuegos artificiales y llenaba de conversación banal mis relatos. ¿Por qué entonces negarme a intentarlo? Eso me permitiría además estar cerca de Bart Craven, lo que tal vez me daría oportunidad, después de realizado el encargo, de convertirlo en un personaje de ficción. Y no podía olvidar que eso era precisamente lo que ansiaba encontrar para salir del bloqueo de ideas que padecía: un personaje que me permitiese ser ambicioso⁵⁹⁶.

Dans ce bref passage, on entrevoit comment s'opère instantanément la jonction entre fiction littéraire, acte de création et fictionnalisation du réel, le personnage recevant sa réalité intradiégétique comme une alternative à la fiction littéraire pour modeler ses propres fictions. La mise en scène de l'approche post-réaliste se fait parfois au second degré comme lorsque l'écrivain et protagoniste de « Una novela fallida » décide d'écrire une vie de Jésus sous la forme d'un roman policier, faisant sien le postulat de la généricité borgésienne selon lequel le lecteur projette sur sa lecture l'univers des fictions qu'il a fréquentées antérieurement.

Au-delà de ces mises en scène de son écriture à des degrés divers, Bonilla exploite le positionnement post-réaliste sous de multiples aspects : la tendance des personnages narrateurs à faire signifier comme métaphore littéraire l'insignifiant du quotidien, à teinter de tonalités hagiographiques ou épiques leur réception diégétique de l'univers ou encore à faire du monde qui les enserme un symbole lyrique de leur intériorité. Dans « La ruleta rusa », le programme de télé-réalité suicidaire est perçu comme un spectacle légendaire par toute la nation qui érige en « héros » sacré le concurrent qui remporte émission après émission : « Isabelo es el héroe del país en estos momentos. No puede perder. Es un símbolo. De ninguna de las maneras puede perder⁵⁹⁷ ». La voix narrative fait un usage excessif de l'adverbe « naturalmente » pour

⁵⁹⁶ Juan BONILLA, « El millonario Craven », *La compañía de los solitarios*, op. cit., p. 34.

⁵⁹⁷ Juan BONILLA, « La ruleta rusa », *La noche del Skylab*, op. cit., p. 50.

ponctuer chaque événement de l'émission, chaque réaction du public, comme si la logique implacable d'un récit religieux se dégageait du spectacle⁵⁹⁸. Dans ce contexte, que le candidat prétende converser avec le revolver pour anticiper l'absence ou non d'une balle dans le barillet semble tout aussi naturel – le saint qu'il incarne accomplissant son miracle et les autres candidats devenant les martyrs de sa déification – jusqu'au jour où un autre participant l'assassine en direct, ce qui donne lieu à toute une hagiographie⁵⁹⁹. Alors qu'Isabelo est une personne réelle dans l'univers intradiégétique, il est fictionnalisé par tous les autres personnages qui en font un symbole. Un procédé similaire apparaît dans « Todos contra Urbano », une nouvelle qui met en scène un concurrent brillant au programme *Des chiffres et des lettres* que tous ses anciens camarades de classe vont essayer de battre en direct. Lorsque le grand frère du protagoniste a l'occasion d'interviewer le champion, il lui glisse une question suggérée par la voix narrative :

¿Es Urbano una metáfora de algo?, ésa me parece que debe ser la pregunta con que comience la entrevista. [...] Cuando le hace la entrevista por fin, en una cafetería del centro en la que todo el mundo saluda a Urbano como si perteneciera a sus vidas, y en la que unos niños que pasan por allí le piden un autógrafo, mi hermano me copia la pregunta esencial: ¿de qué es metáfora Urbano⁶⁰⁰?

La transformation d'Urbano en symbole outrepassé rapidement le cadre restreint du spectacle télévisuel, lorsque le protagoniste se convainc que la situation toute entière, le désarroi de son père voyant finalement perdre son rival, la violente nostalgie qui le saisit à sa défaite, s'érigent en métaphore inaccessible :

Y se va a su cuarto. Y eso es también metáfora de algo, pero no sabemos de qué. Y ninguno de nosotros sabe qué decirle para consolarlo⁶⁰¹.

La perception du réel comme symbole prend parfois des accents plus lyriques. Dans « Cansados de estar muertos », un réseau métaphorique de l'univers infernal et de la mort aux accents mythologiques traverse le récit : le protagoniste s'appelle Fausto, son amante Morgana, et ils se rencontrent dans le bar des pompes funèbres tenu par un proxénète nécrophile qui garde les portes de son « abyme », de sa « caverne du Cyclope », la salle d'autopsie où sont consommées les marchandises⁶⁰². Dans l'adaptation romanesque de la nouvelle, l'un des

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 41, 43, 49. Nous trouvons exactement le même procédé dans « Metaliteratura », récit publié dans *Tanta gente sola*, où le narrateur abuse de l'adverbe dans sa description du scénario de sa mise en scène métalittéraire.

⁵⁹⁹ « Pongo la radio y ya están los periodistas difundiendo la noticia, ilustrándola con urgentes hagiografías del difunto. Han interrumpido todos los programas. Una de las opinadoras oficiales propone que se declare luto nacional durante un par de días », *ibid.*, p. 54.

⁶⁰⁰ Juan BONILLA, « Todos contra Urbano », *Tanta gente sola*, *op. cit.*, p. 48-49.

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 55.

⁶⁰² Juan BONILLA, « Cansados de estar muertos », *El que apaga la luz*, *op. cit.*, p. 257.

habitúés du local s'appelle Alighieri⁶⁰³. La nouvelle narre l'intense relation amoureuse entre Fausto et Morgana, laquelle n'est autre que la fille de l'adolescente dont celui-ci était épris dans sa jeunesse, puis elle relate leur séparation quand Morgana le soupçonne d'avoir eu recours aux services du proxénète avec le cadavre de sa mère. En face de l'appartement du protagoniste, un grand chien noir apparaît un jour attaché en laisse et le fixant du regard, une version dégradée du Cerbère gardant le petit enfer quotidien de Fausto. Dans la dernière scène, le chien meurt, pendu au bout de sa laisse, alors que Fausto se retrouve seul face à l'enfer ouvert de sa vie, le canidé incarnant à ses yeux cet isolement sans limites :

Por la mañana lo encontraría su dueño así, en esa postura. Fausto sintió envidia de su suerte: al menos al perro lo encontraría pronto, a la mañana siguiente, con el cuerpo aún caliente, alguien que le lloraría y de cuya muerte se sentiría culpable. Él no podía decir lo mismo⁶⁰⁴.

En guise de dernier exemple, songeons enfin aux très nombreuses descriptions de l'état du ciel qui traversent notre corpus. Couleur et texture célestes apparaissent systématiquement comme une figuration des épreuves que surmontent les personnages dont les récits se construisent suivant une focalisation interne et très subjective : le ciel incertain (« alfombra marenga que el sol irá tiñendo conforme ascienda a la bóveda⁶⁰⁵ ») qui accompagne le protagoniste entre deux hallucinations de rats dans « La nube de Oort » ; le ciel où éclatent les feux d'artifice de la chute finale de Fausto dans « Cansados de estar muertos » et que le doberman mourant fixe dans un dernier souffle⁶⁰⁶ ; les nuages simulant des bombes dans les visions prophétiques de la guerre du Professeur Vogtheim⁶⁰⁷ ; la matinée « de nubes que se estrujaban » dans « Dvořák nunca había sonado mejor », surplombant la visite du protagoniste à sa mère sénile⁶⁰⁸ ; « el puño calcinante del sol » qui s'abat sur le malheureux village d'Hisopo dans « La noche del Skylab⁶⁰⁹ » ; la « lumière coagulée » de la nuit qui observe la dernière injection d'héroïne de la protagoniste de « Polvo eres⁶¹⁰ » ; la froide « bandeja de plata » des cieux, le jour de la mort du père du narrateur dans « Paso de cebra⁶¹¹ » ; « la piscina de aire

⁶⁰³ Nom de famille de Dante.

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 279.

⁶⁰⁵ Juan BONILLA, « La nube de Oort », *El que apaga la luz*, *ibid.*, p. 105.

⁶⁰⁶ « [...] el hocico buscando aún un poco de aire, los ojos lanzados como piedras de fulgor al cielo en el que seguían estrellándose los cohetes. », Juan BONILLA, « Cansados de estar muertos », *El que apaga la luz*, *op. cit.*, p. 279.

⁶⁰⁷ « [...] las nubes que bajaban veloces y explotaban casas donde los cerebros de unos niños estallaban », Juan BONILLA, « Las revelaciones del Profesor Vogtheim », *La noche del Skylab*, *op. cit.*, p. 71.

⁶⁰⁸ Juan BONILLA, « Dvořák nunca había sonado mejor », *La noche del Skylab*, *ibid.*, p. 121.

⁶⁰⁹ Juan BONILLA, « La noche del Skylab », *La noche del Skylab*, *ibid.*, p. 159.

⁶¹⁰ Juan BONILLA, « Polvo eres », *La noche del Skylab*, *ibid.*, p. 221.

⁶¹¹ Juan BONILLA, « Paso de cebra », *La compañía de los solitarios*, *op. cit.*, p. 114.

gélido » où se jette le parachutiste, ou son âme défunte, dans « El paracaidista⁶¹² » ; « cielo metálico », « cielo tenso [...] sábana gris », « cielo sucio », « cielo alto [...] abollado aquí y allá por nubes gráciles » couvrent les errances urbaines des personnages de *El estadio de mármol*⁶¹³ ; et, à l'inverse, le « soleil pléthorique de l'enfance » liquidé dans une bouteille de Xeres dont se souvient avec nostalgie le narrateur de « El sol de Andalucía embotellado⁶¹⁴ ». Les focalisations internes de toutes ces nouvelles disent un monde dont la voute céleste arbore les nuances de l'univers qui habite les personnages. Ce ne sont pas des cieux référentiels que nous apercevons ici mais bien la projection brute de leur coloration par le regard du narrateur, ce qu'Eileen Williams-Wanquet décrit en ces termes :

Le « postréalisme » me paraît travailler sur un muthos libéré de sa mimésis pour le renvoyer, transformé, au monde. Alors que le roman traditionnel privilégiait une approche mimétique, tentant de reproduire l'ordre sous-jacent au monde existant, et que le roman d'avant-garde enlevait au muthos son ancrage dans le monde, le roman « postréaliste » semble extraire le muthos du monde pour le travailler et ensuite le renvoyer, modifié, au monde⁶¹⁵.

Le parachutiste de la nouvelle éponyme de Bonilla n'illustre pas autre chose lorsqu'il avoue avoir recréé le monde et le souvenir toute son existence, n'être qu'une métaphore de son propre récit, une révélation qui lui ouvre l'accès à la réincarnation dans le regard nouveau d'un nourrisson :

Pero también a veces consigo percibirse a sí misma la conciencia y entonces, en un fuero vedado al exterior que, además, el olvido no podrá trasplantar a su desierto insondable, recrea el mundo –o sea el pasado– y lo convierte en una metáfora que le susurra al sueño de esa conciencia un secreto indispensable. Eso es –se ufana el paracaidista– estoy habitando una metáfora, me estoy queriendo decir algo a mí mismo y eso es lo que impide que descienda⁶¹⁶.

Toutes ces occurrences témoignent d'un univers diégétique modelé par les personnages narrateurs sous une forme littéraire consciente. Chacun perçoit le monde comme une œuvre écrite par son regard où se projettent imagerie épique, tonalités hagiographiques, métaphores lyriques et autres symboles de leur intériorité. Cet épais tissage de fictions intimes ne laisse poindre aucune réalité qui ne soit issue de leur propre recreation narrative : tous habitent intentionnellement le roman de leur dedans.

⁶¹² Juan BONILLA, « El paracaidista », *La compañía de los solitarios*, *ibid.*, p. 199.

⁶¹³ Juan BONILLA, *El estadio de mármol*, *op. cit.*, p. 45, 89, 135, 216.

⁶¹⁴ Juan BONILLA, « El sol de Andalucía embotellado », *Una manada de ñus*, *op. cit.*, p. 145.

⁶¹⁵ Eileen WILLIAMS-WANQUET, *Éthique de la métafiction : éléments pour un postréalisme en littérature anglaise*, *op. cit.* p. 107-108.

⁶¹⁶ Juan BONILLA, « El paracaidista », *La compañía de los solitarios*, *op. cit.*, p. 207-208.

IV.2.5 Venin du réel et tyrannies des circonstances : la posture post-réaliste comme négation volontaire du réel

L'aspect auto-conscient du combat des illusions contre le monde externe est sans doute la plus grande spécificité du post-réalisme. Le thème du venin du réel, comme symbole de combat par la fiction aux marges de la réalité, est devenu topique chez les nouvellistes contemporains dont Valls écrit : « Sus ambiciones literarias se decantan por mostrar la vida descarnada y subvertirla, cuestionando la realidad de la que forman parte, valiéndose de la ficción para emocionar o trastornar al lector, buscando en resumidas cuentas sobrevivir al veneno de la realidad⁶¹⁷ ». Juan Bonilla emploie, quant à lui, la notion de « tyrannie des circonstances » qui revêt l'avantage d'intégrer une certaine historicité à la texture du réel. Empruntant à Ortega y Gasset sa définition du Moi, les nouvelles bonilliennes mettent en scène des personnages dont l'identité est constamment menacée par les assauts du monde extérieur, mettant en péril le délicat équilibre de l'intériorité mâtinée de ses circonstances. Cette conception apparaît pour la première fois dès le recueil inaugural de l'auteur, dans la nouvelle programmatique « El terrorista pasivo », associée à la description de l'entreprise criminelle :

Que detesto cualquier nazionalismo [*sic*] lo puedo ejemplificar recordando aquella tarde de mi infancia en la que por vez primera, al cruzar una frontera, me di cuenta de que la tierra era del mismo color a un lado y al otro, evidenciando que los mapas mentían como padres. Detesto pues los estados, las instituciones, las familias, las patrias, las banderas... Y detesto el tiempo, su paso, su control, su administración. Detesto cómo instituciones, estados, familias y patrias han hecho de él el metal sagrado por cuya aleación compiten los nuevos alquimistas. Mi terrorismo sería un terrorismo pasivo, acomodado a los dictados de la propia Realidad, que quedaría convertida en mi cómplice. Sólo hay un terrorismo legítimo: el que nace en defensa propia, respondiendo a usurpaciones o humillaciones aberrantes, y en ese sentido tal vez el mío iba a ser el único terrorismo ilegítimo posible, que al ser ilegítimo se reconocía como no contaminado por intereses impuestos. Un terrorismo pasivo y desinteresado⁶¹⁸.

Ce fragment présente, sans la nommer encore « tyrannie », la réalité circonstancielle, celle de l'espace national et rationnel et celle de l'écoulement du temps, comme un régime totalitaire qui impose sa loi au sujet (« nazionalismo », « control », « administración », « dictados » « impuestos »). Bonilla reprend la portée politique de la réflexion identitaire d'Ortega, mais

⁶¹⁷ Fernando VALLS, *Sombras del tiempo*, *op. cit.*, p. 34. L'expression est née dans le discours de Ángel Olgoso, comme le rappelle l'introduction de Gemma PELLICER et Fernando VALLS, *Siglo XXI, Los nuevos nombres del cuento español actual*, *op. cit.*, p. 14. Nous en trouvons mention dans plusieurs interviews de l'auteur fantastique, comme par exemple dans : Lidia MORALES BENITO, « En manos de los intangibles. Entrevista al escritor de relatos Ángel Olgoso », *Realidades y Ficciones: Revista Literaria*, n° 13, Juin 2013, disponible en ligne sur : <https://revista-realidades-y-ficciones.blogspot.com/2013/06/proximamente-revista-n-13.html>.

⁶¹⁸ Juan BONILLA, « El terrorista pasivo », *El que apaga la luz*, *op. cit.*, p. 17.

suivant une dialectique belliqueuse : si le sujet ne peut se soustraire aux circonstances qui l'habitent et le définissent, il n'en demeure pas moins libre de se les réapproprier dans une réception critique (matérialisée par l'énumération de toutes les contraintes sociales et temporelles ponctuée de l'anaphore « detesto »), de se laisser passivement envahir par la fiction de la réalité qui naît de l'intime échange avec le monde (« la propia Realidad [...] que quedaría convertida en mi cómplice »). Au réel dictatorial et à son armée de cadres et de règles, à commencer par celle du temps qui passe, le personnage décide, avec son groupe terroriste fictif appelé Espartaco, d'opposer la fiction du rôle qu'il joue dans les actualités quotidiennes. On retrouve, largement développée, l'idée de rôle fictif joué comme substitut à la réalité dans un autre groupe terroriste, celui des rôlistes de « Nadie conoce a nadie » qui tentent d'imposer le scénario de leur partie à la réalité. De fait, la tyrannie des circonstances est une dénomination utilisée par le personnage de Sapo dans le roman *Nadie conoce a nadie*, pour décrire l'ennemi de la réalité à combattre. Ce personnage nomme d'ailleurs son propre journal intime « Yo y Miss Circunstancias », dans une version dégradée de la citation d'Ortega qui illustre sa réinterprétation ludique de la maxime d'origine. C'est dans ces trois récits, « El terrorista pasivo » (1994) et les versions nouvellistique (1994) et romanesque (1996) de « Nadie conoce a nadie », que naît le concept qui traverse toute la définition bonillienne du rapport à la réalité, au fil de ses différentes évolutions.

Dans les écrits un peu plus tardifs de l'auteur, à partir de *La noche del Skylab* (2000), l'évocation des circonstances comme contrainte politique, sociale ou temporelle s'inscrit dans une réflexion plus large sur l'identité, l'enfance et le temps qui passe. Ainsi, les circonstances historiques et l'identité sociale factice, correspondant au monde réel décorrélé de l'univers intime, s'expriment et s'enrichissent de pair. Dans « El dios de entonces », les deux enfants qui partageaient le même rêve d'être footballeurs deviennent victime et tortionnaire dans un contexte politique particulier. Le bourreau des cœurs du « proyecto Maldoror » n'a développé son plan de destruction de l'amour conjugal qu'après l'adolescence, période pendant laquelle l'institution maritale n'est pas encore érigée comme ennemie⁶¹⁹. Dans une approche plus symbolique, c'est en voyant sa mère rongée par la démence sénile que le protagoniste de « Dvořák nunca había sonado mejor » recherche activement un rempart illusoire contre le réel qui le frappe, adulte, dans cette vision de la déchéance :

⁶¹⁹ « Recuerdo, después de las conquistas habituales en la adolescencia, época en la que no se puede hacer un daño perdurable a las parejas porque la propia institución ni siquiera está afianzada, sino sometida a todo tipo de presiones, cuál fue mi primer paso en lo que denominé “el proyecto Maldoror”. », Juan BONILLA, « El proyecto Maldoror », *La noche del Skylab*, op. cit., p. 139.

Yo me quedé allí, en lo que fue el jardincillo de nuestra casa –una colección de matojos ahora–, viendo a mi madre ante su piano –imagen que había perseguido en las agónicas noches en vela de mi infancia–, arrancándole a su instrumento una música torpe, imposible, esforzándome por tergiversar todo lo que sucedía ante mis ojos, por crear un espejismo que mejorara la turbia realidad, por crear un oasis en la línea de un horizonte que siempre me estuvo vedado⁶²⁰.

Dans cet exemple transparaît expressement la réaction du personnage bonillien consistant à fictionnaliser le réel dès que la contrainte circonstancielle se fait trop perceptible, ici celle des ravages du temps. La réalité inacceptable (« impossible », « turbia ») est immédiatement supplantée par la perspective d'une illusion dont l'artifice est parfaitement conscient (« esforzándome por tergiversar », « un espejismo », « un oasis »).

Dans l'adolescence déjà, les premières batailles contre les circonstances tyranniques se dessinent. Le protagoniste de « El dragón de arena », follement épris de sa sœur, se réfugie dans le fantasme au point de s'imaginer être un enfant adopté pour évincer le contexte incestueux. Son discours laisse poindre un ennemi qui prend forme : « Yo era un desdichado y el mundo una broma de mal gusto⁶²¹ », « La música que la marihuana patrocinaba en mi cerebro se veía importunada por destellos de mezquina moral y conformismo sucio⁶²² », « Soporté como pude el diluvio y en algún momento conseguí arrebatarle a la sucia realidad. Un sueño me envolvió en sus sedosas imágenes⁶²³ ». Pour substituer son monde fantasmatique aux conventions sociales d'une réalité qu'il récuse, le personnage de « El dragón de arena » embrasse consciemment les illusions que lui apportent le sommeil et les psychotropes. Toutefois, ses fréquentes insomnies témoignent d'une véritable lutte pour parvenir à habiter pleinement et durablement le récit fictif qu'il tente de bâtir.

L'insomnie dont souffre ce dernier personnage est loin de ne concerner que lui : une nette majorité des protagonistes et/ou personnages incarnant la voix narrative sont, ponctuellement ou chroniquement, insomniaques. Le thème de l'insomnie comporte deux aspects fondamentaux dans l'œuvre bonillienne. D'une part, l'impossible sommeil figure la difficulté des personnages à se soustraire à la réalité et l'effort qu'ils consacrent à cette entreprise. Cette implication se manifeste, d'autre part, lorsque tous ces insomniaques passent leurs nuits à forger leur monde fantasmatique, à bâtir les fictions qui les animent et qu'ils projettent sur le réel, dans une nouvelle actualisation du motif quichottesque. La nouvelle « Encuentro en Berlín » illustre parfaitement ce succédané conscient d'expérience onirique : la

⁶²⁰ Juan BONILLA, « Dvořák nunca había sonado mejor », *La noche del Skylab*, *ibid.*, p. 136.

⁶²¹ Juan BONILLA, « El dragón de arena », *El estadio de mármol*, *op. cit.*, p. 73.

⁶²² *Ibid.*, p. 75.

⁶²³ *Ibid.*, p. 86.

mère endeuillée décide de considérer que son enfant vit en Uruguay pour permettre, à la faveur du décalage horaire, de consacrer ses nuits esseulées à leur imaginaire vie commune, continuant ainsi de travailler le jour durant les heures de sommeil fictives du défunt garçon⁶²⁴.

Arrivés à l'âge adulte, les personnages bonilliens, subissant le tribut plus lourd de leurs circonstances passées, livrent une guerre ouverte au réel en passant par des méthodes plus extrêmes. La nouvelle « Vitiligo » en offre un bon exemple. Nous l'avons vu, son protagoniste découvre, horrifié, l'image subjective et monstrueuse que se fait sa compagne de sa maladie dans le jeu vidéo *Vida real* auquel elle s'adonne. En se joignant à un groupe de parole composé d'autres victimes, c'est une autre vision du monde, en réponse au mal dont ils souffrent tous, que le narrateur découvre : une triade de grâces ou de parques, suivant l'évolution de leur discours polyphonique, prétendent créer un monde parallèle où la progression de la maladie serait signe de beauté. Rapidement, le narrateur voit dans les méandres de son quotidien le signe de la tyrannie et attribue chaque accident à cette malédiction circonstancielle jusqu'à rejoindre le « monde vitiligo » en prenant pour nouvelle compagne une autre affligée. Cet univers parallèle, régi par les normes esthétiques des membres du club, s'inscrit en contrepoint de la réalité initiale du personnage, dont la nouvelle perception du réel est traversée par la mythologie construite au sein du cercle d'initiés. Atteint d'une autre maladie, psychologique cette fois, le protagoniste de « Fregoli » reconnaît le visage de son ex-compagne sur tous les corps qu'il croise mais s'arrange de cette nouvelle vision du monde pathologique pour se noyer dans la fiction d'une relation maintenue avec l'être aimé. Dans ces deux exemples, la circonstance de la maladie sert une réécriture consciente du monde par les protagonistes qui, à l'égal du terroriste passif de la première nouvelle de l'auteur, intègrent sciemment les dictats du réel à l'artifice qu'ils choisissent d'ériger en réalité.

Tous les personnages, cependant, ne luttent pas aussi frontalement contre le réel et certains préfèrent une forme de stratégie de l'échec qui ne souligne pas moins la dimension oppressante de leur réalité. Les auteurs de « Una novela fallida », « El mejor escritor de su generación » et « Diario de un escritor fracasado » s'avouent incapables de finaliser leur œuvre : le premier n'en fera qu'un plan, le deuxième plusieurs centaines de pages d'onomatopées et le troisième un journal intime au futur, composé de pures fictions à suivre à

⁶²⁴ « Así que se le ocurrió trasladar a su hijo a un lugar donde fuera de día cuando caía la noche sobre Berlín. Así podría dedicar sus noches a seguir de cerca la vigilia de su hijo: hasta ahora el horario sólo le permitía vigilar su sueño. Su padre se marcharía a vivir a Uruguay: cuestión de negocios. El padre real se suicidaría unos meses más tarde, y Ángela recibió la noticia con una sensación en la que había mucho más de alivio que de rencor o tristeza: seguiría viviendo en el otro lado del tiempo él también, en el mundo de su hijo », Juan BONILLA, « Encuentro en Berlín », *El estadio de mármol, op. cit.*, p. 54.

la lettre plutôt que de confessions présentes, son projet initial. Néanmoins, chacun se maintient ainsi dans l'illusion d'être un écrivain à l'œuvre. De même, l'adolescent essayant à tout prix de battre un record dans « Algo más que simplemente existir » décide finalement d'être le recordman du plus grand nombre de records ratés. En somme, tous ces personnages choisissent la voie détournée de l'échec accepté – celui de la tyrannie circonstancielle pleinement embrassée – puis transcendé en un projet nouveau qui puisse les soustraire à la contrainte de la réalité en les faisant basculer dans une autre fiction ou un autre rêve. Enfin, comme nous l'entrevoions dans chacune des analyses antérieures, cette vaste galerie de rêveurs aveuglés par leurs propres fictions, ces insomniaques occultant leur médiocrité sous les atours épiques de leurs fantasmes, dépeignent encore et toujours la figure du chevalier cervantin.

IV.2.6 Un don-quichottisme contemporain

Comme nous l'avons indiqué dans notre première partie, la figure du Quichotte apparaît très fréquemment dans l'œuvre de Bonilla dès son premier recueil, *El que apaga la luz*, sous les aspects du syndrome d'Alonso Quijano décrit par le maître des rôlistes dans « Nadie conoce a nadie ». Toujours dans cet ouvrage, dans « La vida que no había sido escrita », la réactualisation de l'hypotexte cervantin est appliquée au personnage de Jésus, contaminé par la figure du chevalier errant alors qu'il se perd dans la lecture des prophéties d'Isaïe :

De tal modo que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro y los días de turbio en turbio, y así del poco dormir y del demasiado leer se le secó el entendimiento de manera que extravió el juicio o lo sustituyó, llenándosele de fantasía todo aquello que leía en el profeta, asentándosele al fin en la imaginación la certeza de que era verdad toda aquella máquina de invenciones soñadas, y para él no había realidad más ponderada que la que vislumbraba a través de las Escrituras⁶²⁵.

Sous cette figure christique quichottesque, transparait une dynamique que Pierre Bayard théoriserait des années plus tard sous le nom de « plagiat par anticipation⁶²⁶ » et qui avait été parfaitement illustrée en amont dans la nouvelle de Borges, « Pierre Menard, autor del Quijote⁶²⁷ », où l'œuvre cervantine s'exprime comme une actualisation précoce de la révolutionnaire écriture de l'auteur français fictif. Suivant l'approche de Bayard, la vie de Jésus portée par les évangiles pourrait être interprétée comme un plagiat par anticipation des idées, et non des motifs narratifs, que porte l'œuvre cervantine dans une forme de présent distendu,

⁶²⁵ Juan BONILLA, « La vida que no había sido escrita », *El que apaga la luz*, op. cit., p. 85-86.

⁶²⁶ Pierre BAYARD, *Le Plagiat par anticipation*, op. cit.

⁶²⁷ Jorge Luis BORGES, « Pierre Menard, autor del Quijote », *Ficciones*, Madrid : Alianza Editorial, 2009, p. 41-55.

la première modalité de ce procédé selon le théoricien⁶²⁸. Mais ce serait là oublier les multiples incursions de Bonilla dans l'analyse des autres épigones cervantins, Unamuno, Saramago, Kathy Acker, Borges, Orson Welles, qui dessinent une vision proche de l'éternel retour nietzschéen dont Bonilla s'inspire fortement dans sa conception du temps et de la vie et qui constitue le deuxième mode de plagiat par anticipation de Bayard⁶²⁹. C'est suivant cette approche borgésienne du plagiat littéraire que l'auteur andalou introduit, dans le volume d'essais *Nuevas visiones del Quijote*, son analyse de la version du mythe quichottesque par Kozintsev :

El personaje que ideó Cervantes ha sido prorrogado por otros autores de la misma manera que el Jesucristo –cuya peripecia imita don Quijote: alguien que ha aprendido en unas escrituras unas indicaciones para mejorar el mundo sin conseguir, al trasladarlas a la realidad, otra cosa que su propia tragedia, su inmolación– inventado por los evangelistas ha ido suscitando muchas otras ficciones, en alguna de las cuales la imagen que obtenemos del personaje es mucho más nítida y convincente que la original (pienso por ejemplo en el *Jesucristo del Evangelio* de Saramago, mucho más intenso que el de los evangelistas). Naturalmente ese tipo de personajes corren el riesgo –al convertirse en algo más que nombres propios y pasar a ser propiedad de los hombres– de ser caricaturizados al caer en manos que sólo se proponen deformarlos⁶³⁰.

Dès lors, les réactualisations du Quichotte qu'opère Bonilla sont l'hypertexte de l'œuvre cervantine et de sa réception borgésienne, ou de l'avatar ménardien, suivant une approche similaire aux théories de Bayard et c'est là que réside la contemporanéité de son quichottisme.

La différence majeure de ces Quichottes bonilliens réside donc dans un degré de conscience particulier, propre au positionnement post-réaliste : ces personnages adoptent sciemment les attributs de la figure cervantine. Dans « Real Dolly », le protagoniste est contraint de vendre une partie de sa bibliothèque. Cataloguant alors ses possessions, suivant les conseils des différentes facettes de sa personnalité qu'il nomme comme autant de

⁶²⁸ « Comme on le voit, ce premier modèle destiné à rendre compte du plagiat par anticipation consiste à transformer la notion d'«idée». Ce ne sont pas seulement les textes qui sont ici mobiles, mais les idées elles-mêmes. Dès lors qu'elles ne sont plus pensées sous la forme de contenus aux limites assurées, mais comme des processus impalpables, la question de leur propriété comme de leur vol, se pose différemment et de manière plus ouverte. Du point de vue du temps, ce premier modèle porte sur le présent, dont il fait l'hypothèse qu'il peut être indéfiniment distendu », Pierre BAYARD, *Le plagiat par anticipation*, *op. cit.*, p. 77.

⁶²⁹ « Et il en va de même pour le plagiat par anticipation, qui revient théoriquement à subtiliser des éléments d'une œuvre à un écrivain encore à venir, lequel, dans une conception cyclique du temps, est tout autant, sinon une résurgence pure et simple du passé, du moins la réapparition déplacée de tel ou tel prédécesseur oublié. On pourrait même aller plus loin en suggérant que les conceptions cycliques du temps ne se contentent pas de transformer les conditions du plagiat, elles en invalident finalement la possibilité, celui-ci reposant sur l'opposition de l'antérieur et du postérieur. Et on peut d'ailleurs considérer que, dans une théorie cyclique du temps, le plagiat par anticipation finit par se réduire à un plagiat simple, ou l'inverse. Ainsi l'exemple de Nietzsche permet-il d'avancer la deuxième grande voie d'explication du plagiat par anticipation, laquelle consiste à modifier, non plus la notion d'idée, mais notre conception traditionnelle du temps », *ibid.*, p. 89-90.

⁶³⁰ Juan BONILLA, « El Quijote de Kozintsev », in José Luis García Martín (éd.), *Nuevas visiones del Quijote*, *op. cit.*, p. 49.

personnages – le curateur, le barbier, le curé – il ne peut se résigner à vendre le Quichotte, l'ouvrage dont sont issus ces fragments de son identité :

Quedémonos con *Cómo me hice monja*, dijo el cura, y dejemos que sobre las demás sople el viento de los librereros. *El libro del desasosiego* se queda donde está, de la estantería de poesía sólo conservaremos *Partes de guerra* y *Buzón vacío*, porque están dedicados. Oh qué difícil, véndelo todo, no salves nada, o quédate solo con uno, o di un número y atente [*sic*] a las consecuencias. Digamos veinticinco libros. No, son demasiados. Digamos diez. Ya van seis. *Risa en la oscuridad*, *Sartor Resartus*, *Gargantua y Pantagruel* (menos mal que van en un solo tomo) y *Don Quijote*, en el que salimos nosotros, dijeron al unísono barbero y cura⁶³¹.

Notons également la mention aux deux livres de poésie de Bonilla lui-même, au sein de cette bibliothèque de fiction qui rappelle l'effet métafictionnel ouvrant le deuxième livre du roman cervantin. Même les personnages ne consacrant pas leurs nuits à la lecture semblent parfaitement conscients de leur dimension quichottesque. Il en est ainsi du protagoniste de « El proyecto Maldoror » qui fait du personnage de Lautréamont son prophète. Version dégradée du chevalier errant, ce Don Juan professionnel et piètre lecteur astreint volontairement l'intégralité de sa vie au modèle de son unique lecture, là où le Quichotte s'égaré dans les méandres du genre chevaleresque dans son ensemble :

En cuanto tuve claro todo esto, después de leer el único libro importante publicado en los dos últimos siglos, *Los Cantos Maldoror* (por lo menos el único libro importante que yo he leído, aunque he de confesar para no incurrir en hipocresía que soy poco lector), me decidí a aprovechar los dones de la naturaleza. ¿Qué eres? Eres excepcionalmente guapo. ¿Qué puedes hacer en nombre de la única religión decente cuyo Dios es la Nada y cuyo profeta es Maldoror? Puedes hacer desgraciada a mucha gente. [...] Y después de aquella revelación hallada entre las páginas de Maldoror y potenciada en el espejo matinal, decidí consagrar mi vida a la destrucción de parejas, al asesinato del amor con que otros se enlazaban para defenderse del vacío de existir, de la nada divina de la que Maldoror era el profeta⁶³².

Cette hypertextualité consciente de l'existence autorise les personnages à projeter sur les autres tous les avatars de fiction qui peuplent leur imaginaire. Le personnage de « El mejor escritor de su generación » décrit ainsi les colères de sa mère :

Gertrude Stein hubiera aprobado aquel párrafo con entusiasmo de maestra que comprueba que sus lecciones literarias han logrado convencer a una discípula. Permanecí en silencio mientras [mi madre] pasaba de imitar a Gertrude Stein con sus enrabietadas repeticiones a calcar al Joyce ininteligible de *Finnegan's Wake* para desembocar en un plagio descarado del Marinetti más onomatopéyico⁶³³.

⁶³¹ Juan BONILLA, « Real Dolly », *El que apaga la luz*, op. cit., p. 159.

⁶³² Juan BONILLA, « El proyecto Maldoror », *La noche del Skylab*, op. cit., p. 139.

⁶³³ Juan BONILLA, « El mejor escritor de su generación », *La compañía de los solitarios*, op. cit., p. 272.

Dans l'univers intérieur des personnages, eux-mêmes et les autres ne sont qu'une vaste galerie de personnages tirés de leurs voyages littéraires.

Au-delà de ces archétypes donnant vie à leurs lectures, la posture quichottesque se manifeste sous d'autres aspects moins littéraires. Les hallucinations visuelles et auditives des personnages, qui projettent sur leur réception du réel les fantômes de leur imaginaire, sont extrêmement fréquentes. Plus encore, elles sont bien souvent provoquées par la consommation de psychotropes, une manière consciente de se perdre volontairement dans la fiction, comme l'illustre la stratégie de substitution du réel d'Ángela dans « Encuentro en Berlín » :

¿Por qué no podía instalarse en la atmósfera del sueño definitivamente, por qué no podía usurparle a la realidad su alma y transplantarle el aroma del sueño? [...] Era una suprema cuestión de conciencia: habría que ejercitarla, educarla, someterla, torturarla si fuera necesario, exprimirla con drogas si hacía falta, para albergar esperanzas de que su propósito estaba a su alcance. [...] estaba tratando de volverse loca, e iba a conseguirlo⁶³⁴.

La consommation de drogues et autres antidépresseurs est présente dans près d'un tiers des nouvelles de Bonilla, exposant ainsi une vaste pharmacopée : du cannabis abondamment fumé par les personnages de « El dios de entonces », « El dragón de arena » et « Un gran día para tus biógrafos », à l'héroïne injectée par la protagoniste de « Polvo eres », en passant par el « aliento » du personnage de la « Nube de Oort », l'ecstasy et la cocaïne que multiplie le Jésus contemporain de « Una Novela fallida », ou encore la kétamine recherchée par le narrateur de « Sólo tienes que resistir hasta mañana ». Les stupéfiants intègrent la stratégie de détachement du réel des personnages qui en font un ingrédient presque incontournable de leur projet de fictionnalisation du monde tangible par projection de leur univers intérieur. Le parallèle avec le quichottisme est établi très tôt dans la bibliographie bonillienne avec l'introduction d'une expression particulière du syndrome d'Alonso Quijano dès la publication de « Nadie conoce a nadie », à savoir l'hallucination collective provoquée par l'ergot de seigle qui expliquerait l'avènement du nazisme par une folle interprétation messianique des écrits du dictateur :

-Hay casos de ese síndrome que no lo padece un individuo solo, sino toda una comunidad. Porque no me dirás que no pasó un poco eso mismo pero en otro sentido en la Alemania de los años treinta, con toda aquella gente que creyó que el *Mein Kampf* de Hitler resumía la palabra de un nuevo profeta (cosa a la que ayudó el altísimo consumo de cerveza [...]: el centeno tiene sustancias psicotrópicas, y yo creo que eso fue lo que llevó a Alemania al nazismo)⁶³⁵.

⁶³⁴ Juan BONILLA, « Encuentro en Berlín », *El estadio de mármol*, op. cit., p. 46.

⁶³⁵ Juan BONILLA, « Nadie conoce a nadie », *El que apaga la luz*, op. cit., p. 213.

Enfermée dans le recueil programmatique de l'auteur, cette anecdote en apparence anodine introduit un thème qui deviendra central dans son œuvre : la possibilité d'un communautarisme de la réception littéraire.

L'analyse de ces différents exemples nous a permis d'identifier une réactualisation contemporaine du motif quichottesque propre à illustrer les postulats bonilliens relatifs à l'appréhension subjective de la réalité et à la contamination du fictionnel dans la construction de l'identité. Les personnages de Bonilla déploient un rapport privilégié au texte littéraire et aux espaces imaginaires en général, en se laissant consciemment habiter de récits, de fantasmes et d'hallucinations pour mieux modeler leur expérience du réel aux dimensions de leurs fictions intérieures. Or, et c'est là l'une des caractéristiques de la réactualisation bonillienne de Cervantès, certaines des nouvelles du corpus mettent en scène cette même distorsion volontaire sous une forme étendue à l'échelle collective, lorsque des groupes entiers pâtissent d'une folie partagée et se rencontrent dans une fiction commune qu'ils décident d'ériger en réalité. La matière textuelle à l'origine de cet artifice collectif s'affirme alors comme un territoire ouvert à l'intersubjectivité où les membres du groupe puisent conjointement des fragments de leur identité. La lecture partagée se fait alors interface de rencontre et d'échange avec l'altérité.

IV.3 Les espaces transfrontaliers : la lecture comme espace hybride d'identité

IV.3.1 Du don-quichottisme individuel aux visions collectives

La possibilité qu'a la substance littéraire d'habiter les horizons imaginaires de groupes entiers est élargie chez Bonilla au cas extrême des grandes religions monothéistes créant ainsi la vision de collectivités mondiales mues par la fiction d'un seul ouvrage. Cette forme de quichottisme grégaire a son importance dans l'économie discursive et dans la réflexion poétique de l'auteur puisqu'elle ouvre la perspective d'une échappatoire possible à l'isolement du sujet contemporain, enfermé dans sa vision subjective du monde. Elle donne, en somme, le pouvoir à la littérature de faire communauté, mais sans pour autant réactiver le spectre des Grands Récits remis en cause par la postmodernité : à la portée universelle du Mythe, dont Bonilla offre une représentation délirante dans les festivités religieuses de *Nadie conoce a nadie*, l'idéal bonillien oppose la valeur du petit groupe, le cercle de lecteurs, la cellule d'activistes, en somme, des microsociétés dont les dimensions autorisent l'intimisme des échanges par l'entremise du livre.

Cela explique que la cohésion sociale qui se crée, dans l'œuvre de Bonilla, autour de textes divers s'exprime à des échelles très variées et généralement micro-communautaires. Nous pouvons songer au groupe terroriste de « El terrorista pasivo », Los Espartacos, qui s'inspire des faux-raccords du cinéma historique pour en faire la trame d'une entreprise criminelle. Pensons également au groupe de rôlistes, une poignée de membres correspondant aux personnages d'une partie, qui vivent dans le scénario proposé par le maître du jeu ; ou encore à l'agence du « proyecto Maldoror » qui s'unit autour du personnage de Lautréamont. À une échelle intermédiaire, l'on trouve les différents cultes sectaires que l'on croise dans l'univers bonillien : les invocateurs de crash spatial dans « La noche del Skylab » qui ne compte que les quelques habitants d'Hisopo, unissant leurs prières nocturnes dans l'espoir de voir leur hameau rasé :

Me pareció que se lo estaba inventando todo, que agregaba patetismo a los hechos para embaucarme, para contagiarme de su espíritu mesiánico, para que yo acogiera la sensación de encontrarme ante un elegido o un profeta. Hablaba, en efecto, como un elegido, pero de dónde había sacado aquellas expresiones apocalípticas de dónde aquella capacidad para crear imágenes tétricas. No me costó descubrir que era un lector encendido de la Biblia, el único libro que uno podría encontrar en aquella aldea. No pude evitar una sonrisa. Pero ¿cómo pudo convencer a todos los demás de que podían resultar elegidos en aquella lotería macabra y de que era

imprescindible demostrarle a su Dios que estaban dispuestos a sacrificarse por salvar a sus hijos del hambre⁶³⁶?

Ici, ce n'est pas l'ergotisme mais la faim et la misère qui agissent comme catalyseurs collectifs du fantasme millénariste. De fait, à son retour, le journaliste ne voit pas l'intérêt de faire étalage de cette névrose partagée entre les membres de ce qu'il qualifie de « grupo de locos a los que la desesperación los ha vuelto religiosos⁶³⁷ ».

Les plus grandes échelles que représentent les régimes politiques et les religions sont également figurées. « El canto del gallo », nouvelle épistolaire publiée dans le premier recueil de l'auteur, prend la forme d'une lettre de l'évangéliste Marc à l'apôtre Jean qui résume les tergiversations de Pierre tâchant de donner sens à la trahison de sa triple négation. Ce dernier visualise, dans ses rares rêves, l'avenir de l'Église qu'il est en train de bâtir, à la tête de laquelle se succèdent les magnats usurpant la parole biblique :

En esas pesadillas Pedro contemplaba a un elenco de ancianos que se sucedían en la ocupación de un gran trono de oro. Ancianos que se habían convertido, en el nombre de Cristo, en ricos potentados colmados de oro y tesoros innumerables, cúmulos de monedas monumentales recaudadas en nombre de Cristo⁶³⁸.

À ce premier cercle de la communauté lucrative s'ajoute l'organisation religieuse toute entière, en des termes assez proches mais avec un référent quichottesque plus marqué, dans « Una novela fallida » publiée une décennie plus tard. La figure christique y apparaît toujours associée au chevalier errant :

[...] es un loco, le han hecho creerse el elegido que todos estaban esperando, se lo han injertado en el cerebro y el tipo va a dejar que se lo carguen porque sólo así obtendrá su preciosa victoria; si lo liberaran sería una derrota, y por lo tanto es necesario, imprescindible, que lo sacrifiquen para que se convierta en lo que todavía no es: una leyenda⁶³⁹.

Dans son sillage cervantin, se construit une vaste organisation mondiale fondée sur sa mythologie, dans une nouvelle réactualisation de la fiction quichottesque, portée à une tout autre échelle par l'auteur du roman en germe :

Si no pretendemos eso, nos puede aliviar la carga un acompañante masculino, algo vulgar y de aspecto detestable aunque de corazón anchísimo: el Sancho Panza que mejora a cualquier Quijote. [...] A lo mejor convendría, si decidimos situar la novela en un contexto contemporáneo, abusar de la experiencia de las organizaciones ecologistas, que antes de convertirse en grandes empresas gestoras fueron grupúsculos que se batían el cobre sin reparar en gastos y beneficios. Con la

⁶³⁶ Juan BONILLA, « La noche del Skylab », *La noche del Skylab*, op. cit., p. 160.

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 165.

⁶³⁸ Juan BONILLA, « El canto del gallo », *El que apaga la luz*, op. cit., p. 244.

⁶³⁹ Juan BONILLA, « Una novela fallida », *El estadio de mármol*, op. cit., p. 188.

inevitable llegada de los administrativos [...] empezó una transformación que habría de convertir la ideología en mera religión⁶⁴⁰.

Nous pouvons noter une importante inflexion dans le traitement que fait l'auteur de l'échelle religieuse. Là où les groupuscules sont dépeints avec une certaine tendresse – qu'il s'agisse des premières micro-communautés chrétiennes comparées à des cellules activistes écologiques « que se batían el cobre sin reparar en gastos y beneficios » ou du terrorisme idéologique des rôlistes ou des Spartacus – les entreprises mondiales que représentent les grands cultes sont systématiquement associées à des ambitions matérialistes, superficielles, inhumaines et, *in fine*, elles apparaissent plus détestables que les ersatz communautaires qui les précèdent (« convertir la ideología en mera religión »). La dimension universalisante du Grand Récit est ainsi subtilement rejetée au profit d'échelles plus humbles, autorisant le partage d'une idéologie authentique.

Les régimes politiques, leur propagande et le fanatisme des masses offrent une nouvelle illustration des excès de la foule galvanisée. Dans « Las revelaciones del profesor Vogtheim », l'enseignant voit l'avenir de l'Allemagne et la montée incompréhensible du nazisme dans ses rêves. Le récit joue du contraste signifiant en soulignant sa névrose croissante alors qu'il entraperçoit la folie collective du nazisme s'étendre dans les discours de ses élèves⁶⁴¹. Le fanatisme des sociétés dictatoriales apparaît également dans l'Italie fasciste de « El estadio de mármol » comme réalité antagoniste aux désirs homosexuels du jeune protagoniste. Au fil du récit, l'hypotexte des discours mussoliniens transparait comme source de l'hystérie collective. À la fin de la nouvelle, l'on découvre avec le personnage le livre *Italia fascista en camino* que possède son père et dont la couverture représente pleinement l'aspect cohésif de la mythologie partagée :

En su casa lo estaba aguardando el director del colegio, al que la criada había hecho pasar al salón donde se entretenía ojeando un libro de fotos titulado *Italia fascista en camino*: un volumen lleno de fotos donde se resumían los logros en todas las disciplinas del régimen de Mussolini. La portada era bonita: un fotomontaje en el

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 195-196.

⁶⁴¹ « ¿Quién iba a creerle? Lo encerrarían a él por desequilibrado [...]. Comprendió que alguien o algo le solicitaba ayuda, y ese alguien, ese algo, no podía ser otro que el Creador. ¿Por qué a él? Eso era lo de menos. [...] Su pueblo estaba en peligro y había que aniquilar por adelantado a sus enemigos. Enemigos aún invisibles que crecían sin incordio, se educaban pacientemente, iban adquiriendo casi sin percibirlo nociones pecaminosas cuya sustancia ya consistía en odiar al pueblo elegido, aplastar a todo aquel que no comulgara con ellos. Ése era el mandato. Cada revelación señalaría a uno de los futuros criminales. [...] quizá aquellos niños eran los cabecillas, los dirigentes de una revolución demoníaca que ya no sería capaz de convertirse en realidad. Interrumpiéndoles el tiempo a esos cuantos críos, la revolución quedaría abortada. [...] ¿Contará él a alguien la verdad de por qué lo hizo cuando todo esto haya acabado? Si lo hace, es evidente que lo encerrarán en un manicomio. », Juan BONILLA, « Las revelaciones del Profesor Vogtheim », *La noche del Skylab*, *op. cit.*, p. 64-67.

que la imagen del Duce se imprimía sobre una masa de gente que a la vez que lo contenía lo creaba⁶⁴².

Image d'une société qui crée consciemment les mythes qui l'unissent, la jaquette de l'ouvrage convoque implicitement la notion de quichottisme contemporain poussée à son paroxysme. Ici encore, l'échelle de cette mythologie interdit à la « masse » fanatique de manifester son identité : sur la surface du volume, seul le leader fasciste est reconnaissable et la communauté qu'il surplombe est réduite à sa fonction de piédestal pictural. Dès lors, le pouvoir unifiant du livre ne semble s'exprimer, comme facteur d'identité, qu'à certaines échelles. Il n'en demeure pas moins que cette métaphore visuelle de la collectivité unie sous une même idéologie, telle qu'elle apparaît couchée à la surface d'un ouvrage, est signifiante. En questionnant les échelles d'un communautarisme fonctionnel et en représentant ainsi, matériellement, les extrémités du quichottisme, Bonilla semble nous inviter à concevoir la substance textuelle comme un espace d'accueil et la lecture comme le lieu de possibles rencontres.

IV.3.2 De la spatialisation du temps à la lecture comme lieu

Pour comprendre pleinement comment la lecture partagée peut permettre l'émergence d'une forme d'espace communautaire, il convient d'examiner la relation entre le processus de spatialisation du temps et la notion d'espace de la lecture. Le procédé consistant à représenter métaphoriquement l'écoulement du temps comme espace traversé n'est pas nouveau et s'inscrit dans la rupture du réalisme vers le néoréalisme subjectif introduite par la modernité, ainsi que le rappelle Lauro Zavala dans sa description de l'esthétique antiréaliste de la nouvelle moderne : « Los cuentos modernos tienen inicio anafórico, tiempo alegórico, espacio metafórico, narrador poco confiable, personajes contradictorios, lenguaje irónico, intertextualidad explícita, ideología moralmente ambigua y final abierto⁶⁴³ ». De manière plus générale, la concentration d'un signifié temporel dans une description spatiale répond à la logique de superposition du descriptif et du narratif que décrit Pierre Tibi comme consubstantielle au genre nouvellistique et à sa nécessaire économie :

Ces deux notions, qui parfois divergent dans le roman – l'une ressortissant au statique et au spatial, l'autre au dynamique et au temporel – voient leurs

⁶⁴² *Ibid.*, p. 247. Le texte fait probablement référence à l'ouvrage *L'Italia fascista in cammino* publié en 1932 et composé d'une série de photographies à la gloire du régime mussolinien. La jaquette représente le dictateur appuyé sur une rambarde dont la partie inférieure a été recouverte, par photomontage, d'une vue aérienne de foule. *L'Italia fascista in cammino*, Roma : Istituto nazionale L.U.C.E., 1932.

⁶⁴³ Lauro ZAVALA, *Principios de teoría narrativa*, México : Naveluz, 2017, p. 22-23. Pour une explication plus détaillée de la typologie nouvellistique de Zavala, voir également notre partie « I.1.5 La survivance du récit moderniste espagnol ».

démarcations s'estomper dans la nouvelle. [...] la nouvelle se montre très réticente vis-à-vis des notations dont l'unique fonction est d'ordre référentiel. On pourrait même poser en principe que l'effet de réel est étranger à la nouvelle, non seulement parce qu'il postule une ouverture sur le hors-texte objectif que la nouvelle, dans la mesure où elle est monde clos et structure autonome, tend à récuser, mais aussi parce que l'élément producteur d'un effet de réel est celui dont la fonctionnalité est la plus pauvre [...]. La description, loin de constituer pour elle une pièce rapportée, demande à être articulée de façon rigoureuse sur le déroulement de l'action. [...] Le cumul de ces deux opérations dans la nouvelle est une caractéristique qu'expliquent les nécessités de la forme courte. La description – des lieux, des objets, des personnages – devient action en puissance, de fait finit souvent par s'intégrer au récit des actions⁶⁴⁴.

Dans le corpus bonillien, ces superpositions contraintes par la nécessité de concentration nouvellistique sont très répandues et se manifestent, plus spécifiquement, par de nombreux procédés de spatialisation du temps.

L'auteur représente d'abord des lieux imaginaires paradisiaques où le temps est aboli, comme la ville « derrière la mort » dont les habitants vivent un continuel présent, dans l'éternité des lieux qui peuplent leur imaginaire. Cette image trouve son pendant élyséen dans la vision qu'a le baron de « Tormoye », aux références plus archaïques :

De vez en cuando, en las noches peores, cuando un miedo antiguo percutía en su pecho, se hacía un cigarrillo de salvia que lo enviaba lejos de las tres dimensiones de la frágil realidad: de esos viajes volvía confuso pero fortalecido, con la convicción de que daba igual lo que fuera de él, de que al otro lado del tiempo había un vergel en el que las cosas no daban miedo y danzaban todos aquellos a quienes quisiste sobre un terreno abonado por los restos de todos aquellos a quienes odiaste⁶⁴⁵.

Le contrepoint entre les deux descriptions de l'au-delà est saisissant : pour la jeune Morgana, c'est une vaste cité qui s'étend « derrière » la mort, tandis que pour le vieux noble c'est un resplendissant verger qui l'attend « de l'autre côté » du temps. Dans les deux cas, l'abolition du temps se manifeste dans la dimension spatiale.

Mais c'est aussi la présence du temps passé qui peut se trouver spatialisée. Dans « De lo que es capaz la gente por amor », le système de désignation des adresses urbaines se fonde sur une histoire collective, parfois oubliée de tous, mais ancrée dans le tissage toponymique de la ville de Managua et dans l'inconscient partagé de ses habitants :

Además de ser pura periferia, las calles de la capital de Nicaragua no quedan explicitadas por nombres y números. Las direcciones se convierten así en verdaderas adivinanzas preñadas de humor, anacronismos e historia. Una dirección puede, por ejemplo, informar: de donde fue el arbolito de Navidad, setenta varas arriba y hacia abajo otras veinte. ¿De qué arbolito se trata? Pues de uno que existió

⁶⁴⁴ Pierre TIBI, « La Nouvelle : Essai de compréhension d'un genre », in Paul CARMIGNANI (dir.), *Aspects de la nouvelle*, op. cit., p. 56-57.

⁶⁴⁵ Juan BONILLA, « Tormoye », *El que apaga la luz*, op. cit., p. 24.

alguna vez en el pasado –nadie sabe cuándo exactamente– en un lugar en el que ahora ya no hay nada y que los managüenses logran identificar. Varas, por otra parte, es una medida castellana y medieval de longitud, que no se usa en ningún lugar del mundo fuera de Nicaragua. ¿Y a qué se refiere exactamente eso de « arriba » y « abajo »? previsiblemente obtuve diversas explicaciones⁶⁴⁶.

L'on observe ici le procédé par lequel le temps des récits mémoriels que dessine le souvenir commun se trouve spatialisé en une cartographie fonctionnelle pour le groupe qui en connaît le code. Outre cette mémoire collective, fruit d'un usage partagé du même espace, c'est parfois la remembrance du passé individuel qui se projette en un espace. La flânerie urbaine et les descriptions de la géographie citadine se superposent fréquemment aux réminiscences des promeneurs, la scène de la rue devenant progressivement théâtre de la mémoire. Le narrateur de « El sol de Andalucía embotellado » se retrouve ainsi projeté dans le souvenir de la ville de son enfance alors qu'il vient de traverser les rues de Berlin, désertées un dimanche après-midi. Sur la géographie berlinoise déshumanisée, son passé se manifeste, les fantômes de ses proches apparaissent et ouvrent la longue métadiégèse de sa jeunesse andalouse.

Nous retrouvons le thème des dimanches après-midi déserts, comme extension spatiale d'un temps perçu comme excessivement long, dans la nouvelle « Brooke Shields » dont le protagoniste souffre d'une « agoraphobie des dimanches » :

Son los libros más importantes de mi vida: los leí para saltar una tarde de domingo por no saltar del balcón, porque una de mis más evidentes pesadillas consistía en no tener ni idea de qué hacer los domingos por la tarde, hasta que descubrí que podía apagarlos leyendo. [...] la sensación de agorafobia, a la que no sabía ponerle nombre –porque no era agorafobia estrictamente, nada de miedo a los grandes espacios, sino más bien miedo a una gran cantidad de tiempo sin planes–, me oprimiría el pecho después de la comida [...] A veces me lanzaba a la calle a sabiendas de que eso no mejoraría las cosas –nadie por la calle, una bomba de neutrones había estallado en alguna parte y había dejado intactos los edificios, pero ningún superviviente más que yo mismo y algún que otro perro o gato callejero– y volvería por donde había venido, más aplastado por la angustia, comprobando atónito que sólo había pasado una hora desde que me fui⁶⁴⁷.

Les rues dépeuplées deviennent ici le signe du temps qui s'étend, vide de toute activité, mais ce passage évoque l'adjuvant salvateur où le protagoniste peut se réfugier pour fuir ce néant : la lecture. Il y a sans doute dans le livre quelque chose de ce processus de spatialisation du temps et chacun des exemples commentés pourraient s'interpréter comme une petite mise en abyme de cette surface du texte qui contient toute entière le temps de la lecture comme l'expose Llewellyn Brown en citant Lacan :

⁶⁴⁶ Juan BONILLA, « De lo que es capaz la gente por amor », *El que apaga la luz, ibid.*, p. 138.

⁶⁴⁷ Juan BONILLA, « Brooke Shields », *Una manada de ñus, op. cit.*, p. 70-71.

La parole et la structure phrastique sont d'ordre temporel, situées hors espace. En revanche, la lettre s'impose par son caractère spatial, s'inscrivant au moyen de la rétroaction signifiante. Grâce à ce mouvement, le livre affirme son aspect achevé où tout se combine selon une nécessité impérieuse, où tous les composants sont simultanément co-présents. Le livre révèle ainsi, comme nous l'avons noté sur le plan imaginaire, sa parenté avec le tableau : « La peinture cultive cette éclipse du temps, qui en quelque sorte passe dans l'espace et qui par-là renvoie toujours à une éternité supposée⁶⁴⁸. »

L'objet livre dispose donc de cette capacité à spatialiser, dans ses dimensions matérielles, le temps de la lecture, là où la lecture, par l'acte de réception linguistique, temporalise l'espace matériel du livre. Lire implique, substantiellement, cette confusion et cette simultanéité des dimensions. Dès lors, il n'est pas surprenant que la nouvelle bonillienne – qui fait un usage conséquent des procédés de spatialisation du temps et de superposition du narratif et du descriptif – se saisisse de ce paradoxe du livre pour mettre à nouveau en scène la confusion des frontières. En présentant la lecture comme un espace, Bonilla ne fait que prolonger son exploration des délimitations incertaines et interstitielles : à la croisée de l'espace et du temps, l'acte de lecture ouvre une interface sans limites où peut s'exprimer l'utopie de l'éternité.

IV.3.3 Le livre comme cité, les lecteurs comme *polis*

L'école critique de l'esthétique de la réception a appréhendé, dans les dernières décennies, l'essence de la lecture comme facteur définitoire de l'œuvre littéraire. En détournant l'objet d'étude du texte et de son origine vers son actualisation par la réception, cette approche analytique a profondément réinterprété les procédés à l'œuvre dans la genèse de l'expérience esthétique. C'est alors qu'émergent les concepts clefs que sont l'« horizon d'attente » chez Hans Robert Jauss⁶⁴⁹, de « Lecteur Modèle » chez Umberto Eco⁶⁵⁰ ou encore de « lu » et de « lectant » chez Michel Picard⁶⁵¹, qui replacent le lecteur et son expérience au centre de l'étude de la littérarité. L'un des premiers constats de cette approche de l'œuvre par sa réception signale la nécessaire délocalisation du récipiendaire du texte qui se trouve, dans un même mouvement, séparé du monde tangible qui l'entoure durant sa lecture et invité dans un univers de papier où sa conscience se projette. En partant de la deuxième thèse de Jauss dans l'*Esthétique de la réception*⁶⁵², Vincent Jouve résume de la sorte cette migration du Moi qu'implique la lecture :

⁶⁴⁸ Llewellyn BROWN, « Espace du livre, espace du sujet », in Alain MILLION (dir.) et Marc PERELMAN (dir.), *Le livre et ses espaces*, Paris : Presses Universitaires de Paris 10, 2007, p. 30.

⁶⁴⁹ Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit.

⁶⁵⁰ Umberto ECO, *Lector in fabula, Le rôle du lecteur* [1979], Paris : Librairie Générale Française, 2016.

⁶⁵¹ Michel PICARD, *La lecture comme jeu*, Paris : Minuit, 1986.

⁶⁵² « Dans le procès primitif, spontané, de l'expérience esthétique, l'imaginaire n'est pas encore objet, mais – comme Sartre l'a montré – acte de la conscience “imageante”, par lequel celle-ci prend ses distances tout en créant

Il semble que le rapport au texte permette d'abord cette expérience particulière que Jauss appelle la « jouissance esthétique » : « dans l'attitude de jouissance esthétique, le sujet est libéré par l'imaginaire de tout ce qui fait la réalité contraignante de sa vie quotidienne » (*Pour Une Esthétique de la réception*, p. 130). La conscience « imageante », comme l'a montré Sartre, ouvre en effet sur une sensation double de liberté et de créativité. Pour ce faire, elle procède en deux temps : « néantisation » du monde réel vis-à-vis duquel le sujet prend ses distances, et création, à sa place, d'un monde nouveau à partir des signes de l'objet contemplé (cf. J.-P. Sartre, *L'imaginaire*, Gallimard, 1940). La lecture est donc à la fois une expérience de libération (on se « désengage » de la réalité) et de comblement (on suscite imaginairement, à partir des signes du texte, un univers marqué par ses propres fantasmes). Pour reprendre les termes de Jauss, la lecture, en tant qu'expérience esthétique, est donc toujours « aussi bien libération *de* quelque chose que libération *pour* quelque chose ». D'une part, elle dégage le lecteur des difficultés et contraintes de la vie réelle ; d'autre part, en l'impliquant dans l'univers du texte, elle renouvelle sa perception du monde⁶⁵³.

Dans cette acception de l'expérience littéraire, le livre est non seulement apte à évincer le réel empirique du récepteur pour le substituer, dans sa conscience, par la réalité intratextuelle, mais encore à créer un dialogue intersubjectif entre le lecteur et l'œuvre, un échange par lequel il habitera le monde diégétique de son propre univers fantasmatique autant que le monde du livre modifiera sa perception du monde tangible au-delà du processus de réception. Ainsi, les figures bonilliennes de lecteurs avides constituent l'incarnation exacerbée de cette délocalisation lectoriale, tant leur vision du monde, empreinte des livres qu'ils ont lus, s'assimile à une expérience esthétique lorsqu'ils « lisent » le réel comme un faisceau de symboles et de métaphores. Le syndrome d'Alonso Quijano pourrait-être interprété, suivant cette conception, comme une perturbation du dédoublement de conscience du lecteur par laquelle les personnages bonilliens continueraient d'habiter le monde comme s'il s'agissait d'un livre, comme si leur conscience s'était égarée dans l'espace de papier depuis lequel ils observent la réalité. Georges Poulet mentionne encore le « siège » de la conscience pour qualifier cet espace de la lecture au sein duquel se dédouble le Moi du récepteur :

Lire, c'est devenir, c'est-à-dire se mettre à participer mentalement (et même physiquement par l'activité mimétique) à la vie particulière du texte lui-même. La

une forme (*Gestalt*). La conscience imageante doit opérer d'abord la néantisation du monde, de l'objet réel, pour pouvoir elle-même produire, à partir des signes linguistiques, optiques ou musicaux de l'objet esthétique, une *Gestalt* faite de mots, d'images ou de sons. Dégageant la conscience imageante de la contrainte des habitudes et des intérêts, l'attitude de jouissance esthétique permet à l'homme emprisonné dans son activité quotidienne de se libérer pour d'autres expériences. D'où ma seconde thèse : *La libération par l'expérience esthétique peut s'accomplir sur trois plans : la conscience en tant qu'activité productrice crée un monde qui est son œuvre propre ; la conscience en tant qu'activité réceptrice saisit la possibilité de renouveler sa perception du monde ; enfin – et ici l'expérience subjective débouche sur l'expérience intersubjective – ma réflexion esthétique adhère à un jugement requis par l'œuvre, ou s'identifie à des normes d'action quelle ébauche et dont il appartient à ses destinataires de poursuivre la définition.* », Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 142-143.

⁶⁵³ Vincent JOUVE, *La lecture*, Paris : Hachette, 1993, p. 79.

lecture d'un texte implique donc toujours, à un plus ou moins grand degré, une opération qu'on ne peut pas appeler autrement qu'ontologique. Pour le temps où elle s'accomplit, elle entraîne une transformation si radicale de la pensée lectrice que celle-ci ne peut plus, durant cette période, être dissociée du texte qui l'anime et qui la remplit. Elle devient alors une pensée non plus isolée en elle-même ou absorbée dans les objets qui lui sont particuliers de son activité mentale, mais véritablement le sujet qui siège au centre du texte et qui, du dedans, l'ordonne et le fait vivre⁶⁵⁴.

En devenant siège de la conscience, en provoquant la « néantisation » du réel et en déplaçant, enfin, le lieu de la conscience, la lecture offre un cas quotidien d'abolition du temps référentiel associé à un déplacement cognitif d'ordre spatial et ouvre de la sorte un lieu d'éternité au cœur de l'expérience esthétique, comme le souligne Llewellyn Brown dans la citation que nous reproduisons plus haut.

Dans l'œuvre de Bonilla, une nouvelle illustre pleinement cette vision de l'espace littéraire comme éternité figée : « La compañía de los solitarios ». Elle offre un exemple de représentation du paradoxe dimensionnel de la lecture tout en proposant une nouvelle manifestation de l'interstice infini qui s'ouvre dans ce lieu transfrontalier entre temps et espace. Cette nouvelle, qui donne son titre au recueil qui la contient, nous présente le personnage de Platonov, inspiré de l'auteur russe, balayeur le jour mais écrivain le soir, qui cache ses œuvres au régime soviétique. Sa journée finie, un « homme gigantesque » dont il ne voit pas le visage l'invite à visiter un bar, où il se rend, la nuit tombée, descendant les quelques marches qui l'emmènent vers une cave. La localisation de la taverne n'est pas anodine : l'espace de la cave représente systématiquement l'essence la plus profonde du sujet dans presque toutes les occurrences du terme « sótano »⁶⁵⁵. Platonov se rend dans cet espace sous-terrain d'intimité et y fait la rencontre de personnages sombres, aux couleurs passées, et aux langues diverses. Il reconnaît d'abord Erik Satie parmi les convives, puis bientôt Virginia Woolf qui fait son entrée complètement trempée, donnant au souterrain les aspects d'un purgatoire⁶⁵⁶. La plupart des

⁶⁵⁴ Georges POULET, « Lecture et interprétation du texte littéraire », in Louis BOUYER *et al.*, *Qu'est-ce qu'un texte ? Éléments pour une herméneutique*, Paris : Corti, 1975, p. 66-67.

⁶⁵⁵ « El sótano » est l'un des espaces symboliques récurrents chez Bonilla. Le grand-père du narrateur de « California » « Había encerrado su intimidad en un sótano » (*El que apaga la luz, op. cit.*, p. 99) ; dans la nouvelle « El llanto », le protagoniste se rend compte que « el bebé que lloraba estaba más bien en algún sótano nunca visitado de su cerebro » (*Una manada de ñus, op. cit.*, p. 155) ; le poète de « Un gran día para tus biógrafos » prétend par son art éclairer d'une petite lueur la grotte qui l'habite (*Tanta gente sola, op. cit.*, p. 17) ; ou encore l'ami Jacinto du narrateur de « El lector de Perec » « entró en una especie de sótano en que nada tenía sentido » (*Tanta gente sola, ibid.*, p. 206) avant de mettre fin à ses jours. Ce même mot donne d'ailleurs son titre à un poème publié dans *El Belvedere* : « EL SÓTANO : Allí donde se esconde lo que no / puedes decirle a nadie, donde ondea / por todos los rincones la verdad / que sólo anida en ti cuando estás solo / y para la vergüenza no hay rincón. / Donde los más sucios deseos limpian tu espíritu, / donde no hay tentaciones / –brutales, pornográficas, ridículas– / prohibidas. Si alguien se atreviese a entrar, / si tu abrieras la puerta y te mostraras / como eres en el sótano, quien eres / fuera de aquí sería destruido. », Juan BONILLA, « El sótano », *El Belvedere, op. cit.*, p. 21.

⁶⁵⁶ Pour rappel, la romancière s'est suicidée par noyade.

occupants n'apparaissent d'ailleurs que sous la forme d'ombres, et le local s'édifie ainsi progressivement en une espèce de limbes de poètes et d'artistes qui semblent tous cohabiter dans ce même espace d'intimité où le temps serait aboli. Satie demande :

- ¿Qué le parece, amigo barrendero, considera usted que he salvado el día?
- ¿Qué día? –pregunta Platonov envuelto en una bruma de extraña somnolencia.
- Pues ¿qué día va a ser, barrendero, solo ha tomado un poco de licor y ya está borracho. Consideraba que aquí solo convidaban a gente inteligente. Creo que no volveré a venir más. ¿«Qué día» pregunta? Hoy, hoy, ¿sabe lo que significa hoy⁶⁵⁷?

Le compositeur interroge ensuite Platonov sur ses écrits et alors qu'il avoue simplement avoir composé quelques poèmes des années auparavant, le musicien insiste : « Ha ocurrido hoy, amigo, ya se lo he dicho⁶⁵⁸. » Les œuvres de tous coexistent en ce même endroit, bien que la dimension spatiale elle-même semble également annihilée. De fait, l'usage d'adverbes locatifs par le protagoniste divertit le tenancier :

Usted se llama Virginia Woolf y es novelista. Se suicidó hace algunos años arrojándose al Támesis. ¿Cómo ha podido llegar hasta aquí ?
El gigante rompió en una carcajada. No le decía nada el nombre de la mujer, pero le intrigaba qué entendía por «aquí» el barrendero. En aquel local había mantenido durante muchas noches conversaciones con viajeros que creían estar en ciudades muy lejanas, en San Petersburgo o en New York. ¿Dónde creería que estaba aquel barrendero? ¿Cómo había llegado él hasta La Compañía de los Solitarios⁶⁵⁹?

Ce local hors du temps et hors du monde, habité par les voix des morts figées pour l'éternité, et creusé dans l'espace intime d'un sous-sol, est la représentation qu'offre Bonilla de l'expérience de la lecture, ou plutôt de l'univers littéraire qui s'établit, au contact des œuvres, dans l'esprit du lecteur, ici incarné par la figure du gigantesque tenancier qui convie dans sa « cave » les poètes qui peuplent son imaginaire. Le dialogue secret qui se tient entre la figure du lecteur et ses auteurs de prédilection rejoint la définition de Georges Poulet de la réception littéraire dont nous citons les premières lignes en introduction de cette partie. Le critique mentionne en effet l'échange qui se noue entre la conscience dédoublée du récepteur et la conscience auctoriale occultée dans son texte :

Double conscience dont l'une, réveillée, ressuscitée par l'autre est la conscience latente de l'auteur endormie jusqu'alors au sein du texte, et dont l'autre est conscience participante, élan de la pensée libératrice par lequel elle s'associe à ce qu'elle lit. [...] Car il n'y a pas seulement rapport entre la pensée lectrice et le texte, mais entre la pensée lectrice et la pensée cachée à l'intérieur du texte, qu'elle ravive en s'activant elle-même à son contact⁶⁶⁰.

⁶⁵⁷ Juan BONILLA, « La compañía de los solitarios », *La compañía de los solitarios, op. cit.*, p. 184.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 185.

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 187-188.

⁶⁶⁰ Georges POULET, « Lecture et interprétation du texte littéraire », *op. cit.*, p. 67.

Les écrivains ramenés à la vie qui hantent le souterrain intimiste dans la nouvelle de Bonilla renvoient à ce dialogue intemporel entre conscience auctoriale et lectoriale. Les auteurs y sont simplement qualifiés de « solitaires⁶⁶¹ » alors qu'ils se tiennent compagnie dans cet espace mémoriel du lecteur et l'accompagnent lui aussi dans sa sombre taverne. Entre les auteurs et leur lecteur se noue une relation durable, une proximité qui éclaire la vision du monde du récepteur tout en brisant les frontières de la solitude et de l'aliénation et en abolissant les cadres temporels. La lecture crée ainsi une communauté hors du temps dans la conscience même du récepteur. C'est là tout le sens du recueil et de cette courte nouvelle où Bonilla livre une part de son intimité. Car c'est sans doute l'un de ses avatars qui tient le local comme en témoin sa « leçon » clamée aux autres visiteurs :

Por fin el gigante, como si impartiera una lección dijo:
-Todo suicidio es un crimen pasional. El suicida se sacrifica siempre por un amor no correspondido: el que siente por sí mismo, es decir el que siente por alguien que siente por él una absoluta indiferencia⁶⁶².

Or cette courte interprétation du suicide sera publiée en son nom dans *El Belvedere*⁶⁶³ quelques années plus tard : c'est en somme sa contribution de poète à l'échange de citations des autres voix. La nouvelle se referme sur la vision de deux écrivains, Rimbaud et un aveugle, probablement Borges, traversant les âges par leur dialogue : « Contra la niebla espesa suenan las palabras del anciano y del joven que se alejan una noche más de La Compañía de los Solitarios cogidos del brazo, atravesando la niebla del tiempo⁶⁶⁴ ».

L'on voit se dessiner une espèce de « ville intérieure », pour reprendre la terminologie d'Alain Mons, qui n'est plus faite du vécu empirique de l'espace urbain mais plutôt des lectures de celui qui l'accueille. Dans « Borges, el cleptómano », la Buenos Aires littéraire de l'écrivain argentin, dont ce dernier traverse les bâtisses où vivent les écrivains qu'il a lus, répond à une logique identique. Par contraste, l'on comprend maintenant que le bar « El Ermita », de la nouvelle « Los calcetines del genio » souligne habilement, par opposition à « La compañía de los solitarios », la vacuité littéraire de l'espace où se tient le congrès des poètes. Car, au-delà d'une cité, c'est une véritable *polis* de voix croisées, de discours échangés, qui habite le lieu de la lecture. De la même manière que les poètes se rencontrent dans le local intime, le lecteur

⁶⁶¹ « [...] se encrespa el gigante, alzando mucho el tono de voz sin conseguir, no obstante, que los demás solitarios presten atención », Juan BONILLA, « La compañía de los solitarios », *La compañía de los solitarios*, op. cit., p. 188 ; « no vale la pena tirarse al río, eso es abandonar el ejército que te aguarda al fondo del túnel, un ejército de solitarios », *ibid.*, p. 196.

⁶⁶² *Ibid.*, p. 190

⁶⁶³ Juan BONILLA, *El Belvedere*, op. cit., p. 20.

⁶⁶⁴ Juan BONILLA, « La compañía de los solitarios », *La compañía de los solitarios*, op. cit., p. 197.

va à leur rencontre et alimente cette communauté de papier qui se crée au sein de l'espace du livre. Mais Bonilla va encore plus loin dans la nouvelle « El lector de Perec », car ce n'est plus seulement les auteurs des livres lus qui s'invitent dans l'intimité du protagoniste mais bien les souvenirs des anciens lecteurs d'un même ouvrage – *Je me souviens* de Georges Perec –, qu'il fait siens en reproduisant les expériences :

Crearía así, haciendo que mi experimento se deslizara hacia la sociología de ficción, nada menos que una criatura a la que podría llamar «el lector de Perec», hecho de diferentes generaciones y diferentes nacionalidades. ¿Qué mayor homenaje para el libro adorado de Georges Perec que, a su través, hacerlo creador, en mí, de un personaje más grande que yo? ¿No es acaso eso lo que se proponen todos los libros que tratan de influir en la médula de quienes los leen? Eso haría, sí, a eso me dedicaría el tiempo que fuera necesario. A adquirir todos esos recuerdos que habían sido anotados en las páginas suplementarias del libro de Perec por lectores que iban a informar, al unirse en mí, una nueva criatura a la que llamaría «lector de Perec»⁶⁶⁵.

Au-delà de l'isolement du sujet dans l'aliénation de ses fantasmes subjectifs, Bonilla ouvre la voie d'une possible communication avec l'autre par l'entremise de la lecture partagée. L'expérience commune d'un même ouvrage créerait ainsi une forme de petite communauté, une compagnie de lecteurs voyant leur intimité modulée à l'identique par la fréquentation d'un même texte, chaque ouvrage constituant ainsi le lieu d'expression de sa propre *polis* de récepteurs successifs. Cette rencontre dans l'enceinte du livre renferme la possibilité d'un Autre que l'avatar de Juan Bonilla, dans le personnage du tavernier de « La compañía de los solitarios », introduit tacitement : la figuration de l'écrivain lui-même projeté au sein de son œuvre suivant la modalité particulière du lecteur flânant au cœur de son univers littéraire. Se pose alors une question, latente dans nos précédentes observations des jeux métaphoriques et des discours poétiques métaphoriques dans l'œuvre de Bonilla : celle de la modalité d'expression d'un Moi auctorial à l'œuvre dans son écriture. Cette problématique constituera le cœur de la partie suivante qui s'ouvrira par une réflexion sur la notion de perspective dans l'œuvre bonillienne.

Au fil de la deuxième partie de notre étude, nous avons pu observer la multiplicité de portées sémantiques que l'œuvre de Juan Bonilla confère à la notion de frontière. Partant d'une analyse initiale de la transgénéricité de son écriture, nous avons étudié les procédés par lesquels l'auteur vide l'imagerie de la frontière de ses dimensions matérielles et référentielles pour enrichir la notion d'un large spectre d'actualisations métaphoriques. Le leitmotiv de la frontière abolie dans sa matérialité – de la négation de la limite par la constante exploration de l'infini

⁶⁶⁵ Juan BONILLA, « El lector de Perec », *Tanta gente sola*, op. cit., p. 199.

interstice transfrontalier – fait ainsi écho à l’expérimentalisme générique bonillien et à la critique portée par l’écrivain contre les cadres éditoriaux. Par ce jeu réflexif, faisant miroiter les combats aux abords du texte au cœur même de l’univers diégétique, Bonilla met en abyme une minutieuse poétique de la frontière au fil d’une œuvre novellistique teintée de métalittérarité. Au-delà de cette critique littéraire enchâssée, les jeux spéculaires de l’auteur servent une méditation ontologique plus large sur le sujet, la subjectivité, l’intime et l’identité, que signale la percée métatextuelle : la nouvelle bonillienne, qui pense et questionne ses limites de l’intérieur, trahit une modalité symbolique particulière par laquelle le dedans éclaire le dehors, la fiction modèle la diction, le récit construit l’essai. En cherchant à définir l’intime, son rapport ambivalent à l’identité et la nature des interfaces qui peuvent s’ouvrir entre le sujet et l’altérité, l’écrivain déploie une analyse parallèle – nous pourrions dire presque sérielle tant les motifs se dédoublent à de multiples échelles – de l’individu, du réel et de sa propre écriture. Ainsi met-il en scène, dans une approche post-réaliste, des personnages qui interrogent les limites de la réalité depuis une perspective consciemment subjective et volontairement contaminée par les fantasmes et les fictions qui les habitent. Par le biais de nombreux enchâssements métaeptiques, Bonilla développe une réflexion tout à la fois dense et ludique sur l’essence du sujet et sur ses modalités d’appréhension du monde. Le rôle de la littérature est omniprésent dans cette exploration. Sous la figure tutélaire de Don Quichotte, et dans le prolongement d’autres penseurs de la figure cervantine (Unamuno, Ortega y Gasset, Borges), l’auteur établit une jonction dialectique entre le rapport au texte et le rapport au monde : la contamination intersubjective qui s’exprime entre l’œuvre et son lecteur traduit et préfigure la modulation de la perception du réel que le texte imprime sur son récepteur. Mais le quichottisme bonillien voit le jour dans son époque : ici, les figures cervantines intériorisent consciemment et avec un excès belliqueux – à l’encontre de la réalité – les distorsions du monde que leurs lectures infligent à leur vision. De fait, Bonilla s’inscrit encore dans son temps lorsqu’il tente de dépasser les apories de la postmodernité dans le fonctionnement de la littérature qu’il dépeint. À la mort des Grands Récits qu’il présente comme des quichottismes collectifs démesurés, il substitue l’idéal de rencontres intersubjectives autorisées par la fréquentation commune de la fiction à l’échelle de petites communautés intimistes. À l’aliénation esseulée qu’impose la société postmoderne, il rétorque par la possibilité de la rencontre intime qui peut se nouer avec cet Autre qu’incarne l’espace du texte ainsi que ses autres lecteurs, conjointement modelés par une expérience esthétique commune. Ayant ainsi tâché de mettre en lumière tous les enjeux qui habitent la notion de frontière chez Juan Bonilla, nous nous tenons face à une dernière problématique. Nous avons introduit, en conclusion de

cette partie, l'idée d'un dialogue intime qui s'édifie au cœur de l'acte de réception littéraire entre la conscience du lecteur et celle de l'auteur contenue dans sa création. Cette rencontre s'exprime dans la conjonction du Moi d'un récepteur, dont la conscience dédoublée se trouve projetée dans l'espace intemporel de la diégèse, et du Moi ambivalent du récit dont l'origine renvoie à l'altérité de l'écrivain. Tout le paradoxe de la lecture réside dans cette superposition mystérieuse au croisement de laquelle Louis Marin signale la nature ambiguë de la tension autobiographique :

Une figure, celle du Moi, cette « autre » qui est « moi », occupe, dans le texte, le lieu indécryptable du sujet de l'énonciation, une figure qui représente cet étrange dispositif autobiothanatographique où, au même moment, dans le même site, un peu avant, un peu après, « je » naît à « sa » mort, « je » meurt à « sa » vie⁶⁶⁶.

La vaste métaphore de l'œuvre littéraire que dessine la nouvelle « *La compañía de los solitarios* » rend parfaitement compte de ce paradoxe de la lecture par lequel la conscience du Moi s'entrechoque, dans l'éternité figée de l'expérience esthétique, avec les voix des morts qui soudain habitent le lecteur. Cette présence suspendue du créateur au sein de sa création nous invite à poursuivre notre lecture du corpus bonillien en infléchissant notre perspective pour nous interroger sur la place qu'occupe Juan Bonilla lui-même dans son œuvre. Dans le prolongement de notre périple au fil de ses nouvelles, il convient de retourner progressivement aux abords du texte, par lesquels nous avons ouvert notre étude, mais cette fois-ci dans l'amont de leur genèse, pour ouvrir un questionnement sur la nature exacte de l'autoréflexivité bonillienne. En premier lieu, nous explorerons les manifestations du regard et de la perspective chez Bonilla afin d'évaluer leur fonction dans la représentation de l'intime. Puis, nous considérerons la possible specularité autobiographique de cette mise en scène de l'intimité. Il conviendra alors de définir les modalités d'une autoréflexivité complexe, telle qu'elle peut s'exprimer dans des récits remettant en question tous les cadres génériques et référentiels de l'écriture littéraire.

⁶⁶⁶ Louis MARIN, *L'écriture de soi*, Paris : PUF, 1999, p. 4.

PARTIE III : LE MOI A L'ŒUVRE

*Poco antes de morir, descubre que ese paciente
laberinto de líneas traza la imagen de su cara*
Jorge Luis Borges, « Epílogo », *El hacedor*

*Toda tu biografía derretida
en esa luz de sol, en el rumor del día,
en este darse cuenta de que el yo
es sólo un niño ciego
que no sabe callarse.*
Juan Bonilla, « Niño ciego », *Cháchara*

Chapitre V : De l'intime représenté à la représentation de l'intime

Au fil des deux premières parties de cette étude, nous avons tâché de démontrer la présence, dans l'œuvre nouvellistique de Juan Bonilla, d'un rapport métalittéraire étroit entre la représentation de l'espace et de ses frontières, le développement d'un discours poétique portant sur une écriture transgénérique et l'émergence d'une réflexion sur les cadres de l'identité. Au terme de ces premières analyses, il apparaît que les trois problématiques sont « intimement liées », puisque l'intime est le lieu où se croisent les significances symboliques de l'espace, construites dans son appréhension empirique, les fictions individuelles et le souvenir de la lecture comme facteur d'identification personnelle. C'est pourquoi l'intime représenté intervient comme l'expression d'une interface entre le Moi et le monde, où se construit la représentation post-réaliste de la perception des personnages. Le pendant de ces premiers constats nous invite à orienter notre réflexion vers la question de la perspective, puisque l'intime représenté implique une méditation sur les modalités de sa représentation, ce qui ouvre inévitablement la voie à un questionnement sur les écritures du Moi.

Le thème du regard est largement exploré dans le corpus nouvellistique bonillien comme nous l'avons mentionné dans les chapitres précédents. Véhiculé par la subjectivité marquée des personnages, il est également mis en scène par la distanciation qu'opèrent les illustrations de l'intersubjectivité et des perspectives croisées. Il apparaît comme l'interface où l'intime du sujet se confronte à l'image identitaire construite par l'altérité, mais également où les intimes se rencontrent et se contaminent mutuellement. François Jullien voit dans le regard ce champ de bataille où éclatent les guerres à l'encontre des frontières du sujet, et où s'accordent les échanges de l'intime, fissurant les limites de la subjectivité :

[...] le regard étant ce qui seul, de toute la personne, fait affleurer directement son intérieur au-dehors, à la surface, ne le recouvrant plus d'un voile de chair ou de quelque épaisseur, regarder le regard de l'autre, en face à face, frontalement, met l'autre trop à nu, ne respecte pas sa frontière, fait intrusion dans son dedans, et réciproquement, tourne au duel et au défi ; en devient violent ou indécent. Très tôt, c'est intolérable. Or, dans l'intime, au contraire, et c'est ce qui révèle et prouve qu'il y a bien intimité, on peut se regarder se regardant – songe-t-on seulement pendant combien de temps ? On ne le mesure pas. Car on ne se défie plus, on ne se dévisage plus, on se comprend, et même ce « comprendre » est-il déjà trop abstrait, un tel échange suffit et ne lasse pas : chacun s'épanche dans le regard de l'Autre, au lieu d'isolément – insolemment – épier⁶⁶⁷.

Pour François Jullien, le regard permet de la sorte une expression de l'intime dépassant les capacités du discours à dire le Moi. Ce qui se joue dans ces œillades entremêlées, ces

⁶⁶⁷ François JULLIEN, *De l'intime, Loin du bruyant amour*, op. cit., p. 189.

observations répétées et polysémiques dont Bonilla offre des exemples nombreux dans ses nouvelles, c'est une exploration des modalités de monstration de l'intime et, par extension, une réflexion sur l'identité du sujet qui s'exprimerait dans le geste plus que dans la parole, dans la vision plutôt que dans la diction.

V.1 Images du regard et de l'intime dans l'œuvre de Juan Bonilla

V.1.1 Un regard aux multiples facettes

Dans le corpus novellistique de Bonilla, le motif du regard apparaît sous de multiples aspects, chargé de fonctions narratives et symboliques diverses. L'observation, mutuelle ou non, est d'abord le truchement privilégié de l'accès à l'autre, de sa connaissance ou reconnaissance. Dans la nouvelle « Las cartas de Mónica », un homme d'âge mûr, le narrateur autodiégétique du récit, entame une relation épistolaire avec une séduisante adolescente ayant publié une petite annonce dans un journal avec l'objectif de bâtir de nouvelles amitiés. Au fil de leurs échanges, le protagoniste s'imprègne des goûts de Mónica, module son point de vue en fonction de ses passions et décide enfin de la rencontrer, ou du moins de se faire passer pour un proche de l'adolescent fictif qu'il incarnait dans ses lettres. Mais le jour du rendez-vous, alors que les prétendus amants pensaient s'identifier grâce au volume de *La Ferme des animaux* d'Orwell que tous deux devaient apporter, il la reconnaît dans une quarantenaire esseulée, attendant, comme lui, de retrouver l'objet de sa passion fictive. Sans un mot, dans ce silence de l'intime que décrit François Jullien, leur identité réelle se fait jour dans un regard croisé :

Saqué el libro de Orwell y lo dejé en la mesa. Ella se dio cuenta, observó durante un buen rato la tapa del volumen, luego, lentamente, su mirada se elevó desde la portada del libro a mis ojos. Ahora sí parecía tensa. No sé cuánto tiempo duró aquel duelo de miradas. Sé que yo fui el que me retiré. [...] Pasó por mi lado y se dirigió a los lavabos no sin antes recoger de mi mesa el libro de Orwell. No gastamos una palabra. Supongo que la vergüenza nos había hecho enmudecer a los dos, que lo único que queríamos era desaparecer de allí, que un pelotón de ejecución formado en nuestros cerebros nos fusilara con mil reproches que detonasen al unísono. También podíamos haber optado por un final menos dramático y humillante, es cierto, podíamos habernos mentido, pero no teníamos fuerzas para inventar cosas que estábamos seguros de que el otro no iba a poder creer. O podríamos habernos contado toda la verdad como se le cuenta, con pleno desparpajo una intimidad [*sic*] guardada con celo de la que nuestros más cercanos amigos no saben nada, a un compañero de viaje al que sabemos que no veremos nunca más⁶⁶⁸.

Cette observation réciproque crée l'interface de l'intime, l'endroit où les identités profondes et individuelles de chacun se dévoilent, ôtant ainsi à la parole sa capacité à dire au-delà de ce qui se montre, de ce qui affleure de l'autre dans le silence du regard. Toute explication mensongère devient dès lors vaine et l'intimité adverse se fait transparente parce que s'y projette celle du sujet regardant. À la fin de la nouvelle, cet échange muet de l'intime atteint une clarté d'ordre télépathique, sans nécessité d'une nouvelle observation mutuelle, le regard ayant déjà ouvert un interstice entre les deux individualités :

⁶⁶⁸ Juan BONILLA, « Las cartas de Mónica », *La compañía de los solitarios*, *op. cit.*, p. 70-71.

Y cuando ya me dirigía a la puerta de salida, miré hacia atrás porque sentí en la nuca el hielo de una mirada perforándome. Era Mónica. Estaba detenida en la puerta del lavabo, con el libro de Orwell bajo el brazo. Entendí lo que me ordenaba. Fui hasta su mesa, cogí el ejemplar de *Rebelión en la granja* que ella había llevado y sin mirarla me volví y abandoné la cafetería⁶⁶⁹.

Le regard dépasse le cadre de l'enveloppe corporelle et de son image pour devenir, dans cet exemple, intrusion violente (« el hielo de una mirada perforándome ») dans les pensées individuelles du sujet regardé. Il s'impose et impose une conduite sans qu'une parole soit échangée, en substitution de tout ordre discursif (« Entendi lo que me ordenaba ») et son effacement ne peut signifier qu'une séparation (« sin mirarla me volví »). Interface d'accès à l'intimité de l'autre, le regard devient, de fait, une arme ou l'outil d'un réquisitoire lorsqu'il se lance contre l'ennemi ou le rival. Dans « El dios de entonces » le protagoniste perfore son ancien bourreau du regard, projetant sur lui la connaissance intime de son identité de tortionnaire. Le protagoniste tâche d'épouser la perspective de son ennemi comme pour convoquer ainsi le souvenir commun de leurs dernières rencontres destructrices, annonçant le duel d'un nouvel échange :

Sólo entonces decido que yo no puedo ver el mismo partido que está viendo el Serpientes. [...] Pero no, no abandono mi sitio, clavo mi mirada en la nuca del Serpientes como si confiara en que su solidez y su constancia podrán atravesar su cabeza y llegar hasta el interior de sus ojos en los que se estarán reflejando las imágenes que se desarrollen sobre el terreno de juego⁶⁷⁰.

Mais alors que la confrontation s'approche, après qu'il a révélé à pleins poumons le passé de son ennemi au public du stade, le narrateur autodiégétique ne peut tolérer l'ouverture de cette interstice entre leurs souvenirs : « El Serpientes y su amigo suben escalones con los ojos para dar con el delator. Yo mantengo los míos en el rostro del torturador esperando el momento en que choquen nuestras miradas. Pero cuando advierto que su rastreo se acerca a mi posición, distraigo la atención en la cancha⁶⁷¹ ».

Somme des intimités des observateurs réciproques, le regard s'exprime toujours comme la résolution d'une secrète équation lorsque les connaissances qu'abritent les personnages sont asymétriques : lorsque l'un en sait plus que l'autre, le regard trahit ce qu'occulte l'intimité. « Cielito Lindo, Lindo Gatito » narre la découverte des amours secrètes entre le père de David, le protagoniste, et Cielito Lindo, grande sœur adolescente de Lindo Gatito, son voisin, rival aux échecs et ami. Ce dernier offre à David une paire de jumelles, l'invitant à bien observer ce qui se trame au pied des tours qu'ils habitent. En effet, il a découvert l'idylle avant David et,

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 71.

⁶⁷⁰ Juan BONILLA, « El dios de entonces », *La noche del Skylab*, op. cit., p. 17-18.

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 19.

dirigeant contre lui sa rancœur, il le pousse à envisager mille stratagèmes pour faire cesser la relation. Les jumelles introduisent le thème d'un regard unilatéral et d'une asymétrie de l'observation et de la connaissance, symbolisant la situation des personnages, jusqu'à ce que Lindo Gatito confesse ce qu'il sait en informant en même temps David et le lecteur, limité par une nouvelle focalisation interne à la troisième personne. La révélation s'annonce par le regard qui la précède et qui élargit brutalement la focalisation interne en faisant mention à l'avenir du personnage dans un passage soudain vers une perspective omnisciente :

Lindo Gatito le agredió con una mirada que luego David no vería nunca repetida en otros ojos. Una mirada que lo acompañaría a través de los años, que recordaría en muchas ocasiones tratando de dilucidar a destiempo qué tipo de sentimiento conseguía emitir aquel resplandor hiriente. No supo si la encendía la ira o el desdén, el asco o la compasión. Lo cierto es que, derribando de un golpe a su Rey y, por lo tanto, regalándole la partida, la primera que David le ganaba, la última que le ganaría, gritó: –El novio de mi hermana es tu padre⁶⁷².

L'agression portée par le regard s'inscrit dans l'intime mémoriel du récepteur qui en gardera une trace apte à traverser le temps. Le récit de l'événement insiste sur cette double percée du regard : celle de l'intromission brutale et silencieuse dans une intimité (« agredió », « resplandor hiriente », « encendía ») et celle de la traversée des années par le souvenir de cette agression, renforcée par l'usage soudain du futur dans le passé (« no vería nunca más », « acompañaría a través de los años », « recordaría en muchas ocasiones »). Les surnoms enfantins dont sont affublés frère et sœur tout au long de la nouvelle contrastent avec la situation contée et renforcent l'effet de dissonance des subjectivités, la mère des adolescents les nommant comme des enfants et le père considérant déjà l'adolescente comme une femme. Le motif de l'asymétrie du regard comme connaissance unilatérale de l'intimité de l'autre s'exporte ensuite dans la relation entre David et Cielito Lindo, qui lui donne des cours de soutien, alors qu'il utilise à son tour le regard comme l'instrument d'un réquisitoire silencieux. David, racontant à Cielito Lindo une supposée victoire frauduleuse sur son frère, affirme :

- Hice trampas. La verdad es esa, ni más ni menos [...] Así le gané. [...]
- Así que eres un fullero.
- Como todo el mundo –le dijo, manteniéndole la mirada y logrando que ella la apartase antes que él y obligándola a cambiar de tema con las células de la cara incendiadas por el rubor⁶⁷³.

Aussi le regard devient-il instrument d'agression, d'érosion véhémement des frontières de l'autre, comme décrit par François Jullien, et ce, de manière prolongée dans le temps.

⁶⁷² Juan BONILLA, « Cielito Lindo, Lindo Gatito », *La noche del Skylab*, *ibid.*, p. 175-176.

⁶⁷³ *Ibid.*, p. 177.

Il est important de noter que ces assauts oculaires proviennent parfois d'objets, revêtant l'aspect spéculaire d'une impression paranoïaque de surveillance qui n'est que l'émanation des sentiments intimes de culpabilité. Le meilleur exemple de ce procédé est introduit par la nouvelle « El estadio de mármol », où le protagoniste, en quête du modèle d'une statue, l'objet de son désir inavoué, se rend dans des ateliers de sculpteurs et se sent soudain traversé par le regard des figures d'argile qui l'entourent :

Recorrió Terencio unos metros internándose en la oscuridad y pudo distinguir a un lado y otro del pasillo figuras que lo miraban, criaturas de barro, santos cuyo destino era presidir alguna tumba en el Cementerio de Verano, bustos de aspecto severo. Se detuvo, tosió para llamar la atención del artista, luego elevó un saludo que sonó con una voz que no era la suya⁶⁷⁴.

La mention aux modelages d'argile n'est pas sans rappeler l'histoire étymologique du terme « fiction » que propose le narrateur de « Una montaña de zapatos », lorsqu'il associe l'art du *fingere* et l'image de la terre réfractaire du sculpteur, refusant sa condition de simple terre pour épouser la vie par une forme fictive. Dans une réactualisation du mythe de Pygmalion, la poétique de Bonilla donne à la fiction le pouvoir de modeler le réel, là où le sculpteur insuffle une illusion de vie à ses artefacts⁶⁷⁵. Or, à travers ces silhouettes minérales qui l'observent dans l'ombre, ce qui est à l'œuvre, c'est sans doute une projection de ses propres fantasmes, de ses fictions intimes qui dépassent leur cadre pour contrôler sa réalité. Mais parce que cet univers fantasmatique qui l'habite le rend coupable, « malade » répète-t-il, aux yeux de la moralité dictatoriale de son époque, le regard des statues se fait oppressant et inquisiteur, et ses sentiments intolérables. Nous observons ici comment regard et fictions de l'intime se croisent et se superposent dans la vision post-réaliste que propose Bonilla.

Cela explique aussi la présence de personnages aveugles qui donnent corps à une sorte de réclusion dans leurs récits intérieurs. Nous en trouvons un bon exemple dans l'adolescente qui s'éprend de la doublure vocale de Keanu Reeves dans « Amor ciego » ou dans cet habitant d'Hisopo, dans « La noche del Skylab », qui ne semble pas gêné par la « luz cegadora » du soleil comme s'il était déjà aveugle, une cécité illustrant la fiction que représente leur rite messianique pour faire tomber le satellite sur le village⁶⁷⁶. Voie d'accès à l'altérité, outil

⁶⁷⁴ Juan BONILLA, « El estadio de mármol », *El estadio de mármol, op. cit.*, p. 233.

⁶⁷⁵ Voir notre analyse de ce passage de « Una montaña de zapatos » dans notre partie « II.3.2 Intersections génériques et formes interstitielles ».

⁶⁷⁶ « Me presenté a la montaña, culminada por una gran cabeza calva que regentaba el establecimiento, apoyado el codo en el mostrador de piedra con la mirada extraviada en la luz cegadora de la calle. Al devolver los ojos a las sombras de su caverna para atenderme no hubo de hacer ningún esfuerzo para adecuar su mirada, como si ésta ya se hubiese habituado a los bruscos cambios de luz o, sencillamente, estuviese ciego. », Juan BONILLA, « La noche del Skylab », *La noche del Skylab, op. cit.*, p. 157-158. Cette image n'est pas sans rappeler la célèbre

d'agression ou écran opaque de l'alinéation intime, le regard intervient comme une interface complexe et protéiforme dans l'écriture bonillienne mais entretient toujours un rapport étroit avec l'intimité. C'est pourquoi il permet de réintroduire la profondeur d'une historicité dans la réception subjective du présent par le truchement de la contamination de la mémoire individuelle dans la perspective des personnages.

V.1.2 Une réception du monde modulée par le souvenir

Puisque le regard donne corps à l'interface entre l'intime et le monde extérieur, il n'est pas surprenant de le voir hanté de toute l'intimité des sujets regardant, à commencer par les fantômes de leur paysage mémoriel. Dans leur réception du monde, les personnages se laissent envahir par leurs propres souvenirs qui occasionnent des effets de distorsion de la réalité perçue dans une nouvelle figuration de la représentation post-réaliste propre à l'auteur. Les modulations du réel imposées par la mémoire dupliquent ainsi, dans la trame diégétique, l'idée d'une identité affleurant le texte dans une sorte de rapport intertextuel aux motifs de l'univers intime du sujet. La réalité diffractée par le prisme de la mémoire renvoie tout autant à la notion d'individualité comme vision du monde modulée par l'intimité du sujet, qu'à la conception de l'identité elle-même comme tissage hétérogène de références où se superposent fictions et souvenirs. En cela, le thème de la mémoire nourrit la réflexion bonillienne sur la représentation de l'identité, jusque dans sa dimension métalittéraire.

De manière générale, la mémoire s'exprime souvent sous le jour du poids de la culpabilité ou du souvenir intolérable rejeté en vain. Le protagoniste de « *Hablar por hablar* » se devine dans les diatribes des confesseurs nocturnes d'une émission radiophonique parce qu'il se sent coupable de sa rupture avec Irene, et la disparition progressive de celle-ci du champ visuel que délimite le récit sert l'expression d'une culpabilité croissante. Le narrateur de « *El llanto* » perçoit les pleurs d'un bébé imaginaire parce qu'il se sent responsable du suicide de son ex-femme et de l'avortement de son ex-compagne. L'insomniaque de « *El gemido de la culpa* » hérite de la culpabilité de son aïeul, responsable de l'affaissement de la tour de Pise, et du bruit strident qu'il entend chaque nuit en guise de châtiment. La mémoire intervient dans tous ces cas comme origine d'une perception particulière du réel, au point que souvenir et expérience du monde se superposent parfois dans le discours des personnages. C'est le cas dans « *A veces es peligroso marcar un número de teléfono* », dont le narrateur demande

maxime de La Rochefoucauld, « Le soleil ni la mort ne se peuvent regarder fixement », comme si les habitants du village avaient déjà trop contemplé, envisagé, leur mort annoncée que concrétise le suicide collectif final.

au diable, en échange de son âme, de changer un souvenir d'enfance pour modifier toute sa réalité présente :

Lo que decidió que Aurora prefiriera a Tono fue el penalty que me detuvo en la final del campeonato de fútbol del colegio. Al menos eso pretendí yo, rebajar una decisión en la que a lo peor tuvo más que ver el hecho de que Tono fuese más soberbio, más atractivo y simpático, más deslumbrante que yo. Pero para mí aquel penalty lo resumía todo. Yo lo recordaba así, y ya se sabe que la memoria es el lugar en el que de veras acontecen los hechos. De variar pues el recuerdo que yo tenía de aquel instante era en definitiva de lo que se trataba⁶⁷⁷.

Ici encore, l'événement empirique n'a d'existence que dans le souvenir, dans la trace mémorielle subjective qui habite le sujet. C'est pourquoi son identité présente et sa perception de la réalité ne peuvent se dire autrement que par le recours à la somme de ses souvenirs subjectivement recomposés. La confusion de la réalité et du souvenir trouve une modulation particulière dans la sensation de déjà-vu, celle, par exemple, qui se saisit de Neil Armstrong quand il découvre une empreinte de pas sur la lune à son arrivée :

Y entonces me acuerdo de que al bajar a la Luna, al pronunciar aquello que llevaba escrito desde la Tierra, de «Éste es un pequeño paso para el hombre, pero un gran paso para la Humanidad», me asaltó la sensación de que aquel instante ya lo había vivido antes. Y relaciono esa sensación con aquellas pisadas, y me digo, no, no puede ser, no he podido ser yo, no podían ser mías, yo no he podido estar antes aquí porque ésta es la primera vez que el hombre llega a la Luna⁶⁷⁸.

Le souvenir, comme son absence, sont étroitement liés à la notion d'individualité (« no he podido ser yo »), celle-ci se réduisant finalement à une série d'images mémorielles personnelles qui, confrontées au présent empirique (ici les traces de pas trouvées sur la lune), permettent de vérifier l'identité du sujet. Rappelons-nous également du malheureux protagoniste de « Una sensación incurable » dont tout le mal réside dans l'impression d'avoir déjà vécu chaque geste de son existence. La mémoire a, dans tous ces exemples, une forme de présence manifeste, de « préstantialité », dans l'instant de captation subjective du monde que traversent les personnages. Comme nous le verrons plus loin, cette préstantialité de la mémoire illustre implicitement une vision de la littérature et de l'identité fondées sur la manifestation de l'intertexte littéraire dans l'espace mémoriel du lecteur, et dans l'incarnation concomitante d'une identité auctoriale dans l'enchevêtrement des références intertextuelles reconnues et intériorisées par le récepteur. Cette cohabitation du regard actuel avec une mémoire tangible rend d'ailleurs le présent intolérable lorsque le souvenir envahissant est rejeté par le sujet, ce qui explique tout le projet de Costamagna, l'écrivain souhaitant détruire tous les exemplaires

⁶⁷⁷ Juan BONILLA, « A veces es peligroso marcar un número de teléfono », *La noche del Skylab*, *ibid.*, p. 93.

⁶⁷⁸ Juan BONILLA, « Lo que Armstrong no contó en sus *Memorias* », *El que apaga la luz*, *op. cit.*, p. 285.

publiés de son ouvrage dans « Los abismos cotidianos ». Sous le poids du regret de cette édition, il sombre dans une folie toute particulière qui, lui rendant certains mots douloureux, crée le désir d'un oubli salutaire :

A Costamagna empezaron a dolerle las palabras. [...] La palabra árbol, por ejemplo. Paseaba por la calle y al ver un árbol, al pensar la palabra le sobrecogía la punzada. Costamagna fue recluyéndose en las sombras de su habitación, [...] fue enloqueciendo. Apuntaba palabras sueltas que no quería olvidar. [...] Y, sin embargo, lo que en el fondo deseaba Costamagna era librarse de la pesadilla olvidando palabras. Necesitaba olvidar las palabras para acceder al estado de felicidad al que aspiraba. Una amnesia que lo redujera al silencio y al olvido [...] Es curioso que el mecanismo de la memoria no tenga correspondencia con el del olvido. Uno puede ordenarse recordar un objeto determinado, y emprende la búsqueda por pasillos de su memoria y puede lograr encontrarlo, no hay un mecanismo negativo, un mecanismo que nos permita olvidar aquello que no deseamos conservar en la memoria, porque, precisamente, lo que no deseamos conservar en la memoria es casi lo único de lo que no sabemos desprendernos⁶⁷⁹.

Ici, le souvenir de l'écriture, finalement regrettée, se manifeste sous la sensation d'un usage verbal douloureux, y compris dans l'acte de saisir le réel perçu par la pensée, nous offrant un nouvel exemple de cette présentialité de la mémoire dans la réception même du monde. Or, l'association du souvenir au discours (« Una amnesia que lo redujera al silencio ») met en lumière la portée métalittéraire du propos sur la mémoire. Si le personnage de Costamagna souhaite embrasser un mutisme complet, aussi bien oral qu'écrit (en détruisant toutes ses publications), c'est précisément parce que la parole porte en elle la mémoire qui subsume l'identité. Le projet de l'écrivain malheureux constitue ainsi une sorte de suicide total par la destruction des mots qui colportent ses souvenirs et donc son individualité. Bonilla ébauche ainsi fugacement une définition personnelle de l'identité et de son rapport particulier au texte : tout texte porte en lui la mémoire de son auteur et, par leur somme, son identité. D'ailleurs, tous les souvenirs ne sont pas des fardeaux dans le corpus bonillien, et certains espaces mémoriels apparaissent plutôt comme le refuge où se loge un regard intime fuyant la perspective de la réalité. Dans « Cuidados paliativos », les souvenirs de l'enfance couvrent le spectacle du présent intolérable, de la fin de vie de sa mère que traverse le protagoniste, dans un mouvement de préservation : « Sentía necesidad de dar voz a aquella catarata de recuerdos e impresiones que se me iban presentando de manera caótica y desenfrenada, superponiéndose al lamentable presente teñido de irrealidad⁶⁸⁰ ». Le souvenir se substitue à la réalité que le personnage rejette et l'intromission de la mémoire se fait plus visuelle, dans le texte, à mesure que l'échéance redoutée approche :

⁶⁷⁹ Juan BONILLA, « Los abismos cotidianos », *La noche del Skylab*, op. cit., p. 213-214.

⁶⁸⁰ Juan BONILLA, « Cuidados paliativos », *Una manada de ñus*, op. cit., p. 46-47.

En su última noche sobre la tierra, mi madre oyó pasar a todos los vendedores ambulantes de mi infancia ¿ha pasado el de los higos chumbos?, me preguntaba, y luego, Coge el bol de la encimera y baja a por una docena. Mi memoria cumplía con su petición, me veía de niño bajando con el bol de cristal hasta donde estaba el tipo con su bicicleta herrumbrosa cargada con dos cestas de higos⁶⁸¹.

Une dynamique similaire régit l'invasion du présent par le souvenir d'enfance dans le cas de « El sol de Andalucía embotellado », où le protagoniste se voit littéralement projeté dans les rues de sa jeunesse espagnole, en lieu et place de la froide chambre d'hôtel berlinoise. Dans ces cas, percevoir le monde et se souvenir ne constituent qu'un seul et même procédé de projection du Moi.

Poussée à son extrémité, la modulation mémorielle de l'appréhension du monde crée parfois une confusion parfaite entre réalité passée et présente, en se fondant souvent sur des effets de réminiscences multisensorielles qui dépassent le seul regard. La remémoration est souvent invoquée par une synesthésie, et elle prend la forme de l'odeur du vin de Xeres dans « El sol de Andalucía embotellado », ou, dans « Subasta holandesa », d'une chanson de jeunesse qui plonge soudain le protagoniste dans son univers mémoriel. En entendant *Volver a los diecisiete* interprétée par Violeta Parra, le commissaire-priseur se souvient de la version de Mercedes Sosa qu'il écoutait plus jeune et une vague de souvenirs commence à entrecouper la narration de l'expertise d'une esquisse qui l'occupait alors. À la vision du dessin se substituent, dans l'espace du texte, les paroles des chansons de la movida madrilène et le souvenir de ses amours adolescentes, allant jusqu'à transformer le récit en un patchwork de citations de *Paraíso (Para ti)*, *Radio Futura (Enamorado de la moda juvenil)*, *Glutamato Ye-Yé (Todos los negritos tienen hambre y frío)*, *Polansky y el ardor (Ataque preventivo de la URSS)* et *Siniestro total (Si yo canto)* :

Por las noches, cuando salía, bailaba los temas sucios y frívolos de los grupos de la movida, que iban del tecnopijo al punkie más desaseado. Para ti nos buscamos el Paraíso, nos cocinamos melodías con su charme, nos olvidamos de los críticos seniles, nos encerramos en castillos de cartón, sí yo caí, enamorado de la moda juvenil, de los precios y rebajas que yo vi, enamorado de ti, todos los negritos, uouo, tienen hambre y frío, uouo, qué harías tú, en un ataque preventivo de la URSS, si yo canto es por ti, es por ti, es por ti⁶⁸²...

Le passage, sans aucun indicateur narratif, du récit à la pure citation, illustre l'émergence hétérogène du souvenir synesthésique : une chanson rappelle toutes les autres, qui viennent à leur tour contaminer le champ du réel avant de le remplacer. Aux mélodies succèdent rapidement les images alors que le protagoniste se perd en recherches sur internet pour trouver

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 54.

⁶⁸² Juan BONILLA, « Subasta holandesa », *Una manada de ñus, ibid.*, p. 256.

des photographies de celle qu'il adulait dans son adolescence. Le texte fait ainsi appel au support des chansons et des images pour compléter la mise en scène d'une perception individuelle du monde entrelacée de souvenirs. Là encore, la méditation métalittéraire sur l'essence du Moi narrant sous-tend la diégèse, puisque c'est précisément la référence et le renvoi à d'autres formes de représentation qui confèrent son épaisseur identitaire au personnage narrateur. La perception du monde est ainsi montrée comme un amalgame d'images et de sons remémorés que l'écriture de Bonilla reproduit en construisant le récit à partir de citations des mélodies qui reviennent au souvenir du personnage narrateur, entrecoupant son récit. L'individualité du personnage se manifeste, de la sorte, dans le tissage intertextuel de sa mémoire.

La nouvelle « La nube de Oort » offre déjà, presque vingt ans avant la publication de « Subasta holandesa », un exemple notable de souvenir multisensoriel envahissant. Dans la construction de fortune qui héberge son dealer, Dumster, le protagoniste, se remémore le village glacial de son enfance : « De la aldea en la que nací recuerdo sobre todas las cosas el frío intenso de sus noches, un frío que me congelaba los tuétanos, me hacía tiritar, me prohibía dormir⁶⁸³ ». Ce souvenir se fait de plus en plus présent et à la vision qu'a le protagoniste de son environnement immédiat se superposent progressivement les projections de sa jeunesse :

No hay ventanas en esta habitación a la que la luz del sol, que pugna por entrar y gana centímetros tras la puerta, no alcanzará plenamente. Es un poco como la Nube de Oort: un lugar al que la luz del sol no llega más que cada 74 años. El lugar más frío del sistema solar. Como la aldea en la que viven mis padres, la aldea donde nací. [...] Salgo de la habitación. Busco a la hembra de Dumster, pero no la encuentro. La llamo, pero no responde. Nadie me oye. Mi primer recuerdo me produjo esa misma sensación de angustia antes de convertirse en recuerdo, antes de filtrar esa angustia: desperté una mañana y busqué por la casa a mi madre, pero la casa estaba vacía. [...] Es esa misma sensación de rencor y lástima por mí mismo la que obtura mi garganta ahora. Miro por una ventana que la chabola de Dumster no tiene, y veo allá fuera a unos niños jugando. Distingo a Mazo, mi rival de siempre, mi rival en cada cosa, el hijo de nuestros vecinos, que tiene la misma edad que yo y con el que las circunstancias me han impulsado a competir en todo⁶⁸⁴.

L'on observe la manière dont la sensorialité empirique progresse de la perception du froid et de l'ombre dans la chambre de Dumster qui rappelle au protagoniste sa chambre d'enfance, au sentiment de solitude défini par le silence (« Nadie me oye »), jusqu'à l'image mémorielle projetée sur le réel (« Miro por una ventana que la chabola de Dumster no tiene, y veo allá fuera a unos niños jugando. »). Pas à pas, la perception du protagoniste absorbe le réel pour lui donner une signification intime par son travail mémoriel (le souvenir du sentiment de son

⁶⁸³ Juan BONILLA, « La nube de Oort », *El que apaga la luz*, op. cit., p. 117.

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 125-127.

enfance) avant de substituer cette même réalité, ici la fenêtre absente puis présente, par une projection de son propre univers mémoriel. Au terme de son périple, et à la conclusion de la nouvelle, le présent semble aboli au profit du sentiment glacial de l'enfance qui habite entièrement le protagoniste. Son souvenir définit subitement son unique manière d'être au monde, suivant un parcours multisensoriel inverse, de la vision du monde, au bruit du silence, jusqu'à la sensation du froid intime, dont nous soulignons ci-dessous les étapes :

y despierto, y *miro alrededor*, libros y aparatos. La *oscuridad y gelidez* de un invierno carnívoro. Y *oigo: el silencio* concentrado de las primeras horas, algún rumor campesino a lo lejos, un perro que ladra desde un tejado de mi infancia, un perro al que Mazo está violando mientras llega la hora de su venganza. Me arropo porque *tengo frío*. Porque me muero de frío. Porque *en todo lo que pienso, en todo lo que sueño, en todo lo que hago hace frío*⁶⁸⁵.

Ce cheminement en trois temps, celui de la sensation du monde convoquant le souvenir, puis du souvenir projeté sur le monde, et enfin du repli de cette projection mémorielle sur l'essence même du sujet, offre une riche illustration de la mécanique de représentation post-réaliste et de la conception bonillienne de l'identité. L'expérience de l'extériorité n'est possible que par le filtre de la subjectivité, qui donne naissance à une réalité distordue dont le souvenir habite en retour l'identité du sujet en faisant écho à son propre paysage mémoriel. La fictionnalisation, le *finger*, de la réalité qu'opère ainsi le regard mémoriel du sujet contribue tout autant à son expérience de l'existence qu'à son identité elle-même. Dès lors, ces illustrations de la conception bonillienne de l'individualité acquièrent une portée métalittéraire marquée.

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 129.

V.1.3 Regard dans le récit, regard du lecteur et regard du récit : effets de miroir, pactes de lecture et mises en abymes poétiques dans l'espace intradiégétique

Tantôt surface interstitielle où affleure l'intime et la mémoire, tantôt interface avec le monde et avec autrui et tantôt écran de projection des fictions intérieures, l'image du regard est sans aucun doute kaléidoscopique dans l'œuvre de Bonilla. Parce qu'il exprime cette jonction perméable de toutes les frontières que nous avons évoquées, il est naturellement le lieu où le texte se tourne vers son lecteur dans un nouveau jeu spéculaire. La thématique du regard sert ainsi souvent un propos métafictionnel par lequel la perception des personnages est doublée de fortes connotations littéraires. Le sujet observateur est souvent assimilé à un narrateur, chroniqueur ou barde, lorsqu'il n'est pas lui-même manifestement lecteur de la réalité qu'il habite. C'est pourquoi la représentation du regard doit être constamment appréhendée sous son aspect métalittéraire et lue comme un vecteur de connivence lectoriale, un pacte de lecture spéculaire. La nouvelle « El dragón de arena » insiste tout particulièrement sur cette thématique. Son protagoniste, déjà mentionné, est épris de sa sœur et passe tous ses étés à fantasmer une rencontre intime avec elle. Mais cette dernière jette son dévolu sur un sculpteur qui, tout au long du récit, fait naître un grand dragon sur la plage qui jouxte la maison de vacances de la fratrie. La description du reptile merveilleux prenant forme, membre par membre, jusqu'à ses pupilles en spirales, entrecoupe la narration des tergiversations coupables du narrateur autodiégétique qui semble conter ses mésaventures devant l'artiste à l'œuvre, observant et donnant à voir au lecteur, une œuvre en construction. Rongé par la jalousie, l'adolescent affirme qu'un réel talent consisterait à représenter le Persée de Cellini, et sa sœur attise sa rancœur en comparant l'artisan lui-même au héros grec et en confessant, en réponse aux nouvelles attaques de son frère, qu'il ne la dérangerait guère d'être sa Méduse. Une fois la relation analogique effectivement consommée, et alors que le dragon devrait être finalisé, le protagoniste découvre une tout autre effigie sur le sable :

Y luego, una borrosa figura allí donde el día antes había nacido el dragón de arena. Me acerqué a ella. No tardé en discernir que se trataba de una réplica bastante conseguida del Perseo de Cellini. El bañista me saludó alzando un brazo. Luego empezó a nadar hacia la orilla. Tuve tiempo de descubrir que la cara del Perseo había adoptado los rasgos de la cara de mi hermana. En su brazo exquisitamente musculado sostenía la cabeza de una medusa que había robado mis facciones⁶⁸⁶.

⁶⁸⁶ Juan BONILLA, « El dragón de arena », *El estadio de mármol*, op. cit., p. 87.

L'hypotexte mythologique offre à la vision une charge symbolique particulièrement forte. Le sculpteur a su saisir les guerres intimes qui, tout le long du récit, traversent le protagoniste : son souhait de Pygmalion inversé de figer sa sœur dans le rôle fantasmatique que lui attribue son regard ; et la revanche de sa sœur qui, se soustrayant à ce regard désirant, par sa relation avec le sculpteur, rompt les fictions intimes de son frère et se libère ainsi de la passivité propre à l'objet de désir idéalisé qu'il en fait. En lieu et place du dragon grandissant sur lequel l'adolescent projetait l'image de son désir, le jeune homme devenu Méduse se fige face à son propre reflet à la surface granuleuse de la plage. La mention à ces deux artefacts du sculpteur donne corps à une structure narrative complexe par laquelle Bonilla met en scène un double récit en construction : d'une part, l'épopée des fantômes du personnage narrateur qu'incarne le dragon grandissant et, d'autre part, une perception des événements extérieure à la focalisation du protagoniste, dévoilant les rancœurs adolescentes, et représentée par l'œuvre de Cellini. La nouvelle toute entière joue sur le registre de la vision et c'est sans doute l'une de celles, parmi toutes, qui fait le plus appel au lecteur, de manière ostentatoire, dans le fil de sa narration. La focalisation se rend elle-même visible, par une association de l'isotopie du regard et d'un lexique propre à l'art narratif, mettant à nu les entrailles d'un récit en construction, en parallèle de l'émergence du dragon de sable (nous soulignons ci-dessous les termes concernés) :

Nadie prestaba atención al muchacho que, armado con una paleta de albañil, [...] trataba pacientemente de liberar de la montaña de arena el hocico del dragón. Nadie excepto otro muchacho apostado en la terraza de una de las casitas del paseo. *No demoremos más* la sorpresa exquisita: *ese vigía soy yo*⁶⁸⁷.

Mientras yo les pongo *económicamente al tanto* de nuestras vicisitudes, *no pierdan de vista* la montaña de arena ni al escultor: el hocico del dragón ha ido surgiendo, simpático e infantil⁶⁸⁸.

Pero *dejemos* que el artista se afane rescatando los ojos de su criatura de la montaña de arena sin molestarlo, mientras *tomamos unas cuantas curvas* hacia el desperdigado paisaje de mi adolescencia⁶⁸⁹.

No puede uno despistarse: un párrafo de lenta confección ha bastado para que el dragón haya sido dotado de mirada⁶⁹⁰.

Por entonces nos hicimos asiduos de la marihuana, dato que menciono no para excusar mi actitud sino sólo para cumplir con la *obligación del cronista*⁶⁹¹.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 69-70.

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 71.

⁶⁸⁹ *Idem.*

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 72-73.

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 74.

Le recours fréquent à la première personne du pluriel pour s'adresser au récepteur ainsi que les nombreuses mentions au travail de mise en narration mettent en lumière la création d'un récit conscient dont l'artifice est renforcé par son association à l'art du sculpteur. Alors que l'éphèbe modèle le sable pour faire naître son œuvre, le protagoniste module sa perception de la réalité au diapason de sa fiction fantasmée. Le lecteur de cette fiction est d'ailleurs constamment sollicité, appelé à regarder avec le protagoniste, à embrasser toute sa subjectivité. La nouvelle joue avec un personnage appelant la complicité du lecteur : se modelant lui-même comme chroniqueur, il compte sur la connivence et l'empathie de son récepteur projeté dans le texte. Toutefois, de la même manière que son personnage échoue à figer sa sœur dans le rôle qu'il espère d'elle, il échoue tout autant, malgré son regard insistant sur le lecteur, à faire lire la tragédie de son aventure qui ne peut que nous tirer des sourires amusés. De la sorte, la nouvelle raconte la construction d'un récit dans le récit et déplace la complicité lectoriale des sollicitations du protagoniste revêtant un grossier costume de chroniqueur, à la chute humoristique qui le met en scène vaincu par l'art d'un autre : Bonilla, se moquant de son personnage, crée le décalage ironique dans l'effet de distanciation brutale par lequel tout l'artifice du récit enchâssé se fait jour dans l'image d'un autre artefact ridiculisant le conteur malhabile. Il est également remarquable de lire dans l'épilogue de *Basado en hechos reales*, anthologie qui commence par ce récit, que ce dernier n'a rien d'autobiographique, malgré le titre et le projet du recueil⁶⁹². L'auteur badine avec son lecteur et ce qui est réel ici réside dans la complicité lectoriale que met en exergue le texte.

Ce n'est pas le seul exemple de dialogue entre les nouvelles de l'écrivain et son lectorat. De fait, il aime à représenter les lecteurs en général : figures quichottesques disséminées partout, représentation métaphorique de la mémoire lectoriale dans « La compañía de los solitarios », titres et projets littéraires évocateurs (« El lector de Perec », « Metaliteratura »), confessions d'un avatar auctorial de son incapacité à trouver un public dans « El mejor escritor de su generación », proposition de construction littéraire à quatre mains, avec la participation active du lecteur, dans « Una novela fallida » ; les modalités de projection du récepteur au cœur de la diégèse sont nombreuses et variées. Même la figure de l'amateur de nouvelles est nommément convoquée dans « El cuarto de los trastos », l'histoire d'un groupe d'adolescents

⁶⁹² « Dado que alguien, al leer el relato, me preguntó con evidentes signos de preocupación diseminados por sus gestos, si yo tenía una hermana, me apresuro a confesar que si mis padres hubieran tenido el acierto de cambiar a mis cuatro hermanos por una criatura que se pareciera a la princesa de mi relato (y si además hubieran tenido la posibilidad de poseer una casa en la playa), este relato sería claramente autobiográfico. La pobreza –en cuanto a hermanas– de mi autobiografía me impide, sin embargo, considerarlo así. », Juan BONILLA, *Basado en hechos reales*, op. cit., p. 319-320.

qui s'inscrivent au concours de narrations brèves du lycée et qui découvrent stupéfaits que le plus scientifique de la classe remporte le prix, avant d'apprendre, quelques années plus tard, le plagiat du gagnant. Le récit est l'occasion pour Bonilla de disséminer quelques règles poétiques du travail de nouvelliste par le biais des commentaires de ses narrateurs :

[...] se nos abrió la boca antes de alcanzar el final del relato –y luego de terminarlo, resultaba complicado cerrarla: era un cuento admirable, escrito con una tensión lírica magistral, con imágenes estremecedoras y una sorpresa en el último párrafo digna de los mejores autores del género—⁶⁹³.

No era un buen contador de historias. Le gustaba aprovechar cualquier hilo de la narración para perderse en un sendero que lo alejaba del camino principal, el que me interesaba oír a mí. ¿Qué necesidad tenía yo de poseer información sobre los problemas de su hermana con una vacuna, o la pasión de su madre por el cine? Perteneía a esa estirpe de narradores para los que las historias son meras excusas para el lucimiento de su dicción, que en lo referente a Samuel tampoco era hipnótica⁶⁹⁴.

Cette dernière citation trahit une autre portée cependant. En soulignant ce que l'interlocuteur attend du piètre conteur, Bonilla dessine les contours d'un lecteur impliqué, d'un « lecteur modèle » en somme, pour reprendre la terminologie d'Umberto Eco⁶⁹⁵.

Car les narrations de Bonilla impliquent lourdement la présence du lecteur. De la même manière que son univers diégétique trace métaphoriquement les lignes de sa poétique personnelle, la construction narrative elle-même appelle le positionnement lectorial par la

⁶⁹³ Juan BONILLA, « El cuarto de los trastos », *El estadio de mármol*, *op. cit.*, p. 25. La terminologie employée par Bonilla fait directement référence à la définition du genre nouvellistique par Cortázar, en particulier dans la centralité de la notion de tension dans l'appréciation de la qualité générique et littéraire du texte : « Los cuentistas inexpertos suelen caer en la ilusión de imaginar que les basta escribir lisa y llanamente un tema que los ha conmovido, para conmover a su turno a los lectores. [...] Con el tiempo, [...] el cuentista[...] descubre que para volver a crear en el lector esa conmoción que lo llevó a él a escribir el cuento, es necesario un oficio de escritor, y que ese oficio consiste, entre muchas otras cosas, en lograr ese clima propio de todo gran cuento, que obliga a seguir leyendo, que atrapa la atención, que aísla al lector de todo lo que lo rodea para después, terminado el cuento, volver a conectarlo con sus circunstancias de una manera nueva, enriquecida, más honda o más hermosa. Y la única forma en que puede conseguirse este secuestro momentáneo del lector es mediante un estilo basado en la intensidad y en la tensión, un estilo en el que los elementos formales y expresivos se ajusten, sin la menor concesión, a la índole del tema, le den su forma visual y auditiva más penetrante y original, lo vuelvan único, inolvidable, lo fijen para siempre en su tiempo y en su ambiente y en su sentido más primordial. Lo que llamo intensidad en un cuento consiste en la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o fases de transición que la novela permite e incluso exige. [...] tanto la intensidad de la acción como la tensión interna del relato son el producto de lo que antes llamé el oficio de escritor. », Julio CORTÁZAR, « Algunos aspectos del cuento », *Casa de las Américas*, n° 60, juillet 1970.

⁶⁹⁴ Juan BONILLA, « El cuarto de los trastos », *El estadio de mármol*, *op. cit.*, p. 38.

⁶⁹⁵ Umberto Eco théorise le Lecteur Modèle dans *Lector in fabula* comme la projection que fait l'auteur, lors de l'écriture, du lecteur idéal, tacitement impliqué par le texte lui-même, qui possédera toutes les compétences linguistiques, littéraires et culturelles pour saisir du texte un sens le plus proche possible de celui qu'il veut lui donner : « Pour organiser sa stratégie textuelle, un auteur doit se référer à une série de compétences (terme plus vaste que "connaissance de codes") qui confèrent un contenu aux expressions qu'il emploie. Il doit assumer que l'ensemble des compétences auquel il se réfère est le même que celui auquel se réfère son lecteur. C'est pourquoi il prévoira un Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement. », Umberto ECO, *Lector in fabula, Le rôle du lecteur* [1979], *op. cit.*, p. 67-68.

fréquente mise en scène d'une focalisation plus ou moins contrainte. Dans « En la azotea », nous l'avons vu, le lecteur est forcé d'observer le récit depuis la régie de l'émission de télé-réalité, et pourtant, quand la voix narrative initiale crie sa frustration de ne pouvoir entendre les dialogues sur le toit du bâtiment, faute de micros, et de ne pouvoir accéder au visage de l'auteur s'appêtant à se suicider – image moqueuse du lecteur cherchant la biographie transparente sous chaque ligne –, la focalisation se met en mouvement pour que le lecteur accède aux dernières paroles du poète, comme si son point de mire disposait de cette capacité de déplacement du regard intradiégétique.

Dans « Las revelaciones del profesor Vogtheim », le vieil enseignant ne voit que songes mystiques ou folie croissante dans ses rêves de l'Holocauste et c'est la connaissance du lecteur de cette réalité historique à venir – que le personnage n'a pas – qui donne son sens fantastique à la nouvelle. Le lecteur est à nouveau attendu, sous-entendu, et facteur de généricité. Nous en revenons à la généricité borgésienne, précédemment mentionnée, que le narrateur de « Una novela fallida » appelait de ses vœux. Enfin, songeons à la structure narrative de « La desconocida » : le lecteur accède d'abord aux souvenirs et à la focalisation de la jeune femme suicidaire qui loue une chambre luxueuse avant son dernier jour ; puis au regard interne de l'homme qu'elle rencontre et à ses propres souvenirs douloureux ; enfin, lorsque les deux voix narratives fusionnent dans leur rencontre intime, le lecteur reconnaît, et comprend, avant les personnages, que deux individualités les habitent parce qu'il entrevoit la superposition des deux destinées croisées en une seule voix, paradoxalement polyphonique. Bonilla parvient à faire savoir davantage au lecteur qu'au personnage, tout en maintenant une focalisation interne tout le long de ces deux derniers exemples, et il relève ainsi le défi de conférer l'omniscience à une focalisation interne, concrétisant le rêve fou du protagoniste de *Los principios nubios* : transcender sa nature de personnage pour prendre la place d'un narrateur omniscient.

Ces derniers commentaires laissent entrevoir une écriture qui recherche le débordement de la fiction dans les sphères de la genèse du texte lui-même, par le développement tacite d'une poétique d'auteur sous le tissage nouvellistique, mais aussi dans le domaine de sa réalité réceptive, par le dialogue complice qu'il construit avec son lecteur. De la sorte, Bonilla se saisit des postulats barthésiens de la « mort de l'auteur », récusant la seule intentionnalité auctoriale comme garante du sens, et des positionnements esthétiques ultérieurs, de l'horizon d'attente de Jauss au lecteur impliqué d'Umberto Eco, pour en réactualiser le fonctionnement à un niveau métalittéraire. Ce n'est plus seulement le sens d'un texte qui est coconstruit par la réception, mais un positionnement poétique d'auteur qui s'affirme par l'entremise du travail lectorial, par la reconnaissance du lecteur des structures narratives, des entrelacs intertextuels et des

porosités génériques. Il en résulte l'idée d'un outrepassement poétique des frontières entre cocréateurs d'un texte, auteur et lecteur, qui ouvre sans doute la perspective d'une modalité d'écriture du Moi spécifique. Mais avant de l'étudier en détail, il convient de réévaluer la question du sujet, au jour de ce possible point de rencontre par le truchement du texte, et de revenir pour cela quelque pas en arrière, à une étude des modalités de l'isolement du sujet chez Juan Bonilla.

V.2 Solitudes intimes et intimes partages

V.2.1 *Tanta gente sola* ou les figures de la solitude

La figure du solitaire en littérature n'est pas une invention contemporaine, mais date au moins de la modernité, comme élément littéraire topique : celui du poète maudit, romantique esseulé, flâneur solitaire. Dominique Rabaté situe l'émergence de ce poncif dans le sillage de l'écriture rousseauiste, avec la naissance du premier romantisme :

Il y a donc, après la mort de Rousseau, une extraordinaire accélération qui se marque par une hyperbole de la solitude, accentuée par le fameux « mal du siècle ». Ce moment (premier Romantisme) sera à scruter avec attention, du côté de Senancour et de Chateaubriand, mais aussi de Lamartine à Vigny. Car se creuse alors, en peu d'années, le désaccord avec l'Histoire – vécue comme une folie qui exclut l'individu. La différence subjective s'exaspère et la réalité n'est plus perçue que comme une intolérable limitation à l'infini du sujet (ce serait philosophiquement le passage de Kant à Fichte)⁶⁹⁶.

À la suite de cette naissance romantique et en réponse au réalisme initial qui s'exprime durant le XIX^e siècle, l'histoire des réalismes épouse, au fil des siècles suivants, la lente progression de cette première individualisation du sujet. En passant tour à tour par les étapes de l'intégration métaphorique (symbolisme), de l'univers fantasmatique (surréalisme), de la subjectivité du sujet regardant (néoréalisme), du primat de cette subjectivité jusque dans ses fictions (post-réalisme), la survivance de la figure du solitaire est garantie pour devenir un archétype clef de l'écriture narrative contemporaine, dans la « privatisation » et l'intimisme qui la caractérise. Nous retrouvons de fait cette figure généralisée dans la nouvelle hispanique actuelle et, selon Ángeles Encinar, dans l'œuvre de Bonilla de manière très patente :

[...] en muchas de estas narraciones se ahonda en los sentimientos y las vidas de los protagonistas con un tono, en ocasiones, lírico y nostálgico. Gonzalo Calcedo, cuentista sobresaliente y con una decidida constancia en el género, circunscribe sus narraciones a la intimidad de unos protagonistas que se debaten, en general, entre la soledad, el miedo, el egoísmo y la frustración. [...] La temática de Juan Bonilla abunda, asimismo, en experiencias de soledad e insatisfacción y sitúa a sus personajes en los límites de sus circunstancias a través de cuidadas estructuras y tramas bien organizadas, sin dejar nunca atrás la ironía, el humor y hasta el sarcasmo⁶⁹⁷.

Dans le corpus novellistique bonillien, cette solitude à l'origine d'une insatisfaction existentielle devient le signe des circonstances insoutenables qui enferment les personnages dans la marginalité. L'inadéquation sociale ou la violence de la société, l'incapacité à partager

⁶⁹⁶ Dominique RABATE (éd.), *Modernités 19 : L'invention du solitaire*, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2003, p. 13.

⁶⁹⁷ Ángeles ENCINAR, *Cuento español actual (1992-2012)*, op. cit., p. 41.

une vision du monde intime traversée de fictions et de fantasmes individuels, ou la simple folie sont perçus comme autant de vecteurs vers une solitude contrainte et douloureuse, qui s'inscrit en contrepoint, et souvent en amont, du dialogue intérieur avec un monde de papier qui caractérise le solitaire volontaire dont la figure s'exprime dans la nouvelle « *La compañía de los solitarios* ». Le statut de solitaire intervient ainsi comme une réponse à la solitude que la société contemporaine impose au sujet bonillien, une militance passive, pour reprendre l'imagerie de la première nouvelle de l'auteur, par laquelle le recours conscient à la fiction et à ses échanges, intimes bien que solitaires, permet de dépasser l'isolement que dictent les circonstances de la réalité. Nos analyses antérieures ne peuvent que confirmer l'aliénation des protagonistes bonilliens, et nous ne reprendrons ici que quelques modalités particulières de l'expression de cette solitude du sujet telles que l'emploi métaphorique de la froideur, l'imagerie de l'absence ou encore l'incapacité communicationnelle.

L'écrasante majorité des personnages bonilliens souffrent de cet esseulement, mais les biais qui l'expriment sont variés. L'écrivain use souvent d'analogies spécifiques comme celle de la sensation de froideur qui renvoie au sentiment d'être seul. C'est cette froideur particulière, intérieure, que ressent le protagoniste de « *La nube de Oort* » que nous convoquons plus haut ; ou encore l'amant épistolaire de « *Las cartas de Mónica* », alors qu'il se dirige vers le lieu de rendez-vous avec la jeune fille à qui il a masqué son identité réelle, laissant augurer une entrevue qui ne créera pas de dialogue : « *Caminaba temeroso y lento por las calles, como si una columna de aire se hubiese solidificado sobre mis hombros hasta convertirse en un bloque de hielo que tarde o temprano acabaría hundiéndose en la tierra*⁶⁹⁸ ». Dans « *El paracaidista* », la sensation de froid du protagoniste flottant dans les airs, dans cette « *piscina de aire gélido* », est constamment rappelée et directement associée à son isolement :

Tal vez sea sólo eso, pensó entonces, tal vez por eso no puedo abandonar esta cripta de aire gélido en la que, contra las leyes y contra la lógica me mantengo desde hace ya un día. Nadie le echaba de menos, nadie había pronunciado su nombre a lo largo del día, nadie le había dedicado un solo segundo⁶⁹⁹.

Dans ce fragment, le jeu anaphorique (« *tal vez* », « *contra* », « *nadie* ») segmente la syntaxe et en interdit l'extension, à l'image de la situation du personnage qui se tient paradoxalement figé dans des cieux infinis qui ne lui offrent pourtant aucun horizon, aucune perspective, si ce n'est le néant de l'absence et de l'oubli de tous, une solitude absolue marquée par la triple répétition du pronom « *nadie* » qui renforce la rythmique saccadée de la prose. Or, cet isolement ne se

⁶⁹⁸ Juan BONILLA, « *Las cartas de Mónica* », *La compañía de los solitarios*, *op. cit.*, p. 62.

⁶⁹⁹ Juan BONILLA, « *El paracaidista* », *La compañía de los solitarios*, *ibid.*, p. 205.

pare que d'une description – « esta cripta de aire gélido » – qui redouble le motif de l'horizon paradoxalement coupé (l'infini de la mort dans le confinement de la crypte) pour le réduire à la seule sensation glaciale. L'absence de tout être et la solitude, indicible, incompréhensible, paradoxale, ne se donnent à voir que par cette analogie sensuelle.

Suivant un parcours sensoriel similaire à celui de « La nube de Oort », la jeune mourante de « Polvo eres » associe également le froid de sa solitude présente à l'absence de sa mère et à son sentiment d'isolement adolescent :

Ahora la oscuridad y el frío de la sala son los mismos que los de su habitación adolescente, en las tajantes noches de aquel invierno en las que sentía cómo el cuerpo de su madre degeneraba hacia el esqueleto, cómo se marchitaba ella misma consumida por los anhelos de una huida imposible. Tiene miedo. Las persianas echadas, los postigos clausurados, no filtran un solo renglón de luna. Tiene frío. Pero su padre ha decidido que no se le den mantas a los niños para que se endurezcan⁷⁰⁰.

La superposition temporelle qui caractérise ce texte est convoquée par l'unité de la froideur qui relie les sensations de l'enfance, le souvenir des nuits glacées, au présent du récit de la jeune femme qui se refroidit à mesure qu'elle perd la vie : « Ahora [...] el frío », « Tiene frío ». Cet unique sentiment de froideur métaphorise l'absence de la mère disparue alors que les destins des personnages se croisent, séparés par la mort et réunis dans son expérience. Ici, le froid dénote la mort tout en connotant la solitude face au trépas et l'esseulement provoqué par la perte. L'absence maternelle, physique ou mentale, comme facteur d'une glaçante solitude revient dans « El estadio de mármol » chaque fois que le protagoniste prend congé de la sienne, qui est noyée dans une léthargie dépressive depuis la perte de son premier enfant :

[...] su padre le exigía que fuese a besar la frente de su madre antes de acostarse. Cada vez que depositaba un beso en aquella superficie helada, acogía la sensación de que todo su cuerpo se contagiaba de su temperatura, y corría entonces a acostarse y se sumergía bajo las mantas de su cama tiritando de frío⁷⁰¹.

Incapable d'interagir avec le monde extérieur, cloîtrée dans un mutisme névrotique, la mère du jeune adolescent lui transmet ce frisson morbide qui l'habite, celui de l'absence d'un enfant qu'elle a perdu, la cause de ses souffrances, celui, pour le protagoniste, de l'absence d'une mère qui ne le reconnaît plus. Ainsi, le manque de chaleur chez Bonilla se fait signe de l'absence et de l'incapacité à renouer un lien désiré. Il symbolise une nostalgie de la présence maternelle, parfois, ou le deuil d'un enfant perdu, souvent, mais offre toujours une même analogie de la solitude contrainte, circonstancielle et douloureuse. Par cette modalité, Bonilla

⁷⁰⁰ Juan BONILLA, « Polvo eres », *La noche del Skylab*, op. cit., p. 224-225.

⁷⁰¹ Juan BONILLA, « El estadio de mármol », *El estadio de mármol*, op. cit., p. 212.

propose une nouvelle manière de laisser poindre, sans les dire, les blessures occultes. Son expression de l'intériorité se fait jour dans les glissements sémantiques de l'analogie métaphorique et de la superposition de temporalités narratives et le sentiment intime creuse son sillon dans ce double décrochement du sens au profit de l'image et de la suggestion.

La seconde modalité par laquelle la solitude des personnages se rend visible réside dans leur apparente incapacité à maintenir un dialogue avec les autres. L'échange est parfois refusé par un interlocuteur en guise de punition, ou de représailles pour avoir caché quelque chose, redoublant le motif du silence : le mutisme du père de « Todos contra Urbano » après que ses enfants l'ont inscrit contre son gré à l'émission *Des chiffres et des lettres* et contacté son rival – « Cuando mi hermano le dice que le ha hecho una entrevista a Urbano, mi padre deja de hablarle durante días. Pero luego pasa lo que tenía que pasar, y mi padre deja de hablarme también a mí⁷⁰² » ; et l'indifférence de la famille du narrateur dans « Amor ciego », lorsque ce dernier refuse de dire à sa fille la véritable identité du doubleur de Keanu Reeves, « Ambas me volvieron a castigar con su silencio. Ni Loida ni mi mujer me dirigieron la palabra⁷⁰³ ». La conversation n'est parfois tout simplement pas dans les habitudes du milieu des personnages, comme s'en rendent compte les deux adolescents qui intervertissent leur identité dans « Tú sigue por donde vas, que no vas a ninguna parte » : les discussions avec leur famille, qui pourraient trahir la supercherie, sont en effet monosyllabiques.

Le dialogue est parfois vidé de sa portée communicationnelle ou sociale, souvent avec humour. Bonilla met ainsi en scène de nombreuses formes d'interactions infertiles, soit parce que leur contenu est immédiatement oublié et empêche ainsi l'émergence d'un lien social noué par le souvenir de l'expérience partagée, soit parce que les conversations ne dépassent pas la confrontation de monologues, dans une parfaite décorrélation des répliques. Dans les cas les plus extrêmes, la simple verbalisation des pensées constitue une véritable gageure que les personnages s'avèrent incapables de surmonter, jusqu'à l'enfermement dans un silence autistique. Tous ces procédés renvoient à une même incapacité du discours à externaliser le monde intérieur des personnages, les condamnant à l'isolement et à la solitude, tout en soulevant indirectement la problématique d'un langage incapable de saisir de manière transparente la réalité de l'intimité. Dans les exemples qui suivent, Bonilla use du motif de la solitude, traduite par la représentation de l'impossible communication, pour laisser entrevoir la bataille poétique d'une énonciation en quête de référent, ou d'une intériorité à la recherche

⁷⁰² Juan BONILLA, « Todos contra Urbano », *Tanta gente sola*, op. cit., p. 52.

⁷⁰³ Juan BONILLA, « Amor ciego », *La noche del Skylab*, op. cit., p. 36.

d'un vecteur d'échange et d'extériorisation. Dans « Una historia borrada », le protagoniste rend visite, chaque semaine et sous une identité différente, à un vieillard esseulé et il discourt longuement avec lui sans que ce dernier semble se rendre compte qu'il s'agit de la même personne. Dans « El mejor escritor de su generación », l'écrivain en herbe fait semblant d'appeler sa compagne – devant sa mère qui désapprouve la relation –, pour couper court à leur idylle, annonçant péremptoirement sa rupture à une interlocutrice interdite au bout d'un numéro composé aléatoirement. Au-delà du corpus nouvellistique, Morgana, dans *Cansados de estar muertos*, résume toutes ses discussions avec son père à un échange de questions, sans que jamais aucun n'apporte une réponse. Tous ces récits dressent une vaste galerie de figures isolées, essayant vainement de créer l'illusion d'une conversation qui n'autorise en réalité aucun échange d'information. Le dialogue est parfois rendu impossible lorsque les personnages ne trouvent pas les mots – « No me salían las palabras adecuadas. Me sonaban falsas⁷⁰⁴. » ; ne parviennent simplement pas à exprimer leurs angoisses – « Tenía que salvarme a solas. Era uno de mis principales defectos: no compartir las pesadillas, no sabía hacerlo⁷⁰⁵. » ; ou perdent simplement leur capacité à verbaliser au-delà de quelques bribes rituelles vidées de leur portée déictique, ne pouvant désigner rien de plus que leur propre itération. C'est le cas des rares mots dont l'écrivain parvient à supporter le souvenir dans « Los abismos cotidianos », et qu'il égrène avec économie dans la chambre d'un asile, ou encore des incantations faméliques des habitants d'Hisopo dans « La noche del Skylab » :

Apenas lograban acabar una frase, como si hubieran logrado olvidar cientos de palabras, como si aspirasen a no conservar en la memoria sino las frases que componían el rezo que por las noches repetían ante la imagen de la Virgen⁷⁰⁶.

Dans ces deux derniers exemples, les personnages bonilliens perdent leur aptitude à la parole (« Apenas lograban acabar una frase ») dans un renoncement progressif à tout échange verbal (« como si hubieran *logrado* olvidar », « como si *aspirasen* »). Ces figures de la solitude montrent leur conscience d'un discours inapte à colporter l'intimité d'un espoir, chez les villageois priant pour la sortie de la misère, ou d'une expression artistique du Moi, chez le poète silencieux. L'intransitivité du langage se fait ainsi symptôme d'une solitude existentielle profonde, d'une incapacité à projeter verbalement le monde du dedans.

À ces dialogues impossibles répond une grande variété de monologues intérieurs qui constituent parfois l'essentiel, voire la totalité des récits. Reclus dans leur solitude, les sujets

⁷⁰⁴ Juan BONILLA, « Excursión al otro lado », *La noche del Skylab*, *ibid.*, p. 105.

⁷⁰⁵ Juan Bonilla, « Fregoli », *Tanta gente sola*, *op. cit.*, p. 80.

⁷⁰⁶ Juan BONILLA, « La noche del Skylab », *La noche del Skylab*, *op. cit.*, p. 161.

bonilliens développent leurs muettes tergiversations et le lecteur déroule le fil diégétique de leur aventure par la réception de longs soliloques mentaux. Ces questionnements intérieurs et doutes commentés par les personnages eux-mêmes accentuent la mise en scène de la solitude par l'absence patente d'interlocuteur. Dans « Salto de altura », le sportif se défie lui-même de sauter par le balcon, faute d'un public qui jadis l'adulait. Dans « Polvo eres », la voix narrative tente de s'expliquer les circonstances de sa mort et de comprendre le froid qui l'envahit. L'écrivain maladroit de « Una novela fallida » s'interroge longuement sur son projet romanesque, en l'absence d'un lectorat pour l'orienter. Enfin, le parachutiste immobile de « El paracaidista » se questionne sur la désintégration progressive du souvenir qu'il laissera à son entourage absent. Ces conversations insulaires se caractérisent toutes par l'aspect unilatéral du discours, par la conscience affirmée de l'absence d'un interlocuteur au sein même de l'énonciation solitaire. Le monologue dresse ainsi les contours d'une solitude contrainte, appelant par son obstination l'Autre d'un dialogue avorté.

Mais ces monologues créent également les conditions d'un échange alternatif, d'un dialogue métaleptique vertical, qui se creuse dans le récit constitué par les pensées narrativisées faisant appel à une figure lectoriale. Nous pourrions distinguer les différents types de monologue dont fait usage Juan Bonilla en nous appuyant sur la typologie proposée par Dorrit Cohn dans *La transparence intérieure*⁷⁰⁷ : cette dernière organise les modèles monologiques suivant une gradation de teneur psychanalytique⁷⁰⁸, allant de discours mettant en scène les strates inconscientes et conscientes de la voix énonciative (le « psycho-récit ») aux monologues qui servent la narration, voire qui sont simplement rapportés en toute conscience, jusqu'au monologue joycien qui fait récit en lui-même. Ainsi, Bonilla alterne ce que Cohn appelle les « psycho-récits », où la voix narrative s'invite simplement dans l'esprit d'un personnage sans effacer les références à l'acte de penser (« Amor Ciego »), les « monologues narrativisés », où le cadre du monologue sert à introduire le développement d'un récit enchâssé à la charge du seul locuteur (« La nube de Oort »), et une écriture du courant de conscience (« Salto de altura ») qui tend vers un « monologue autonome » que Cohn associe essentiellement à l'écriture joycienne (et à *Molly* de Beckett). Toutes ces modalités de discours solitaires servent le récit et mettent ainsi en relief le paradoxe de la lecture : celui de la réception d'une voix intransitive, du dialogue entre le lecteur et une énonciation présentée comme monologique. Le thème de la solitude et du dialogue impossible se met ainsi au service du projet poétique

⁷⁰⁷ Dorrit COHN, *La transparence intérieure*, Paris : Seuil, 1981.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 162-164.

bonillien. L'auteur, en donnant à voir les pensées aphones, invite à ne pas appréhender le discours dans son horizontalité transitive, rendue impossible par l'inefficacité communicationnelle du dialogue, et construit un récit de la solitude avec lequel il convient d'interagir depuis un positionnement de lecteur. L'intimisme bonillien s'exprime au cœur de cette antithèse : celle de la réception d'un texte narratif l'incapacité à transmettre. De là naît l'importance des figurations de l'aliénation dans le corpus bonillien et, plus généralement, de toute pathologie impliquant une distorsion subjective de la perception individuelle. La névrose ou le handicap dupliquent le motif de l'intransitivité du vécu et de l'incommunicabilité de l'expérience en mettant en scène de manière paradigmatique la dimension tronquée de la réalité perçue.

V.2.2 La pathologie comme paradigme de la subjectivité

En effet, cette complexe fresque discursive, faite d'impossibilités dialogiques et de riches soliloques, dépeint une immense galerie de solitaires contraints à l'échange intime unilatéral jusqu'à l'aliénation pathologique. Car la solitude est à la source de nombreuses folies dans l'œuvre de Bonilla, comme en témoignent tout particulièrement les nouvelles qui font un usage important du soliloque : le syndrome de Fregoli résultant d'une séparation dans la nouvelle du même nom, la boulimie de la protagoniste de « Las alegres comadrijas del windsurf » lassée de son célibat, l'amnésie du vieillard esseulé après la perte de son fils dans « Una historia borrada », la paranoïa du narrateur de « Hablar por hablar » après sa rupture, ou encore la pyromanie du protagoniste de « La nube de Oort » et de Costamagna dans « Los abismos cotidianos » qui, en rêvant d'enflammer leur domicile ou celui de leurs parents, semblent vouloir lutter par la névrose incendiaire contre leur froide solitude. Cette tension de l'isolement vers l'aliénation est d'autant plus tangible que l'imagerie de la folie constitue un nouveau motif polysémique à portée métalittéraire.

Il nous faut, arrivés à ce point, reprendre l'intégralité de la construction dialectique bonillienne. Bonilla produit, à travers tous ses textes, une réflexion sur les limites de la création littéraire, limites des genres, de la littérarité, de la fiction et de la diction, par la production d'un corpus transgénérique dont la somme édifie son discours poétique. Suivant les préconisations de la maxime de Fogwill, « los pensamientos no se sostienen sin relatos⁷⁰⁹ », l'auteur n'hésite pas à faire récit dans tous ses écrits et à disséminer ses questionnements métalittéraires dans

⁷⁰⁹ Voir « II.2.3 Vers une poétique du récit dans et par le récit ».

ses nouvelles. Par un usage analogique des composantes narratives, espaces, temporalités, personnages, relations, il égrène sa pensée tout en maintenant la fonction diégétique de chaque élément, dans l'économie synthétique du genre nouvellistique. L'on pourrait appliquer ainsi une lecture quadruple de ces motifs, inspirée de l'herméneutique biblique médiévale, en tenant compte, simultanément, de leur fonction narrative première (par exemple la frontière politique traversée ou la rambarde du balcon franchie), de leur portée métaphorique (la frontière des illusions intimes), de leur dimension métalittéraire (la transgression des limites de la fiction ou des genres), et de leur valeur poétique (l'idéal d'une littérature impactant la vie). Il en va de même pour le motif de la pathologie psychiatrique qui sert tout à la fois le récit, la métaphore d'une vision du monde, le discours sur les limites de la fiction et la poétique quichottesque de l'auteur.

Les différentes névroses dont souffrent les personnages constituent ainsi le nœud de la tension narrative dans la mesure où elles condamnent les personnages à l'isolement et au repli sur leur propre univers intérieur au détriment d'un quelconque dialogue avec l'altérité. Ainsi, le sentiment de culpabilité qui habite les protagonistes de « El llanto » et « Hablar por hablar » sont à l'origine, respectivement, de délires hallucinatoires pour l'un et paranoïaques pour l'autre. Ces mêmes expressions névrotiques de leur culpabilité constituent également leur vision du monde toute entière et le moteur premier du récit : l'un entend les cris d'un bébé imaginaire qui le hantent jour et nuit ; l'autre se reconnaît coupable de tous les comportements égoïstes qu'il entend. Une triangularité similaire, entre pathologie, subjectivité et tension narrative, s'observe chez le narrateur de « El proyecto Maldoror ». Malgré la confession presque coupable d'une empathie passagère, le personnage a tous les aspects d'un sociopathe, incapable de faire preuve de la moindre pitié pour ses victimes qu'il considère comme des proies et qu'il prive de toute humanité :

Ella iba a ser mi primera presa; su matrimonio mi primera víctima⁷¹⁰.

Sus lágrimas y ruegos no alteraron la decisión de Bruno que, en un rasgo de cinismo que llegó a asustarme (asustarme de pura admiración), le recomendó que tratase de recuperar a su marido⁷¹¹.

Pero también aprendimos de esos lunares, y a partir de entonces, exigíamos de nuestras presas que nos demostrasen que sus maridos o novios eran reales⁷¹².

⁷¹⁰ Juan BONILLA, « El proyecto Maldoror », *La noche del Skylab*, op. cit., p. 140.

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 146.

⁷¹² *Ibid.*, p. 149.

Sa pathologie quichottesque – rappelons qu’il considère le personnage de Maldoror comme son prophète – modèle le monde suivant sa vision subjective, change la nature de ses victimes (qui se trouvent déshumanisées en « proies ») et la définition même des événements de sa vie. L’insistance sur la première cible, qui en augure bien d’autres, trahit une reconfiguration narrative des faits *a posteriori*, suivant la logique d’un processus rituel. Le mannequinat devient le prétexte à la création d’une « agence » de Don Juans professionnels et son homosexualité une bonne opportunité de briser de nouveaux couples en s’attaquant à leur composante masculine. Progressivement, les autres personnages, tout comme les accidents circonstanciels, se transforment en éléments narratifs cohérents, bien que vidés de leur référentialité, dans l’épopée que le protagoniste semble se conter à lui-même.

Un autre exemple met en lumière cette parfaite corrélation entre les fictions pathologiques et la construction narrative du récit lui-même : « Alma cargada por el diablo ». À nouveau, le récit présente un protagoniste dont la pathologie le pousse à se raconter lui-même une histoire qui nourrit à son tour la névrose et qui constitue le tissage narratif du texte de Bonilla, les fictions malades du personnage occupant l’essentiel de la nouvelle. Le récit met en scène un homme poussé jusqu’à la folie par la jalousie névrotique qu’il ressent envers un ancien amant de sa compagne, absent depuis bien longtemps, dans une réminiscence burlesque de la fin de la nouvelle « The Dead » de James Joyce. Pour donner réalité aux fictions d’infidélité qui le hantent, il se fait passer pour l’ancien compagnon d’Alma, sa fiancée, et entame avec elle une longue correspondance par e-mails. Alors que celle-ci ne semble initialement n’avoir aucune intention de le tromper, il pousse le jeu de la séduction laborieuse jusqu’à donner matière à son doute. La rupture inévitable intervient et alors que, des mois plus tard, elle fait mine de répondre enfin aux sollicitations de son double fictif, il découvre par hasard que tout au long de cette deuxième phase d’échanges elle est déjà en couple avec l’homme réel qu’il simule. En jouant à son tour à la partie de dupes, elle indique au protagoniste la fictionnalité de l’échange et souligne l’immatérialité de ses obsessions en les attaquant précisément sur le terrain imaginaire.

Il est révélateur que tout au long de ses aventures, le protagoniste se présente lui-même comme un malade et que sa névrose obsessionnelle devienne un facteur supplémentaire de son autodénigrement narcissique : « ¿Qué debe hacer el celoso patológico, doctor ? [...] Seguir recibiendo golpes ajenos al toque de la campana, seguir atormentándose, era otra. Por supuesto elegí la última⁷¹³ » ; « Y ahí hubiera debido terminar todo si yo no fuera un enfermo poseído

⁷¹³ Juan BONILLA, « Alma cargada por el diablo », *Tanta gente sola*, *op. cit.*, p. 177.

por el demonio de los celos⁷¹⁴ ». Le champ lexical de la possession démoniaque colore et rend visible la croissante fictionnalisation du réel qu’effectue le narrateur. Dans tous ces exemples, une névrose est à l’origine d’une modalité particulière d’appréhension du monde qui, à son tour, sert de fondement à la construction narrative enchâssée. Il en résulte une forme de représentation paradoxale par laquelle le lecteur observe l’expression de la folie intime d’un personnage dans le récit que ce dernier construit et qui l’isole de toute communication en dehors de son intimité.

Dans les stades de maladie plus avancés, les obsessions psychologiques des personnages offrent au récit une atmosphère fantastique. Cependant, les malades n’en demeurent pas moins parfaitement conscients du caractère imaginaire de leur vision du monde. Ainsi, dans « Fregoli », nom d’un syndrome réel de délire paranoïaque, nous découvrons à travers le regard du narrateur le visage de son ex-compagne dans tous les visages qu’il croise. Ces apparitions semblent magiques, jusqu’au diagnostic psychiatrique, mais le protagoniste s’en arrange finalement, heureux de pouvoir retrouver celle qu’il aime en toute personne. Ce dernier positionnement, qui marque la chute du récit, s’éloigne de la référentialité de la pathologie, qui est avant tout un délire de persécution, et fait basculer la référence dans l’économie discursive de Bonilla : le souffrant devient l’avatar d’un Quichotte conscient et volontaire. Un même « effet de fantastique » affleure dans la nouvelle « Una sensación incurable », quand le narrateur se persuade d’avoir déjà vécu chacun de ses gestes. La sensation peut trouver une certaine référentialité dans des troubles de la dépersonnalisation (qui introduisent cette impression d’étrangeté au monde) ou des crises épileptiques répétées ; cependant, le récit n’en fait pas mention, ce qui lui donne toute sa saveur fantastique, son effet recherché « d’inquiétante étrangeté » et d’ambiguïté quant à l’interprétation merveilleuse ou psychiatrique à adopter, enfermé qu’est le lecteur dans l’appréhension malade du monde dont souffre le personnage. Ici encore, le dénouement du récit ne réside pas dans l’identification de la référentialité, effective ou non, de la vision subjective dépeinte, mais plutôt dans la figuration de l’intimité du protagoniste à un niveau métanarratif, dans la représentation d’une fiction intime en construction.

Dans l’œuvre de Bonilla, la portée symbolique et métalittéraire de la pathologie ne se fonde pas exclusivement sur la représentation de syndromes psychologiques. Les maladies neurologiques voire physiologiques donnent lieu à des procédés similaires d’effacement de la réalité extérieure au profit d’une claustration dans l’intériorité. Dans le cas de « Dvořák nunca

⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 179.

había sonado mejor », la maladie d’Alzheimer qui touche la mère du protagoniste provoque symboliquement son incapacité à jeter son regard au-delà de la surface de la fenêtre de sa chambre. À l’inverse, la mère du narrateur de « Cuidados paliativos » projette la perception hallucinée des vendeurs ambulants de sa jeunesse dans la phase finale de son cancer. Le grand âge et la fin de vie sont des thèmes récurrents qui synthétisent efficacement cet état particulier de la conscience où l’amnésie et la sénilité se transforment en présentialité imaginaire du passé : on retrouve ce motif dans « Tormoye », « Una historia borrada » et « Justicia poética » par exemple. Dans « Vitíligo », le narrateur souffre d’une maladie purement physique mais finit pourtant par se persuader, très progressivement, que tous les malheurs de sa vie sont le fait de son affliction démoniaque :

En el ascensor pensé que había ingresado en otra dimensión. Pero, al salir a la calle y buscar mi coche y encontrarme con una pegatina de la grúa en el lugar donde debía haber estado, –puto vitíligo. [...] ¿cómo se podía perder tan decisivamente el sentido de la realidad para culpar de todos tus males a unas manchas blancas? ¿No era eso convertir tu mal en el centro de tu vida y por lo tanto rendirte? [...] Traté de parar un taxi, y no me hizo caso a pesar de que llevaba el pilotito verde encendido. Me pasó lo mismo con dos taxis más. Puto vitíligo, pensaba. Sentía un vértigo inexplicable, y me alumbraba alguna parte del alma una luz nueva, una especie de ternura que no sé si se dirigía a mí mismo, o a Luz, o a la pareja que hacíamos. [...] Porque me sentía débil como nunca hasta entonces, más que débil vulnerable, destructible, porque sabía que perderla me invitaría a pensar que las locas del vitíligo tenían razón, que el mundo, tal y como yo lo conocía hasta entonces, me estaba expulsando de la zona privilegiada en la que me había permitido habitar, mi mundo se habría hecho trizas por culpa de unas manchas blancas⁷¹⁵.

Malgré l’absence de symptômes psychologiques, le syndrome confère à nouveau à sa victime une vision du monde subjective et fantasmée, et en toute conscience de l’absurdité de sa conviction (« cómo se podía perder tan decisivamente el sentido de la realidad »). L’entrée dans l’ascenseur, cette réclusion symbolique dans une « autre dimension », déclenche la mécanique de fictionnalisation du réel par laquelle la pathologie trouve son sens dans le récit que le personnage commence à projeter sur les événements vécus : ponctuant d’abord chaque malchance d’un « puto vitíligo » exutoire, il finit par anticiper l’histoire future de son existence toute entière, soumise au *fatum* de son mal (« mi mundo se habría hecho trizas por culpa de unas manchas »). Le handicap sert ici encore de prétexte à la mise en récit du réel, à la constitution d’une logique narrative implacable qui se substitue à toute vraisemblance référentielle et qui met en lumière la fragilité intime du protagoniste (« me sentía débil como nunca hasta entonces »).

⁷¹⁵ Juan BONILLA, « Vitíligo », *El estadio de mármol*, op. cit., p. 173-175.

Enfin, les différentes affections peuvent revêtir un aspect symbolique plus marqué. Dans « Borges, el cleptómano », la cécité de Borges, couplée à sa cleptomanie littéraire, représente son incapacité à voir une réalité en dehors du souvenir de ses lectures et à écrire autrement que par hypertextualité. C'est encore la cécité qui, dans « Amor Ciego », illustre la mauvaise foi du père qui refuse de voir l'évidence d'une idylle naissante entre sa fille et le faux Keanu Reeves qu'il lui a présenté. Enfin, le protagoniste de « El estadio de mármol » associe, dans son propre discours, son homosexualité à une maladie, tant il a intériorisé la morale de la réalité institutionnelle de l'Italie fasciste, mais sa névrose effective, qui lui impose la vision hallucinée et démultipliée de la statue dont il est épris dans le visage de nombreux passants, ne représente rien d'autre que son sentiment de culpabilité. De ce sentiment d'autodénigrement naît le projet criminel qui pousse le protagoniste à vouloir assassiner le modèle de la statue, comme une manière de détruire en lui ses pulsions et le rejet qui en résulte. Le plan obsessionnel se manifeste lorsque le jeune homme devient spectateur des morts accidentelles de toutes les répliques que sa névrose fait apparaître. Le texte joue encore d'une réactualisation inversée du mythe de Pygmalion : l'amour coupable provoque la destruction symbolique de l'effigie, dans le décès de tous ses modèles de chair et de sang, avec l'espoir de tuer ainsi le sentiment lui-même. Deux glissements sémantiques se croisent ainsi : au niveau intradiégétique, l'adolescent associe métaphoriquement ses fantasmes à une pathologie, se sentant coupable au point de développer une psychose qui, à l'échelle de la nouvelle, illustre symboliquement le sentiment de culpabilité. De ce fait, le texte met en exergue la notion de maladie, dans le discours fasciste intériorisé par le personnage, signalant sa double portée sémantique :

Se sentía poseído por una presencia que no acertaba a definir, como si dentro de él hubiera alguien que no fuera él. La palabra que mejor resumía su estado era enfermedad. Pero compitiendo con esas huestes amargas, notaba cómo iba germinando un enfático razonamiento que pujaba por exculparle, [...] como si ese razonamiento esperase crecer hasta poder combatir el cansancio y la extrañeza y el miedo y la enfermedad⁷¹⁶.

El enfermo que lo habitaba se agitó un poco como a punto de despertar de una pesadilla de la que no sería capaz de recobrar una sola imagen: se dio la vuelta en su pecho y volvió a quedarse dormido. Me está borrando, se dijo, ese enfermo que hay dentro de mí me está borrando. Repugnancia sin misericordia hacia su enfermedad⁷¹⁷.

⁷¹⁶ Juan BONILLA, « El estadio de mármol », *El estadio de mármol, ibid.*, p. 209.

⁷¹⁷ *Ibid.*, p. 242.

L'on voit se superposer, dans le discours du personnage, une sensation de décorrélation du réel, du monde devenu antagoniste et de sa propre conscience de lui-même (« poseído por una presencia », « dentro de él hubiera alguien que no fuera él »), un sentiment associé à l'évocation de la pathologie (la « enfermedad » qui fait systématiquement référence à son homosexualité). Les mentions à la « maladie morale » se mêlent à des évocations de la névrose réelle grandissante, mentionnée par l'adjectif, « risa *enferma*⁷¹⁸ », et non le substantif emphatique utilisé par ailleurs. Le récit d'une intime dissociation du réel se constitue de la sorte dans le contrepoint de ces deux pathologies : une maladie exogène, le traitement que fait la société fasciste de l'homosexualité, et une autre endogène, la folie meurtrière provoquée par le sentiment de culpabilité. La somme de ces deux dimensions, le dégoût intérieur et les circonstances extérieures, exprime pleinement le sentiment d'une identité douloureuse et dessine les contours d'une intimité traversée par les fictions aussi bien individuelles (le fantasme) que sociétales (le dogme). Dans un usage polysémique complexe du motif névrotique, Bonilla trace encore les lignes de ses postulats sur le sujet et l'identité, tout en soulignant le complexe dialogue de l'intimité avec le monde du dehors. À la fois hermétique au réel et modulée par les fictions qui en émanent, l'identité profonde du sujet bonillien s'élabore dans l'interface des fictions où se projettent le sujet modulé par le monde et le monde modulé par le regard du sujet. La nouvelle « El estadio de mármol » explore minutieusement la manière dont l'altérité peut moduler l'identité par le biais de la mythologie : les statues grecques du *foro italico* de même que la reprise dégradée du mythe de Pygmalion renvoient à cette dimension pour illustrer simultanément le monde fantasmatique du protagoniste, et la mythification opérée par le discours mussolinien, tant dans une propagande aux références imaginaires que dans une interprétation du réel mâtinée d'idéologie réactionnaire. Cette dernière nouvelle nous montre ainsi à quel point l'altérité alimente les perceptions individuelles les plus subjectives, les plus intimement pathologiques. Sans doute existe-t-il un rapport entre ces folies intérieures et l'agression extrinsèque de la réalité car, comme le rappelle Alain Mons dans « Où est l'intime ? », il y a une part de folie dans le refuge de l'intime :

Prenons Peter Sloterdijk, ce philosophe remarque que le terme d'intimité a été malmené, cependant selon lui il n'y a pas d'autre mot pour nous indiquer « les mystères de la folie topographique de l'homme, qui commence toujours sous forme de folie vers l'intérieur (avant de devenir visible sous forme de folie vers l'extérieur) ». L'intime serait-il de l'ordre d'une certaine folie nécessaire à assumer ? D'un certain côté, on peut stipuler que l'intime est le mode de constitution existentiel d'un abri individuel contre le Tout-dehors de la société, il est de l'ordre

⁷¹⁸ *Ibid.*, p. 227.

d'un dedans clos, un peu fou donc, permettant aux sujets le « retrait » par rapport au regard extérieur⁷¹⁹.

L'on retrouve dans cette présentation de l'intime comme refuge contre l'ordre du dehors et comme folie recluse une illustration du concept très proche du discours bonillien lorsque son personnage craint qu'une grande fissure ne vienne éclairer, aux yeux d'un monde adverse, l'intérieur de la « grotte⁷²⁰ » où il terre sa « maladie ». Dès lors, l'intime comme échange avec autrui, comme co-construction intersubjective, ne pourrait s'exprimer, à l'inverse, qu'en assumant la folie de l'identité occultée, qu'en offrant au regard de l'Autre la secrète névrose. Filant la métaphore de la folie intime, Alain Mons reprend une seconde fois Peter Sloterdijk, dans son article « Les miroitements de l'intime », publié dans les mêmes actes, pour évoquer le rôle du regard extérieur dans le surgissement même de cette névrose toute personnelle : « la rencontre optique avec l'autre, rencontre qui pourrait être distante et confirmer la démarcation, apporte aussi sa contribution à la production d'un univers intime bipolaire⁷²¹ ». Cette approche de l'intime est essentielle dans l'étude de l'écriture bonillienne et de ses modalités de représentation de l'identité, y compris auctoriale. De fait, le discours philosophique sur le sujet, qui transparaît dans le maillage narratif de l'auteur, implique systématiquement une vision de l'identité dont l'élaboration suppose la médiation de l'altérité, qu'il s'agisse de la rencontre avec un texte ou de l'échange avec une personne, ce qui, au demeurant, n'est jamais différencié dans la pensée bonillienne. Nous l'avons vu, les jeux de subjectivités croisées et de rencontres intersubjectives ne sont pas rares dans le corpus bonillien, et le regard, en général, y occupe un rôle prévalent. Il convient dès lors de nous interroger sur les jeux spéculaires du regard individuel à la surface de l'altérité pour mettre à jour son rôle dans la construction identitaire selon Juan Bonilla.

⁷¹⁹ Alain MONS, « Où est l'intime ? », in Alain MONS (dir.), *Interfaces de l'intime*, op. cit., p. 12-13.

⁷²⁰ « Como si todo a su alrededor conspirase para recordarle constantemente su enfermedad [...], el mundo alrededor empezó a emitir destellos que pretendían convencerle de que una ancha grieta en la cueva donde quiso proteger su secreto permitía la entrada a todo el que sintiese curiosidad por desvelarlo », Juan BONILLA, « El estadio de mármol », *El estadio de mármol*, op. cit., p. 214.

⁷²¹ Peter SLOTERDIJK, *Bulles (sphères 1)*, op. cit., p. 155, cité dans Alain MONS, « Les miroitements de l'intime, intérieurs transportés et bulles existentielles », in Alain MONS (dir.), *Interfaces de l'intime*, op. cit., p. 42.

V.2.3 L'autre comme miroir

Les solitudes intimes des personnages sont parfois nuancées voire rompues par la rencontre intersubjective, par la projection dans l'autre, par l'apparition d'instant d'intimité. Néanmoins, même les personnages les plus isolés, incapables d'atteindre de tels degrés de compénétration avec les identités extérieures, portent leur regard sur Autrui, et un échange d'un autre ordre peut alors se produire dans une dialectique du miroitement. Dans « Las cartas de Mónica », les personnages se passent de paroles lorsqu'ils découvrent leur identité adulte, précisément parce que leur regard réciproque les reflète l'un dans l'autre. Quand le protagoniste découvre que sa correspondante épistolaire a usé du même masque que lui pour se rapprocher d'un adolescent, il souffre d'une amère épiphanie, celle d'une pleine reconnaissance de soi dans l'autre, par la dévoilement d'un univers fantasmagique partagé et occulté sous un même déguisement de lettres et de passions infantiles imaginaires :

Así que aquella mujer, Mónica, cuarenta y tantos, había sido la que había enviado aquella carta a un suplemento infantil sólo para satisfacer una perversión. Sí, era eso, no hay otra posibilidad. Y pensando en esa posibilidad, en la posibilidad de encontrarme ante alguien mayor que yo con quien me había estado escribiendo sin sospechar que era una pervertida que se había citado con un adolescente sabe Dios con qué intenciones, me di asco⁷²².

La reprise de « perversión »/« pervertida » trahit un violent rejet axiologique, d'abord envers Mónica, péjorativement mise à distance par le déictique (« aquella mujer »). Puis, l'objet de la diatribe se dédouble, au terme d'une gradation ascendante introduisant l'ineffable désir (« esa posibilidad », « era una pervertida », « sabe Dios con qué intenciones »), portant au climax de la phrase le dégoût que l'observateur éprouve vis-à-vis de lui-même, dans le spectacle de son alter ego (« me di asco »). Ici, l'Autre se fait surface de réflexion de ce Moi que le sujet est incapable de voir sans l'entremise de l'altérité⁷²³. La bipolarité de l'univers intime ainsi créée émane, non pas de la confusion, ou de l'infusion, des identités, mais plutôt de la reconnaissance

⁷²² Juan BONILLA, « Las cartas de Mónica », *La compañía de los solitarios*, op. cit., p. 68.

⁷²³ Ce procédé de réflexion par l'Autre de l'intimité inavouable renvoie à la reprise que Bonilla propose de la célèbre maxime de Lichtenberg sur la littérature comme miroir, dans lequel un singe ne saurait voir apparaître le reflet d'un apôtre (*Le Miroir de l'âme*). Pour Bonilla, le livre dispose également du pouvoir de refléter le singe tapi dans l'apôtre lecteur. Partant, cette altérité qui informe l'identité de celui qui s'y épanche peut tout aussi bien être un texte qu'un autre sujet : « Lichtenberg decía que un libro es como un espejo, si se asoma un simio no puede esperar que el que salga reflejado sea un apóstol. La frase es buena, pero insuficiente. Porque precisamente la literatura que consigue ser algo más que literatura [...] lo que pretende es que cuando un simio se asome al espejo que es el libro, lo que vea en su superficie sea una especie de extraño apóstol perplejo que le pregunta: ¿quién eres? E igualmente, cuando el que se asoma es un apóstol, lo que ve reflejado en el fondo de las pupilas que le miran es un auténtico simio que le dice: no eres tan apostólico como te creías. », Juan BONILLA, « Cazando tigres », *Cuadernos hispanoamericanos*, op. cit., p. 23. Cette conception de la littérature comme altérité pouvant refléter authentiquement l'identité intime est centrale dans la conception bonillienne de l'écriture du Moi que nous aborderons dans les prochains paragraphes.

soudaine de la binarité fantasmatique qu'ils ont, chacun de leur côté, laissé croître en eux. L'illusion de leur unité au double fantasmé, leur « eux adolescents », se brise contre le reflet mature et pervers de leur réalité.

Un même procédé de dévoilement d'une identité refoulée par le truchement d'autrui justifie le regard inquisiteur tourné vers le protagoniste de « El cromo de Boronat ». Dans cette nouvelle, le protagoniste jalouse la vignette autocollante d'un joueur de football qu'un autre élève plus jeune possède. Négociant d'abord un échange, puis mettant en scène la fausse agression du jeune élève dont il est le sauveur héroïque, il se résigne à séduire la grande sœur de l'heureux propriétaire pour lui subtiliser l'icône. Aveuglé par son désir, il minimise la gravité de son larcin et plus encore la douleur de la jeune fille. Lorsque le père de la fratrie découvre le méfait, il exige restitution et excuses, mais le protagoniste prend surtout conscience de ses actes en voyant son reflet dans le regard du policier :

El padre de Laura [...] sólo me dijo una cosa mirándome fijamente a los ojos –y en los suyos yo vi temblar mi propia imagen como si se estuviera imprimiendo en las rizadas aguas de un estanque–: mañana vas, acompañado de tus mejores amigos, al patio de los babosos, le entregas a mí hijo el cromo que le has robado y le pides disculpas⁷²⁴.

Ici encore, les deux regards qui s'échangent ne présentent pas l'interface de l'intimité que nous décrivions précédemment car s'intercale entre eux une sorte de réflexion opaque, le miroitement d'une identité inavouée du sujet regardé, celle d'un malfaiteur condamné au châtement. Dans ces deux derniers exemples, le récit s'observe lui-même. Si la perspective du narrateur se tourne parfois vers le hors-texte pour s'adresser au lecteur, dans le cas présent, c'est la perspective d'un autre personnage qui illumine soudain le point de mire initial d'un sens nouveau que nous découvrons en même temps que le protagoniste. Par ce reflet de l'altérité, le narrateur se découvre autre que celui qu'il croit être, dans l'image que lui renvoie Autrui, précisément. Cette modalité particulière du croisement spéculaire des perspectives complexifie encore la portée du regard dans le corpus bonillien puisqu'il peut exprimer tout à la fois la confusion, l'unité et la réflexion des intimités regardantes. Cela explique que l'altérité puisse être édifiante pour l'identité y compris en l'absence de rencontre interpersonnelle, par pure réflexion ou duplication du positionnement individuel.

Dans une expression particulière de cette logique d'identification individuelle grâce au spectacle de l'altérité, Juan Bonilla reprend à plusieurs reprises le thème de la culpabilité tel qu'il a été traité et catalogué par Karl Jaspers dans *La culpabilité allemande*⁷²⁵. L'association

⁷²⁴ Juan BONILLA, « El cromo de Boronat », *Tanta gente sola*, op. cit., p. 70-71.

⁷²⁵ Karl JASPERS, *La culpabilité allemande*, Paris : Minuit, 1990.

de cette notion à la problématique de l'identité apparaît une première fois, assimilée à la publication de Jaspers, dans la nouvelle « Una montaña de zapatos » :

[...] hay cuatro tipos de culpas: la culpa criminal, que es la del asesino y ha de juzgarse en un tribunal; la culpa política, que es la del que argumenta las razones del asesino y ha de juzgarse en las urnas; la culpa moral, que es la del que, a sabiendas de que está produciendo un crimen, se calla y mira a otra parte: esa culpa ha de juzgarla la propia conciencia; y por último la culpa metafísica, que es la de cualquiera que sienta terror ante la certidumbre de que el asesino pertenece a su mismo género [...] Esa última culpa no puede juzgarse, es tan inapelable que no consiente perdón ni condena⁷²⁶.

Reprenant à l'identique la typologie de Jaspers⁷²⁷, la voix narrative affirme l'unité identitaire qui se noue au sein de l'humanité lorsque l'un des représentants du « genre » humain s'adonne à la faute métaphysique, la culpabilité correspondante pesant sur l'espèce toute entière. Par cette approche, Bonilla intègre à sa réflexion sur l'identité une échelle vertigineuse par laquelle chaque sujet peut refléter, éclairer et enrichir l'identité de tous les autres, une forme de cohésion plurielle qui épouse ses considérations liées à l'impact de la littérature sur l'identité d'une communauté universelle de lecteurs. Le motif de la culpabilité métaphysique est d'ailleurs très présent dans le roman *Nadie conoce a nadie* comme réquisitoire des rôlistes à l'encontre de ceux qui ne font rien contre le venin du réel et contre les mythes artificiels qui entourent la ville de Séville : le roman relie ainsi la notion de faute métaphysique partagée à la mythologie collective fondée sur la réception commune d'un même univers de papier. Ce concept de culpabilité métaphysique explique le mal-être profond auquel succombe Tony dans « Una montaña de zapatos », un sentiment de rejet de sa propre espèce face aux horreurs de l'Holocauste. Selon son diagnostic, c'est ce sentiment de rejet identitaire de la nature humaine qui provoque le coma expiatoire durant lequel il rejoint le camp des victimes en vivant l'existence d'un déporté durant son inconscience. Cette faute philosophique, partagée par le genre humain, est le pendant universel des sentiments de culpabilité intime qui s'expriment dans d'autres nouvelles jusqu'à la folie de leur protagoniste (« El llanto », « El gemido de la culpa », « Hablar por hablar »). Toutefois, elle introduit une dimension tout autre par l'échelle de sa perspective : elle implique que chaque homme puisse voir dans son identité le reflet de l'humanité et, à l'inverse, que chaque action humaine se voie métaphysiquement reflétée sur l'humanité entière. Il n'est ainsi pas surprenant que, contre l'aspect terrifiant de cette conception, le personnage de Tony se sente « aidé » par cette pensée, selon ses termes, car dès

⁷²⁶ Juan BONILLA, « Una montaña de zapatos », *El estadio de mármol*, op. cit., p. 92.

⁷²⁷ La voix narrative associe cette classification à Adorno, sans doute dans une réminiscence de l'analyse de la culpabilité que propose ce dernier dans sa *Dialectique négative* publiée en 1973, bien après la publication de Jaspers en date de 1946.

lors que l'humanité peut se refléter en lui, il peut faire le choix d'adopter la vision du monde d'un autre. C'est ce qu'il s'empresse de faire, là encore, en développant une pathologie : une pancréatite qui le plonge dans le coma. En mettant en scène de la sorte la culpabilité universelle comme facteur de modulation identitaire, Juan Bonilla duplique la thématique de l'altérité spéculaire à une échelle globale et introduit ainsi, subtilement, le concept d'identité partagée, diffractée en une multitude d'autres individualités qui renseignent et habitent le sujet.

Mais il est un reflet beaucoup plus commun que celui de l'Histoire dont Bonilla fait un usage abondant dans ses récits : celui de la télévision. Miroirs d'obsidienne des temps modernes, les écrans cathodiques occupent une place de choix dans les nouvelles de l'auteur. « La ruleta rusa », « Todos contra Urbano » et « En la azotea » sont entièrement construites autour d'émissions télévisuelles et l'on y retrouve une même mise en scène réflexive du spectateur dans le spectacle. Nous laissons ici de côté « En la azotea » dont nous avons déjà analysé le dialogue tendu entre le texte et son lecteur par la mobilité de la focalisation, créant par là-même une mise en abyme du regard dans le spectacle. Dans « La ruleta rusa », et malgré la morbidité du programme diffusé, l'épouse du protagoniste décide de s'inscrire à l'émission et le narrateur lui-même idolâtre le champion du concours. Le « deuil national » décrété dans le pays à la mort du héros et la clameur de la ville en réponse à son décès témoignent d'une identification collective à ce même personnage, rappelant l'idée de communauté de lecteurs introduite dans « La compañía de los solitarios » : « Ese tipo de clamor, el que se produce en todos los hogares por un hecho que les llega desde la televisión. Una reacción unánime, una sola voz múltiple que se levanta en la ciudad ¿Qué ha pasado? Lidia también gritó⁷²⁸ ». De fait, c'est sans doute le choix de l'épouse qui met le mieux en relief, par l'exemple macroscopique, cette dynamique de réflexion individuelle dans la figure de l'Autre télévisuel. Peu avant l'assassinat du champion Isabelo, et alors que le narrateur est occupé à se demander où a bien pu passer le costume de pénitent dont ils se servaient, plus jeunes, pour pimenter leurs ébats, Lidia annonce sa décision :

Lidia abre otra lata de cerveza y dice:

–Voy a escribir a *La ruleta rusa*.

[...] Lo dice en serio. La conozco y sé bien que habla absolutamente en serio. Necesitamos plata y yo necesito dejar esta mierda de trabajo, añade. Lidia acabó Filología Clásica pero no consiguió aprobar las oposiciones [...]. La acosan los remordimientos por ello. [...] La sensación de fracaso la expolia y quiere participar en *La ruleta rusa*, no sé si para ganar algo de plata fácil o para acabar con esta comedia cuanto antes. A mí me entran ganas de ir por el capirote de penitente – ¿dónde coño estará?–⁷²⁹.

⁷²⁸ Juan BONILLA, « La ruleta rusa », *La noche del Skylab*, op. cit., p. 53.

⁷²⁹ *Ibid.*, p. 51-52.

Plusieurs regards se croisent dans ce fragment. Le protagoniste-narrateur reconnaît à sa compagne l'authenticité de son souhait et il semble voir en elle au point d'adopter une focalisation interne permettant d'accéder à ses pensées (« La conozco y sé bien que habla [...] en serio », « La acosan los remordimientos »). Pourtant, tous deux se projettent dans des avènements irréconciliables, dans deux spectacles divergents, celui de l'émission et celui du jeu de rôle, en réponse à un quotidien devenu aussi irréel qu'une représentation théâtrale (« para acabar con esta comedia »). Le jeu de perspectives est cruel : alors que le narrateur autodiégétique s'aventure dans le souvenir de ses fantasmes, son épouse trouve dans le show télévisuel une autre échappatoire à la tragédie de l'échec qu'est devenue leur existence commune. L'on retrouve ici la dichotomie d'une réalité artificielle, mensongère, et d'une fiction envahissante, obsessionnelle, où s'expriment les rêves intimes, celui de la réussite professionnelle pour Lidia, celui d'une passion fusionnelle perdue pour son compagnon. Alors que le quotidien se déploie comme la mise à mort des projections idéales de la jeunesse, professionnelles et amoureuses, le spectacle de la mort devient le nouvel horizon de fantasme où se reflète le modèle de réussite construit par l'imaginaire de la téléspectatrice : le texte prépare habilement son dénouement, mettant en relief la marginalité sociale et les échecs de vie de tous les candidats, pour poser les lignes structurelles du parcours de Lidia. L'identification du personnage au spectacle de la misère se construit ainsi simultanément dans l'univers intradiégétique, au fil des émissions, et pour le lecteur qui entrevoit les similitudes entre le couple de protagonistes et les invités du programme morbide. Plus cruelle encore est cette clameur collective qui s'élève quelques lignes plus loin, multipliant cette attraction mortifère par autant de foyers. Dans les univers bonilliens, la télévision semble offrir à tous un horizon commun d'identification où chacun se reconnaît et entrevoit la tragédie de son existence à la marge de la banale comédie du quotidien.

Quelques années plus tard, la nouvelle « Todos contra Urbano », publiée dans *Tanta gente sola*, reprend l'image du drame routinier, contraire aux aspirations intimes, reflétée dans le spectacle de l'échec télévisuel. Ainsi, lorsqu'enfin Urbano, le rival que toute sa classe d'enfance veut battre à l'émission *Des chiffres et des lettres*, perd la partie, le père du protagoniste est pris d'une soudaine mélancolie. Avant de se retirer, dans une « métaphore » que le narrateur ne parvient pas à déchiffrer, il dit simplement, en réponse à son fils qui lui demande de prendre sa place dans l'émission :

– Ojalá fuera tan simple, ojalá pudieran humillarte sin que me humillaran a mí, ojalá nunca tengas que pasar por lo que yo he pasado⁷³⁰.

Dans un jeu de spéculaires téléscopiques, ce passage met en scène différents effets de projection de l'altérité dans l'identité des sujets représentés. L'espace télévisuel est décrit comme un lieu ouvert à toutes les reconnaissances identitaires et le simple fait d'y paraître provoquerait chez l'adolescent et son spectateur une unique « humiliation » en cas de défaite. Par ailleurs, dans cette même tirade, cette inévitable projection de soi dans l'Autre et de l'Autre en soi se dédouble dans la funeste crainte du père, celle de voir ses échecs reproduits à l'identique par son fils. À nouveau, la construction d'une identité par le truchement de l'altérité s'impose comme une fatalité, avec la même violence inévitable des exemples précédemment étudiés. Bonilla présente ainsi l'accès à Soi que confère l'image de l'Autre comme une forme d'intromission brutale, comme un événement irréfutable qui prend corps dans l'évidence d'une reconnaissance dépassant la volonté individuelle. Les thèmes de la faute héritée et de l'éternel retour refont leur apparition et nous reconnaissons un nouvel avatar d'une figure vivant dans la culpabilité et la frustration de la tyrannie de ses circonstances. Dans le corpus bonillien, l'identité ne peut s'exprimer autrement que par la médiation de cet Autre qui s'introduit dans l'intime du sujet par le miroitement intersubjectif d'un regard, d'une culpabilité partagée ou encore du spectacle médiatique de la banalité. Nécessaire autant qu'inévitable, l'identité perçue dans le reflet de l'altérité s'affirme, infalsifiable, au-delà des masques (celui des « faux adolescents » de « Las cartas de Mónica ») et des discours (dans le silence d'un coma, dans la « métaphore » indéchiffrable d'un père mélancolique). En d'autres termes, la connaissance d'une identité ne peut s'affranchir d'un tiers qui renseigne et cartographie, par le détour spéculaire, les contours d'une individualité. Aussi, il n'est pas surprenant que Bonilla, dans le cadre de son exploration poétique de la représentation du Moi, privilégie la représentation d'un support qui, davantage que le téléviseur, donne à voir pour celui qui s'y penche un alter ego plus intime encore : le texte littéraire.

⁷³⁰ Juan BONILLA, « Todos contra Urbano », *Tanta gente sola*, op. cit., p. 55.

V.2.4 L'Autre comme Soi, Soi comme un Autre

Les effets de dédoublement et de projection autorisés par l'autoréflexivité consubstantielle à la perspective individuelle, telle que la dépeint Bonilla, débouchent parfois sur l'appréhension de l'Autre comme alter ego ou, à l'inverse, à la perception de soi comme un Autre dans une réactualisation narrative du célèbre motif rimbaldien. Au-delà du souvenir du poète français figuré par sa présence dans « La compañía de los solitarios », le corpus poétique de Bonilla assume délibérément son influence. La première partie de *Cháchara*, « Cuestiones personales », contient des poèmes tels que « ¿Quién soy si soy yo? » ou « Yo es orto » [sic] qui convoquent directement la célèbre citation. Le procédé de délocalisation syntaxique du « je » se retrouve d'ailleurs à l'identique jusque dans les titres des ouvrages *El arte del yo-yo* et *Yo soy, yo eres, yo es*. Ce dernier est une longue nouvelle dont les personnages ne savent appréhender le réel qu'au jour de leur propre subjectivité. Cette posture, présentée comme unique vecteur de reconnaissance de soi, constitue le fil conducteur du récit :

Yo soy. Yo eres. Yo es. Yo somos. Yo sois. Yo son. Si quieres sobrevivir, habrás de aprender a conjugar el verbo ser de esta manera [...] una vez que lo consigues puedes dar el siguiente paso, aprender a conjugar el verbo amar para no conformarse con sobrevivir, para triunfar, para que tus deseos dicten a la realidad la forma en que ha de desarrollarse: Yo me amo. Tú me amas. Él me ama⁷³¹.

La duplication de la première personne se fait particulièrement palpable dans le cas de conflits intérieurs, en particulier dans les nouvelles mettant en scène des jaloux maladifs conscients de mener leur couple à sa fin par ce sentiment. Dans « Alma cargada por el diablo », c'est la figure du démon de la jalousie rétrospective, sentiment sans doute emprunté à la nouvelle joycienne⁷³², qui donne corps à cet alter ego intérieur, fragment du Moi mis à distance par sa fantastique prise d'autonomie. Dans un procédé similaire à la construction du dragon de sable dans la nouvelle du même nom, le démon assaille le corps du protagoniste, tout au long du récit, alors que sa crainte intime prend le dessus :

El demonio de los celos retrospectivos mordisqueándote los tobillos graciosamente primero –ah, qué díscola mascota, cómo te gusta morder–, pero luego los colmillos de leche empiezan a ser sustituidos por los auténticos –basta, me haces daño– y entonces, los mordiscos se lanzan ya más arriba, empiezan a doler de verdad aunque el demonio siga plácidamente jugando, hasta que le reñimos en serio, un golpe en

⁷³¹ Juan BONILLA, *Yo soy, yo eres, yo es*, op. cit., p. 7.

⁷³² Dans la nouvelle « The Dead » qui clôt le recueil *Dubliners*, le protagoniste est saisi d'un violent sentiment de jalousie lorsque sa compagne se remémore avec nostalgie un ancien amant décédé. Ce sentiment, fondé sur la vision malade d'une infidélité sentimentale avec un être absent est prégnante dans la nouvelle « Alma cargada por el diablo » de Bonilla.

su hocico, y él se enfada, y la mano con la que tratamos de calmarlo es devorada por esas fauces en las que pronto, muy pronto, vamos a ser deglutidos por entero⁷³³.

Ah, no quieres hablar de él porque todavía es importante, decía el demonio que lo poseía a uno. Los únicos momentos en los que me acuerdo se deben a que tú insistes en que acuerde, se defendía ella atacándome. O sea, que todavía te acuerdas, rugía el demonio, más arriba de mis tobillos. Era un tramposo. No había respuesta suya que no pudiera revertir a favor de los celos retrospectivos: tenía hambre, necesitaba devorar. Devorarla. Devorarme. Devorarnos. Ya no era un juego⁷³⁴.

Sí, señores, había hecho alguna investigación para ponerse en contacto con él. El demonio ya tenía la cena servida, y no eran ni las 3 de la tarde⁷³⁵.

La prosopopée filée tout au long du récit externalise, sous des traits démoniaques, le sentiment interne et cette duplication du Moi, cette confrontation à un autre Soi, est renforcée par les effets dialogiques et l'usage de la deuxième personne et des impératifs (« cómo te gusta morder », « basta, me haces daño »). Progressivement, la voix du personnage narrateur est substituée par celle de cet Autre maléfique, d'abord par le recours au discours indirect (« O sea que todavía te acuerdas, rugía el demonio ») puis à l'indirect libre (« Sí, señores, había hecho alguna investigación »), rendant palpable, dans les méandres de l'énonciation, l'image de la jalousie dévorante qui finit par absorber l'identité initiale du personnage (« vamos a ser deglutidos por entero », « el demonio que lo poseía a uno », « Devorarla. Devorarme. Devorarnos. »). Ici, la duplication du Moi introduit une distance polarisante à un alter ego transitoire pour mieux mettre en relief les étapes d'un changement identitaire. En outre, l'adresse à un interlocuteur projeté, « señores », rappelle les appels aux lecteurs fréquents dans « El dragón de arena », et il n'est pas surprenant de retrouver des procédés très similaires entre les deux nouvelles, comme si les voix narratives paranoïaques, projetant un regard critique externe sur leur folie intime, tentaient de susciter l'empathie du lecteur de peur de subir son jugement : « La realidad colaboraba a menudo con nosotros ofreciéndome trabajos bien pagados –fíjense si soy poco narcisista que ni siquiera les he revelado a qué me dedico⁷³⁶ ». Malade conscient de son mal, le protagoniste s'évertue à en circonscrire les pourtours dans la figure distanciée de son alter ego maléfique. Si « Cuidados paliativos » établit un système d'analogies avec « Alma caragada por el diablo », cette autre nouvelle se singularise par de nombreux avatars d'une altérité envahissante, pouvant à tout instant se substituer au Moi et menaçant à la fois l'individualité du sujet et l'unité de sa personnalité. Derrière la figure du

⁷³³ Juan BONILLA, « Alma cargada por el diablo », *Tanta gente sola*, op. cit., p. 169.

⁷³⁴ *Ibid.*, p. 173-174.

⁷³⁵ *Ibid.*, p. 175.

⁷³⁶ *Ibid.*, p. 178.

« psychopathe intérieur⁷³⁷ » surgissant au gré des « circonstances », le personnage bonillien réactive alors la maxime d'Ortega y Gasset et offre une définition de l'identité composite, coconstruite par la présence cet Autre fantomatique qui la hante. Ainsi, dans l'œuvre de Bonilla, l'Autre qu'est le Je peut s'accorder au pluriel. Cette conception d'une identité forgée par une multitude d'altérités intériorisées est centrale dans l'interprétation bonillienne de l'intime et de son écriture. Cette possible assimilation à d'autres explique, dans les cas les plus extrêmes de conflits intérieurs, un certain nombre de postures agressives à l'encontre d'Autrui. Dans « El proyecto Maldoror », la véhémence du protagoniste à l'encontre des femmes, jusqu'au décompte macabre mais enthousiaste du nombre d'amantes qui se suicident effectivement du fait de son action, occulte avec peine son propre rejet de lui-même, le suicide de l'homosexuel qu'il est en somme. Le diagnostic est d'ailleurs évoqué par sa psychologue. Sur une thématique similaire, un même jeu spéculaire s'observe dans « El estadio de mármol » où le narrateur autodiégétique voit d'abord des sosies de la statue dont il est épris mourir devant ses yeux, avant de fomenter l'assassinat du modèle qui a servi à sa création. La mise à mort directe de l'objet du désir coupable épouse la destruction du « malade » qui l'habite, donne un corps étranger à ce fragment de son intimité qu'il récuse. Dans les nouvelles bonilliennes, si l'Autre semble souvent inaccessible à l'intimité du sujet, et si son intimité se préserve de la rencontre avec l'Autre, le monde externe, y compris dans ses composantes humaines, n'en demeure pas moins matière utile à la confection des perspectives intimes, y compris dans ce qu'elles ont de plus autoréflexif.

Dans une modulation moins violente de ce procédé d'intériorisation de l'altérité, l'Autre peut devenir un simple personnage des fictions intimes individuelles. Par exemple, dans « El cuarto de los trastos », le protagoniste envie son camarade de classe, Samuel Franco, qui a remporté le concours littéraire du lycée grâce à un récit portant le nom de la nouvelle ; mais il se rend compte, des années plus tard, alors qu'il travaille chez un bouquiniste, que l'œuvre gagnante n'était qu'un plagiat d'un conte fantastique ancien et peu connu d'un certain Matthew Grasshopper. Alors qu'il rencontre le plagiaire adulte et le confronte à sa fraude, le narrateur ne peut s'empêcher de laisser vaquer son imagination plutôt que d'entendre les explications de son ancien camarade. Dans le souvenir qu'il reconstruit, les événements vécus par l'Autre

⁷³⁷ Le protagoniste de « Cuidados paliativos » est également un jaloux maladif qui aperçoit, dans le regard de sa compagne, le reflet de sa névrose grandissante : « Creo que ahora había miedo en su mirada. No creo que fuera miedo a que me estuviese volviendo loco, a que hubiera perdido pie definitivamente, y la identidad se me hubiese afantasmado hasta trocarse por la del psicópata que todos llevamos dentro esperando pacientemente que las circunstancias nos den la oportunidad idónea para salir y ajustar cuentas con el universo a través de la pueril estrategia de cargarse a algunos de sus elementos más insignificantes », Juan BONILLA, « Cuidados paliativos », *Una manada de ñus*, op. cit., p. 55.

deviennent son propre passé, et sa mémoire individuelle phagocyte le récit exogène pour bâtir une fiction intime se substituant à la réalité : « Y aprovechaba el empuje de esas imágenes para llegar hasta aquella mañana en el salón de actos, para corregir el pasado, oír en la voz del secretario del jurado mi nombre de ganador y el título de mi cuento: *El cuarto de los trastos*⁷³⁸ ». La scorie métaphorique que constitue la mention « mi cuento : *El cuarto de los trastos* », titre de la nouvelle que nous sommes en train de lire, joue un rôle signifiant. Par cette petite métalepse d'énonciation qui introduit une confusion des niveaux énonciatifs, Juan Bonilla s'aventure à nouveau dans cet espace liminaire où se superposent réflexion poétique et frontières métaphoriques : sa médiation sur l'intime du souvenir, coconstruit par le sujet et son intériorisation de l'altérité, épouse sa conception d'une auctorialité indissociable de ses apports extrinsèques. L'écriture est présentée comme l'expression paradigmatique d'une intimité habitée d'externalité. Le sujet, pris au piège de sa propre subjectivité, peut ainsi se laisser substituer ou habiter par un autre dans sa propre vision du monde et, cette fois-ci, sans en être pleinement conscient. Le jeu de reflets qui traversent le Moi lui permet ainsi de se reconnaître dans le reflet que lui renvoie l'autre – même si ce miroitement est illusoire et subjectif –, voire de s'identifier complètement à l'altérité. Cet archétype bonillien permet de mieux saisir le fonctionnement du texte littéraire comme surface de réflexion d'une intimité profonde et support de création d'un alter ego du sujet. En ce sens, Bonilla a plusieurs fois nuancé la posture de Lichtenberg dans *Le miroir de l'âme*, en affirmant, contre le moraliste, que plus qu'un simple reflet de son lecteur, le texte donne à voir à son récepteur les franges les plus occultes de sa propre intériorité⁷³⁹. Interface d'échanges identitaires, l'œuvre littéraire se définit, pour

⁷³⁸ Juan BONILLA, « El cuarto de los trastos », *El estadio de mármol*, op. cit., p. 42. L'on peut observer un procédé très similaire dans la nouvelle « Había una manera » dont le protagoniste se persuade, encouragé par les illusions de sa mère, d'avoir rivalisé aux échecs avec Bobby Fisher alors que cette prouesse est le fait de son camarade de classe : « Me gustaba columpiarme en esas fantasías de vez en cuando. Pero no llegaban noticias de Bobby Fischer a mi buzón, y ya habían pasado dos semanas. Cuando pase otra semana le escribimos otra vez, dijo mi madre [...] La pobre había llegado a creerse que el que le había hecho tablas a Fischer fui yo, y por alguna razón cuando lo soltaba yo ni siquiera me molestaba en corregirla y recordarle que aquello era un caso de suplantación como otro cualquiera. [...] No podía comprender por qué no le respondía a su hijo, que le había hecho tablas – No mamá, yo no le hice tablas, le corregía para no llegar al mismo pozo en que estaba ella, para no crearme esa mentira con la que tan fácilmente ella me había alzado muy encima de mis méritos y posibilidades », Juan BONILLA, « Había una manera », *Una manada de ñus*, op. cit., p. 24-25.

⁷³⁹ La mention à la métaphore de Lichtenberg, présentant le texte littéraire comme un miroir, apparaît à plusieurs reprises dans l'œuvre de Bonilla notamment dans la nouvelle « Una montaña de zapatos » : « Fui incapaz de llegar al final de ese arsenal de anotaciones, no lo resistí: era de esos libros que te expulsan continuamente, porque te demuestran que no lo estás leyendo tú a ellos, sino que te leen ellos a ti. Me acordé de una frase de Lichtenberg que aseguraba: un libro es como un espejo, si a él se asoma un mono, no puede esperar que el que salga reflejado sea un apóstol. Sin embargo, libros como los diarios de Klemperer, reducían a cenizas la frase olímpica de Lichtenberg y demostraban que los grandes libros son precisamente aquellos que, cuando se asoma a ellos un mono, lo que sale reflejado es algo parecido a un apóstol y cuando el que se asoma es un apóstol, contempla en la superficie del espejo que no es tan bello como creía y descubre en sus rasgos la presencia de un simio. », Juan BONILLA, « Una montaña de zapatos », *El estadio de mármol*, op. cit., p. 100. À noter que cette relecture de

Bonilla, à la fois comme surface de réflexion du « plus intérieur » de son lecteur et comme modalité de construction de l'intime auctorial. Lichtenberg réfute la porosité de ces deux individualités qui s'expriment de part et d'autre de la surface textuelle, ne concevant pas son œuvre comme une voie d'accès à sa propre identité. C'est ainsi qu'il introduit son célèbre recueil : « Je vous laisse ce petit livre pour qu'il soit un miroir plutôt qu'une lorgnette ; pour que vous vous y regardiez, et non pour que vous observiez autrui ⁷⁴⁰ ». Mais là où le philosophe allemand n'entrevoit pas de possible cohabitation entre ces deux régimes, celui de la lorgnette et celui du miroir, Bonilla imagine l'interstice paradoxal et défend une vision de la littérature pouvant autoriser le texte à être tout à la fois miroir de l'âme du lecteur et fenêtre d'accès où se dessine la figure d'une autre intimité.

Lichtenberg est évoquée de manière très similaire dans l'article « Cazando tigres » (voir note 723) et dans l'essai dédié à Nietzsche « Nihilismo, una manera de bendecir la vida » : « un libro es como un espejo, si a él se asoma un simio no puede esperar que salga reflejado un apóstol, decía Lichtenberg, pasando por alto que los grandes libros son quizá como espejos deformantes que lo que consiguen es, precisamente, que el simio que se asoma a ellos vea que lo que se refleja es un apóstol y al revés, el apóstol que busca su imagen lo que encuentra es la fisonomía de un simio. » (*op. cit.*), puis, presque à l'identique, dans un discours d'ouverture d'un festival du livre à Séville en 2016, dans son roman *El mejor escritor de su generación* et encore dans un article récent publié dans *El Mundo* : Juan BONILLA, « El libro, ese instrumento », *El Mundo* [en ligne], 23 avril 2021, disponible en ligne sur : <https://www.elmundo.es/opinion/2021/04/23/608154bafc6c83883a8b46b7.html>.

⁷⁴⁰ Georg Christoph LICHTENBERG, *Le Miroir de l'âme*, Paris : Corti, 1997, Préambule.

V.3 Dans l'intime du texte

V.3.1 Le texte comme Autrui

Parmi les penseurs de l'intime, Alain Mons et François Laplantine s'accordent à dire que l'intime ne se crée pas exclusivement dans la rencontre interpersonnelle humaine, le sentiment d'intimité pouvant naître d'une rencontre avec l'altérité d'un espace ou d'un livre :

En effet précisons que l'Autre qui nous permet cet accès dont nous parlions, peut être une femme ou un homme, des êtres humains bien sûr, mais aussi pourquoi pas un paysage, un animal (pas forcément domestiqué), des choses végétales, des objets chéris, des machines intelligentes, un livre, un film, un disque, un spectacle qui vous bouleverse⁷⁴¹...

Laplantine précise d'ailleurs les modalités de cette intimité de l'objet ou de l'espace en soulignant le maintien de la différenciation mais aussi la disparition de l'étrangeté, une manière pour l'Autre de devenir un fragment du Moi :

Une expérience intime est toujours une expérience de familiarité. Avec une femme, un homme, un chat, un arbre, un jardin, une maison, un appartement, une ville. [...] Ce peut être aussi avec un livre, un film, un morceau de musique [...]. Cette expérience de familiarité dans laquelle un lieu va se transformer en lien, ne va pas abolir totalement la séparation entre ce que nous appelons intérieur et extérieur, dedans et dehors, mais va rapprocher les deux termes. L'intime tend à suspendre cette séparation. Elle est l'expérience d'une rencontre dans laquelle se dissout progressivement la catégorie d'étranger. Il n'y a plus d'étranger et surtout il n'y a plus d'indifférence (littéralement sans différence) qui est le contraire même de l'intime⁷⁴².

Il existerait donc la possibilité d'une rencontre intime avec le livre, ou du moins, d'une ouverture d'interface intime entre un sujet et un texte où chacun habiterait un peu de l'autre sans qu'il y ait confusion entre les composantes hétérogènes qui s'influencent réciproquement.

Le corpus novellistique bonillien joue volontiers du rapprochement entre le sujet et le texte. Dans son expression la plus nue, ce rapprochement s'effectue à travers la présentation et la destruction de mots consubstantiels à l'expérience individuelle et à la vie. Nous avons vu que, dans « Los abismos cotidianos », le protagoniste commençait à souffrir de la lecture ou de la pensée de certains mots à la seule vue de leur référent dans la vie. Sa libération finale prend la forme d'un grand bûcher où il brûle son unique œuvre et se suicide par la même occasion. La compénétration des mots de sa création littéraire, de ceux qu'il utilise pour embrasser le monde, et de l'expérience de vie du sujet, sa souffrance puis son suicide, est ici transparente.

⁷⁴¹ Alain MONS, « Où est l'intime ? », in Alain MONS (dir.), *Interfaces de l'intime*, op. cit., p. 13.

⁷⁴² François LAPLANTINE, « Penser l'intime : Trouble dans la binarité et perturbation du langage », in Alain MONS (dir.), *Interfaces de l'intime*, ibid., p. 25.

D'autres figurations de ce même rapprochement sont encore plus synthétiques. Dans « Cuidados paliativos », une malade mourante raconte au narrateur sa rencontre, sur les marches du Ghat de Varanasi, avec une vieille femme qui énumère continuellement et pour l'éternité le nom de chaque mort dès l'instant que sa vie cesse. L'existence du sujet est entièrement associée au texte de son nom. Si cette nouvelle est publiée dans le dernier recueil de Bonilla, l'analogie entre texte et vie est ancienne dans son œuvre. Dans sa première anthologie, la nouvelle « La nube de Oort » met en scène la compagne de Dumster, dealer du protagoniste, qui vient d'un peuple lointain dont la religion stipule que la vie s'arrête au terme d'un certain nombre de mots prononcés, scellant par là même l'indivisibilité des mots et de la vie⁷⁴³. Cette parfaite équivalence entre la vie et une série de paroles implique d'ailleurs, dans le récit, la possibilité du suicide par simple déclamation. L'existence se trouve ainsi résumée, et potentiellement entièrement consumée, dans le seul acte d'une lecture :

Una vez Dumster me contó que su hembra se intentó suicidar leyendo en voz alta páginas enteras de la *Enciclopedia británica*, gastando de manera vertiginosa las palabras que su creencia le impele a guardar. Me gustó aquella manera de suicidarse⁷⁴⁴.

Bien que ces quelques exemples n'impliquent pas d'intimité particulière au texte, ils introduisent très tôt, et tout au long des publications de l'auteur, l'image du texte vivant, d'une vie constituée de mots.

L'aspect relationnel du sujet au texte apparaît parfois de manière plus tangible. Dans « Las cartas de Mónica », le protagoniste tombe sous le charme d'une figure de papier dont il découvre l'existence dans une petite annonce puis, il construit son identité au fil d'un échange épistolaire. Une connivence amoureuse se développe progressivement entre l'homme et la jeune adolescente qui se dessine dans les missives : « Lo cierto es que las cartas se fueron sucediendo, una por semana, con sello urgente y crecía complicidad⁷⁴⁵ ». Mais c'est bien d'une figure de papier dont il est amoureux et, quand la vérité éclate et qu'il découvre une Mónica quarantenaire sur leur lieu de rendez-vous, les fragments de sa première lettre apparaissent rétrospectivement pleins d'ironie et trahissent les illusions d'un homme ouvrant son intimité à un être de fiction, au personnage imaginaire que dessinent les missives :

⁷⁴³ « Según Dumster ese silencio de su cónyuge se debe a cuestiones religiosas. Una leyenda de allá de donde demonios proceda esa hembra asegura que se viene al mundo con un número preciso de palabras por decir, y que una vez copado ese número, una vez pronunciadas esas palabras que uno está predestinado a pronunciar, la vida se extingue, justo en el momento en que sale al aire esa palabra con la que se supera el número concedido por los dioses. », Juan BONILLA, « La nube de Oort », *El que apaga la luz, op. cit.*, p. 106.

⁷⁴⁴ *Ibid.*, p. 121.

⁷⁴⁵ Juan BONILLA, « Las cartas de Mónica », *La compañía de los solitarios, op. cit.*, p. 60.

Algo me empujó a escribirte la primera carta –le decía– y algo que no sé definir pero que fluye por mi sangre me arrastra de nuevo a enviarte noticias más fortalecido por la certidumbre de que existes, de que ahora no podrás dejarme a oscuras⁷⁴⁶.

La certitude de cette existence qui habite soudain le protagoniste s'oppose au silence épistolaire (« no podrás dejarme a oscuras ») et le contenu des lettres occupe subitement tout l'espace de l'altérité avec laquelle l'intime se construit au fil des échanges. Le texte devient l'Autre qui libère le sujet de sa réclusion esseulée et autorise la possibilité de l'intersubjectivité.

Parfois, l'être de papier avec lequel se noue un rapport intime est objet de rejet plus que de passion. C'est le cas par exemple du double auctorial de Costamagna, dans « Los abismos cotidianos », tout entier contenu dans un texte lyrique qu'il détruit symboliquement en brulant tous les volumes de sa création. C'est encore le cas lorsque le protagoniste de « Brooke Shields » ne parvient plus à désirer son idole après en avoir découvert une version « pseudo-réelle » dans l'exposé qu'en dresse son ami Bolívar, une rédaction qu'il dit « avoir fait sienne » en la corrigeant largement. Dans ce dernier cas, la relation intime qu'entretient le narrateur avec sa propre création, la biographie de son camarade corrigée par ses soins, s'avère offrir une image réaliste, et donc « dégénérée », de la femme qu'il sacralisait. L'Autre de papier, bien qu'intimement lié à son auteur, est rejeté dans ces deux dernières nouvelles. Or, dans les deux cas, que l'écrit fasse l'objet d'une passion ou d'un rejet, le rapport intime qui se noue entre le texte et son auteur, ou le texte et son lecteur, est ostensiblement mis en scène et témoigne d'une approche poétique propre à Bonilla qui conférerait à l'écriture le pouvoir d'autoriser une rencontre intime entre l'artisan et le récepteur d'un ouvrage. Suivant cette conception, la production scripturale occupe entièrement l'espace de l'existence, et elle se substitue à la réalité qui a pu l'inspirer ou la construire (l'identité « réelle » de Mónica ou de Brooke Shields) pour devenir cet Autre, plus réaliste que la réalité même, où s'épuise la vie du modèle. Plus encore, l'Autre contenu entre les lignes entretient avec son auteur un rapport intime et ineffable, « algo que no sé definir pero que fluye por mi sangre me arrastra de nuevo a enviarte noticias más » comme tente de le décrire la lettre à une Mónica idéale. Pour Bonilla, le texte renferme à lui seul l'existence entière de son auteur et la lecture en épuise l'identité dans un double rapport qui lie le créateur à son œuvre – son alter ego de papier –, et le lecteur à l'altérité des mots qu'il intériorise par la réception.

Dans l'univers bonillien, parce que l'intime est toujours présenté comme un mouvement d'interpénétration, cette altérité intime du livre semble parfois provoquer une sorte de

⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 56.

« littérisation » des figures de lecteurs elles-mêmes. Nous pouvons songer, bien évidemment, aux nombreux cas de quichottisme que nous avons commentés mais une autre forme de contagion par le texte transparait dans l'exemple de « Justicia poética ». Nous mentionnions, dans notre première partie, la forte présence dans le corpus bonillien de la thématique cervantine de l'exemplarité esthétique ; or, « Justicia poética » met précisément en exergue, si ce n'est en abyme, cette idée. Il faut comprendre le titre de la nouvelle dans ses deux acceptions : le sens littéral d'un groupe d'adolescent rendant justice à un poète maltraité par la critique ; et le sens littéraire de justice immanente à la fiction, de causalité interne tragique. C'est dans ce double sens qu'il faut lire les appels à la remise en ordre de Renata, l'instigatrice du projet, par sa métaphore spatiale, répétée tout au long de son épopée punitive :

Hay que poner las cosas en su sitio. Porque de eso tratará esta obra, ése es el mensaje verdaderamente revolucionario, poner las cosas en su sitio, porque las cosas no están en su sitio para conveniencia de los que mandan en todos los terrenos, en todas las disciplinas, en todos los órdenes⁷⁴⁷.

L'ordre auquel se réfère la protagoniste n'est pas seulement celui d'une justice morale, d'une exemplarité éthique visant à rendre honneur au poète floué, mais bien également celui d'une justice poétique, d'une exemplarité esthétique, interne à « l'œuvre » dont il est question : le projet de vengeance des adolescents. Or, cette œuvre constitue à la fois le corps de la diégèse bonillienne et l'interprétation performative que fait le personnage de Renata des recueils de Fonollosa. En somme, Renata est devenue dans son esprit un personnage de la tragédie de Fonollosa, et le texte du poète l'épée de son jugement (rappelons que le projet consiste à faire ingurgiter le livre à ses anciens critiques). Par ce qu'elle nomme son « œuvre », elle donne au texte une incarnation vengeresse et se laisse ainsi contaminer par la littérarité de l'ouvrage défendu en se faisant archétype littéraire. Cette compénétration du livre et de sa réceptrice dessine le périmètre d'une relation intime qui modèle autant la lectrice que l'œuvre elle-même, dont elle impose une interprétation unique. L'intimisme de la relation qui l'unit aux vers du poète est d'ailleurs illustré, en écho, par la relation amoureuse passionnée qu'elle entretient avec son professeur de littérature. Bonilla compose ici encore une partition aboutie de niveaux énonciatifs enchâssés : à l'échelle de la nouvelle, la vaste conjuration orchestrée par Renata constitue, de fait, une double réactualisation cervantine, à la fois illustration hypertextuelle de l'exemplarité esthétique des *Novelas ejemplares* et nouvelle émanation quichottesque de l'aliénation par la lecture. Toutefois, ce récit introduit une étape supplémentaire de la réflexion poétique bonillienne, au-delà du simple hommage littéraire. Si, pour Bonilla, les écrits peuvent

⁷⁴⁷ Juan BONILLA, « Justicia poética », *Una manada de ñus*, op. cit., p. 182.

s'ériger en figure d'un Autre, avatar de papier où s'épuise l'identité de l'auteur et s'articule un échange intime avec le lecteur, la nouvelle « Justicia poética » interroge l'altérité que le texte génère en retour chez son propre récepteur. Car le quichottisme bonillien, nous l'avons démontré, est pleinement conscient de lui-même, et il n'est pas rare que les protagonistes se reconnaissent soudain entre les lignes de leurs lectures, étrangers à eux-mêmes, aliénés se contemplant dans un miroir d'encre sous les traits des personnages que l'œuvre a profondément gravé en eux au cours de la réception. Dans l'œuvre de Juan Bonilla, le livre se rencontre comme un Autre et de cette rencontre naît l'aliénation du lecteur hors de celui qu'il était avant le miraculeux échange. Le texte n'est que vie – incarnation de l'auteur et projection intime du lecteur –, tout autant que la vie n'est que texte, chacun n'étant que le Quichotte de sa propre bibliothèque.

V.3.2 L'aliénation dans l'intime du texte

Nous devons entendre ici la notion d'aliénation dans l'intime du texte dans tous les sens du terme : folie quichottesque du prolongement du récit dans l'existence et tension vers une altérité du Moi par cette même entreprise. Le rapport de la littérature à la vie se dessine par l'entremise du lecteur qui se laisse contaminer par un ouvrage lui-même envahi par la subjectivité du regard lectorial. L'Autrui de l'œuvre s'exprime alors comme une « autreté » fondamentale du sujet, dans laquelle il se fond par la lecture, geste proche de la rencontre intime tel que Miguel Maldonado analyse cette notion d'autreté dont il situe l'origine dans l'écriture d'Octavio Paz, influencée par celle de Pessoa :

Martha Nussbaum, philosophe américaine, considère pour sa part que la pensée humaniste favorise la vie en commun en cette nouvelle époque où les relations interpersonnelles dépassent le cadre local ; il lui semble important de développer une capacité d'auto-examen afin de se concevoir comme un citoyen du monde, ainsi qu'une imagination narrative. Or cette dernière aptitude implique une certaine compréhension des autres. Dans son livre *Poetic Justice*, Nussbaum souligne le rôle positif de la littérature, qui donne accès à d'autres réalités. L'empathie littéraire, pour reprendre l'expression de Tolstoï, nous permet de nous mettre à la place des autres, de comprendre leur réalité. Dans le poème d'Octavio Paz « L'autre [El otro] », les visages se confondent : Son visage / a maintenant les rides de ce visage / Ses rides n'ont pas de visage [Su cara / hoy tiene las arrugas de esa cara. / Sus arrugas no tienen cara]. « Alberto Caeiro est mon maître », « Madame Bovary, c'est moi » : ces deux phrases, l'une de Pessoa et l'autre de Flaubert, font allusion à un personnage de fiction étroitement lié à l'identité de l'auteur, renvoyant à cette notion d'« imagination narrative » développée par Martha Nussbaum. La vision que s'est

forgée Octavio Paz de l'autreté doit beaucoup à Fernando Pessoa et à Antonio Machado. Dans le domaine littéraire, nous dit-il, l'œuvre nous donne un visage⁷⁴⁸.

L'on reconnaît dans cette citation nombre des motifs qui traversent toute la création de Juan Bonilla. Le projet du « Lector de Perec » constitue sans doute le meilleur exemple de ce procédé d'aliénation volontaire dans le texte pour lui donner vie, par l'autreté qu'il instille dans l'identité du lecteur, au moment où celui-ci creuse le sillon du sens par son acte de réception. Car, à l'échelle individuelle, c'est bien dans cette communion intime avec l'œuvre littéraire, dans cette contamination bilatérale d'un lecteur, récepteur du texte et démiurge de sa fiction par son interprétation, que s'opère le dépassement quichottesque de la littérature sur le réel. L'aliénation des multiples chevaliers errants qui peuplent le corpus bonillien provient souvent d'un rapport trop intime aux livres. « El lector de Perec » en constitue un bon exemple. Le projet de son protagoniste est de s'approprier tous les souvenirs des anciens propriétaires des *Je me souviens* en sa possession, déposés par chacun d'entre eux dans les pages blanches finales des volumes. Cependant il explique son ambition dans un au-delà du simple exercice esthétique : il souhaite inviter en lui un personnage plus grand que lui-même.

[...] en ese libro no había vida, pero había la oportunidad de crear algún tipo de vida si el lector se obstinaba en ello. Eso era lo que me había llevado a empezar el experimento: la idea de que de alguna manera gracias a los « me acuerdo » de lectores del libro de Perec iba a poder agrandarme como personaje de mí mismo, si es que se puede decir así⁷⁴⁹.

L'ombre de Borges plane également sur cette conception du rapport à l'écrit si nous songeons à la nouvelle « Borges y yo⁷⁵⁰ » publiée dans *El hacedor*, qui met en scène l'écrivain argentin dédoublé : un Borges ancré dans l'immanence du réel, l'autre l'envahissant par son existence littéraire d'auteur pétri de littérature. La nouvelle de Bonilla « Borges, el cleptomano » rend sans doute hommage à cette vision autoréflexive de l'auteur portègne en le montrant, aliéné volontaire, enfermé dans une ville de papier peuplée des fantômes des auteurs lus, remplacé, en somme, par son regard de lecteur alors que sa vue s'affaiblit.

C'est encore Borges qui est associé à ce procédé de colonisation par la littérature dans « Metaliteratura », avec cette fois l'hypotexte de la nouvelle « El otro⁷⁵¹ » dont se sert le protagoniste comme inspiration de la rencontre artificielle imaginée entre son cousin Jerzy et une version future de lui-même. Il n'est pas surprenant d'observer encore une fois l'interstice

⁷⁴⁸ Miguel MALDONADO, « Autreté » [en ligne], in Miguel MALDONADO, *Octavio Paz : Hommage & profanation*, Paris : CNRS Éditions, 2014, p. 93-113, chapitre disponible en ligne sur : <http://books.openedition.org/editionscnrs/23826>.

⁷⁴⁹ Juan BONILLA, « El lector de Perec », *Tanta gente sola*, op. cit., p. 209-210.

⁷⁵⁰ Jorge Luis BORGES, « Borges y yo », *El hacedor*, op. cit., p. 65-66.

⁷⁵¹ Jorge Luis BORGES, « El otro », *El libro de arena*, Barcelona : Ediciones Destino, 2006, p. 10-23.

perméable de l'intime s'ouvrir entre le texte et son récepteur, et sur deux niveaux dans ce cas : le protagoniste analyse l'œuvre de Borges et en donne une interprétation dans la réalité, une mise en scène fictive à laquelle sa victime finit par croire entièrement en s'aliénant dans la certitude que c'est bien son futur qu'il a rencontré, seule pensée qui lui reste à la fin du récit, à la veille de sa mort. Par l'entremise du premier lecteur, le texte prend vie pour s'emparer mentalement de l'identité de Jerzy et substituer à son existence la version fictive de sa vie.

L'aspect volontaire de cette perte dans le texte est souvent antérieur à la réception elle-même. Le narrateur de « A veces es peligroso marcar un número de teléfono » nous le rappelle en ouvrant son récit par ces mots :

Vi en una greguería de Pedro Jesús Luque que el número de teléfono del diablo era el 666, y lo marqué, porque siempre he confiado en que la verdad prefiera refugiarse en alguna habitación de la literatura antes que someterse al aire libre de la realidad, un lugar obsoleto por el que circulan demasiados zombis⁷⁵².

Les personnages bonilliens trahissent presque tous un positionnement constant de lecteur, avide d'échanges intimes avec les mots. Tirillés par le sentiment d'une authentique solitude et d'une aliénation imposée par le réel et par l'identité factice qu'ils doivent revêtir, ils semblent tous en quête de cette chaleur de la littérature où leur intimité pourra enfin expérimenter le contact de l'autreté du livre, l'échange intersubjectif avec l'œuvre, dans une déraison volontaire et salvatrice. C'est ainsi qu'il faut comprendre ce pacte de lecture permanent qui doit habiter le bon lecteur, cet abandon bienveillant du réel, tel que le définit le narrateur de « Una novela fallida », établissant par la même occasion sa conception de la littéarité comme capacité du texte à habiter celui qui s'y penche :

Pero esa distancia que se siente es un defecto del lector que no acepta que la novela crea, todavía, su propia realidad. Lectores que no saben prescindir de su mundo real para someterse a la realidad creada en una novela –tampoco hay que ponerse estupendos, y buena parte de las veces por no decir casi siempre, ese defecto se produce porque la novela no sabe imponer su realidad, no la convierte en lo suficientemente seductora para hechizar al lector– se pierden buena parte del encanto de la literatura de género –un tipo de literatura, por cierto, que vive de una realidad que ya no necesitan crear las piezas que la componen, sino que es previa, como si hubiera establecido de antemano un pacto con el lector, mediante el cual éste acepta que algunas estrategias le serán permitidas a los narradores⁷⁵³.

Pour Juan Bonilla, l'artefact littéraire a la capacité de tirer le lecteur de sa réalité en le transportant vers l'interface intime qui s'ouvre entre l'autreté de l'œuvre et l'identité du récepteur. Cette aliénation intersubjective implique un accord bilatéral par lequel le transport

⁷⁵² Juan BONILLA, « A veces es peligroso marcar un número de teléfono », *La noche del Skylab*, op. cit., p. 87.

⁷⁵³ Juan BONILLA, « Una novela fallida », *El estadio de mármol*, op. cit., p. 201.

et la modulation identitaire du sujet répond au travail interprétatif et définitoire qui agit sur l'œuvre par son exégèse. Et c'est précisément la symétrie de cet échange, autant le bouleversement identitaire du lecteur par la substitution de sa réalité que la définition de l'œuvre par sa lecture, qui constitue, pour Bonilla, le symptôme premier de la littéarité. Seule la création littéraire dispose du pouvoir d'interpréter son lecteur – de lui dévoiler son visage simiesque, pour reprendre la référence à Lichtenberg, de pétrir l'essence du sujet hors de la réalité circonstancielle – avec la même vigueur que le lecteur l'interprète.

V.3.3 La littérature comme hypotexte de l'identité

Les folies quichottesques des personnages bonilliens ont, de fait, une valeur de poétique d'auteur dans tous les exemples que nous avons parcourus jusqu'ici. Au-delà de l'aspect militant de sa transgénéricité, des effets polysémiques qui traversent ses espaces, et de sa représentation post-réaliste du sujet contemporain, c'est aussi, et peut-être avant tout, une poétique, une définition de la littéarité, de la littérature et de sa réception, que bâtit Bonilla lorsqu'il évoque l'intrication de la vie et de la littérature. C'est au jour de cette dimension métalittéraire latente qu'il faut évaluer les réactualisations cervantines qu'il effectue. Que sont-elles si ce n'est des figures en quête d'identité se laissant habiter par l'hypotexte de la littérature pour construire, dans le dialogue avec le livre, cet Autre qu'elles aspirent à être et que le réel leur refuse ?

Il y a d'abord ces personnages qui choisissent en toute conscience l'hypotexte dont ils feront un scénario pour leur existence : le Don Juan machiavélique en guerre contre l'institution amoureuse, librement inspiré d'une lecture personnelle de Lautréamont, dans « El proyecto Maldoror » ; ou encore les adolescents mimant Bukowski dans son écriture et dans son mode de vie, les écrits cités intervenant comme une mise en abyme de la proximité entre texte et auteur, entre littérature et sujet, dans « Edición definitiva » et « Justicia poética ». Ce sont autant d'exemples du « bon lecteur » théorisé dans « Una novela fallida » qui renonce au réel pour devenir ce « personnage plus grand que lui » par l'intermède de la fiction. Les hypotextes choisis sont d'ailleurs marqués du sceau de la littéarité parce qu'ils parviennent à accomplir ce débordement dans la vie par la contamination de l'identité de leur lecteur.

Au-delà de cette contamination littéraire auto-consciente, le souvenir d'un texte constitue souvent le filtre d'interprétation par lequel les protagonistes bonilliens perçoivent les autres personnages. L'œuvre littéraire renseigne ainsi une identité tierce par le rapprochement intertextuel assumé par la voix narrative. Dès le premier recueil de l'auteur, ce processus

d'identification de l'Autre par une sorte de triangulation médiée par une œuvre de fiction est omniprésent. Une fois l'identité du sujet narrant modulée par un rapport intime au texte, l'entière du réel saisi par la narration porte les traces des fictions qui habitent les voix narratives, y compris dans les portraits qu'elles font des personnages, souvent réduits à une vaste galerie intertextuelle. Ainsi, les commentateurs bibliques de « La vida que no había sido escrita » reconnaissent, dans le parcours de Jésus, le personnage décrit dans les textes d'Isaïe. Dans la nouvelle, rien ne permet d'augurer que cette analogie soit le fruit des confessions du Christ et non de l'interprétation du réel, colorée par ses lectures, que fait la voix narrative. Même le vieux baron de « Tormoye », pourtant si prolixe sur sa vie, donne au narrateur la tentation de l'affubler des atours d'un personnage de Pétrone :

El viaje a Granada apenas aportó algún que otro episodio aprovechable para aumentar las páginas de las memorias de Tormoye o las de un imposible biógrafo: ahí el biógrafo tendría que poner de su parte y pintar con colores dramáticos lo que fueron unas cuantas jornadas de aburrimiento con algún episodio extraído del *Satiricón* de Petronio. ¿Cruzaban un país en guerra? Nadie lo diría⁷⁵⁴.

Tous ces récits donnent à voir une construction de l'identité par la proximité du sujet à un texte, que cette assimilation soit autoréflexive, volontaire et consciente, ou associée à un tiers. Le personnage quichottesque sciemment et volontairement aliéné, réactualisation bonillienne du chevalier errant cervantin, se caractérise ainsi par une posture lectoriale d'esthétique de la réception inversée ou spéculaire : ce n'est plus seulement lui qui s'érige en coauteur du texte qu'il lit et qui le fait exister par son acte, c'est aussi le texte qui le reflète et le renseigne sur sa propre identité. Bonilla parvient ainsi à dépasser les postulats de la critique pragmatique dans la poétique qu'il développe tacitement au fil de son œuvre novellistique et qu'il met en exergue dans ses récits. Peut-être va-t-il même au-delà. Nous nous sommes volontairement restreints, jusqu'à ce stade de la présente étude, à l'analyse de l'univers intradiégétique et à ses abords génériques, mais d'évidentes scories référentielles perforent la trame de ses fictions en direction de l'auteur.

Comme nous l'avons proposé au sujet de l'imagerie de la frontière et de la transgénéricité du corpus, l'œuvre de Bonilla dans son ensemble épouse, par sa forme, le contenu de son discours. Toutefois il est probable, et nous tâcherons de le démontrer, que ce constat s'applique de manière parfaitement similaire à la question de la subjectivité, de la perspective, de l'identité, et de l'intimité. La littérarité se définissant chez l'auteur par une perméabilité de la limite entre vie et littérature, il est nécessaire de nous interroger sur la

⁷⁵⁴ Juan BONILLA, « Tormoye », *El que apaga la luz*, op. cit., p. 36.

dimension biographique que peut revêtir son corpus nouvellistique et sur les modalités spécifiques de cette expression du Moi auctorial dans son œuvre. En effet, la forme de sa production d'écrivain semble augurer un dialogue complexe et bilatéral entre influence de la fiction et écriture de la vie. Son premier ouvrage publié, *Veinticinco años de éxitos*, assoit déjà l'idée d'une corrélation profonde entre le texte et la vie puisqu'il présente, dans le tout premier essai du recueil, cette anthologie de vingt-cinq articles de critique littéraire comme une alternative à son curriculum vitae, son titre lui-même faisant référence à son âge au moment de la rédaction. En somme, sa fréquentation de la littérature suffirait à résumer sa vie, comme le souligne Noémie Montetes Mairal en partant d'une interview de l'auteur :

P: Es algo, por cierto, un tanto a la moda. ¿Ha acabado el tiempo de la ficción pura?
R: Espero que no [...]. Si mezclo ambas cosas es para obtener ficción, precisamente, pura ficción» (López Vega, 2005).

Una reflexión que, en cierto modo, ya había cobrado forma literaria en el escrito que abre *Veinticinco años de éxitos* –titulado exactamente igual–, donde Bonilla expresa su incomodidad siempre que se ve en la tesitura de tener que redactar un *curriculum vitae*, y apuesta por sustituir la rutinaria y tediosa enumeración de méritos académicos o profesionales por un mucho más interesante y revelador listado de recuerdos y experiencias. Y así lo hace: procede a elaborar un registro de aquellos acontecimientos especialmente determinantes en su andadura vital, de tal modo que en su particular censo un tanto por ciento muy elevado del espacio lo ocupan los libros leídos: «Todas esas cosas que son tan mías que me parece que las he hecho yo, porque me han ocurrido a mí, aunque no se me hayan ocurrido a mí.»⁷⁵⁵.

Cette idée d'une parfaite superposition de sa position de lecteur, de son univers littéraire intime, et de sa biographie traverse tout un pan de son écriture de manière très explicite. Dans le prologue de son recueil d'analyses de livres anciens *Catálogo de libros excesivos, raros o peligrosos que ha dado a la imprenta Juan Bonilla y edita la Universidad de Sevilla en MMXII*, il écrit :

Los catálogos de librerías, desde hace mucho, son una lectura predilecta mía, y me parecía, viendo algunos de ellos, los que más se atrevían a añadir algo de parte de quien los redactaba, como impresiones personales aunque fueran apresuradas o citas de autores para demostrar la importancia del libro que se quería vender (cosa que los librerías inglesas hacen todavía mucho y los españoles aún nada) me parecía, digo, que proponían una plantilla estupenda para ser usada con otros fines: pensaba, por ejemplo, en una novela que fuera un catálogo de librero de viejo en el que cada entrada, al recorrer las características de los volúmenes que salían a la venta, permitiera al redactor entrometer señales personales, dónde compró el libro que ahora vendía, dónde lo leyó, cómo lo descubrió, y poco a poco, de entrada en

⁷⁵⁵ Noemí MONTETES MAIRAL, « La autoficción literaria en la obra de Juan Bonilla », *op. cit.*, p. 114.

entrada, fuera irguiendo una narración biográfica a través de los libros que iba describiendo⁷⁵⁶.

Le projet décrit sera très exactement appliqué six ans plus tard avec la publication de *La novela del buscador de libros*. Il nous faut donc explorer cet autre sentier que trace le corpus bonillien au cœur des miroitements et porosités de son approche littéraire : celui du questionnement autobiographique, puisque l'écriture du Moi ne peut s'exprimer, sous la plume de l'auteur, que comme une hypothèse, une « pure fiction » peuplée de toutes les fictions qui ont fait l'écrivain. Et c'est à nouveau un personnage de ses nouvelles qui nous le rappelle :

Ninguna narración puede de veras compararse con el hecho que la suscitó [...]. Ni siquiera es justo hacer la comparación. Es como comparar la vida de un hombre con la autobiografía que él mismo escribe en sus años postreros: lo que el lector obtenga de la lectura de esa autobiografía (por muy excelente literatura que sea y muy fiel a los hechos que haya logrado permanecer según el criterio de quienes están en disposición de juzgar cómo acontecieron los hechos y cómo han sido contados) no dejará de producirle una impresión ficticia, pues es esa misma condición de ficción inevitable (mira hacia atrás, tu vida es una sucesión de hechos que sólo porque tú puedes contártelos, con constantes variaciones, es decir, transformándolos en ficción, existe, y los hechos que no recuerdas pero que sucedieron están ahí como los silencios y los espacios en blanco entre las palabras y las líneas: sin aquellos, éstas no serían posible) la que alimentó la redacción de la autobiografía⁷⁵⁷.

⁷⁵⁶ Juan BONILLA, *Catálogo de libros excesivos, raros o peligrosos que ha dado a la imprenta Juan Bonilla y edita la Universidad de Sevilla en MMXII*, Sevilla : Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2012, p.17-18.

⁷⁵⁷ Juan BONILLA, « El mejor escritor de su generación », *La compañía de los solitarios*, op. cit., p. 238.

V.4 Figures auctoriales et avatars de l'écrivain

V.4.1 Les multiples avatars de l'auteur

Alors que nous nous apprêtons à orienter cette étude vers la question de la référentialité biographique, marquons un bref arrêt pour établir une typologie de la figure de l'écrivain dans les mondes intradiégétiques de Juan Bonilla. Car les avatars du métier d'auteur sont extrêmement nombreux dans l'univers bonillien et prennent tous les aspects et définitions que l'on peut donner de l'auctorialité. Que l'on admette avec Barthes qu'il est des écrivains qui ne sont point écrivains⁷⁵⁸ – nous retrouverons ces deux expressions du producteur de texte dans les nouvelles de Bonilla –, ou que, dans une perspective inverse, l'on conçoive avec Genette la théorie et la critique comme des exercices littéraires⁷⁵⁹ – position évidemment plus proche de celle de Bonilla –, la figure de l'homme ou de la femme de lettres, du journaliste, de l'auteur ou du poète est omniprésente dans ses nouvelles et constitue sans aucun doute l'indice d'identité des personnages le plus fréquent, au point de quasiment devenir l'archétype du personnage bonillien.

Bonilla représente souvent le métier d'écrivain par ses abords en mettant en scène les figures paralittéraires de traducteurs, de critiques ou encore de plagiaires, qui font du travail sur le texte exogène leur profession. Le rôle de traducteur est convoqué dans « Los calcetines del genio », une nouvelle dans laquelle la protagoniste doit produire la version espagnole du roman de Marc Aupré ou encore dans « El sol de Andalucía embotellado », où la présentation d'une nouvelle traduction allemande est le prétexte au séjour berlinois de l'écrivain qui narre les faits. Les critiques littéraires sont plus rares et sollicités de manière lointaine sur le registre du réquisitoire comme c'est le cas dans « El mejor escritor de su generación », « El millonario Craven » ou encore « Los calcetines del genio ». « Justicia poética » nous montre cependant un groupe de trois critiques responsables de la publication tardive de l'œuvre de Fonollosa, avec le violent rejet de leur analyse que nous connaissons. La fonction d'exégète littéraire éclairé est plus volontiers accordée aux enseignants de littérature qui accompagnent les créations des protagonistes et que l'on retrouve dans « Las revelaciones del profesor Vogtheim », « Metaliteratura », « Justicia poética », « Brooke Shields » ou encore « El cuarto de los trastos », où le concours de nouvelles est organisé dans le cadre scolaire. Enfin viennent les nombreux plagiaires et autres prête-plume : les faussaires professionnels, comme le

⁷⁵⁸ Roland BARTHES, « Ecrivains et écrivains », *Essais critiques* [1964], Paris : Seuil, coll. « Points Essais », 1981, p. 158-159.

⁷⁵⁹ Gérard GENETTE, *Fiction et diction*, *op. cit.*

rédacteur devant reproduire le style d'un autre dans « El millonario Craven », ou le biographe de l'astronaute dans « Lo que Armstrong no contó en sus *Memorias* » ; les auteurs qui font du plagiat leur modalité d'écriture comme dans « Borges, el cleptómano », ou l'écrivain en difficulté dans « El mejor escritor de su generación », qui reprend à son compte un ouvrage de son père, puis le roman d'un certain Juan Bonilla ; et enfin les authentiques escrocs comme Samuel Franco, le malheureux gagnant du meilleur récit bref dans « El cuarto de los trastos ».

Plus éloignés de l'intertexte fictionnel et plus proches d'une référentialité relative, les personnages de journalistes, de chroniqueurs, de mémorialistes et autre « bardes » entrent en scène. Tous les métiers des publications périodiques sont convoqués, du narrateur de « Metaliteratura » qui veut devenir reporter de guerre, au pigiste qui fait une enquête sur le village d'Hisopo dans « La noche del Skylab », en passant par le concepteur de mots-croisés qu'est Simón dans « Nadie conoce a nadie » et qui finit, contre son gré, par devenir le personnage du « barde » dans le jeu de rôle, qui chante l'épopée des joueurs de la partie terroriste imaginée par Sapo. Il y a ceux qui travaillent simplement dans une rédaction, comme la protagoniste de « Las alegres comadrijas del windsurf » ; ceux qui sont rompus à l'exercice de l'interview, comme le narrateur de « Brooke Shields », lequel organise un entretien avec la vedette à la fin de la nouvelle ; le photographe qui courtise Morgana à la fin de « Cansados de estar muertos » ; ou encore l'essayiste littéraire préparant une enquête sur les années pop andalouses dans « Ya sé que nadie va a crearme, pero sucedió así ». Nous trouvons également toute une galerie de mémorialistes. Certains écrivent leur propre journal ou chronique autobiographique, comme les confessions et pensées de Sapo recueillies dans *Yo y Miss Circunstancias*⁷⁶⁰ dans « Nadie conoce a nadie », le journal intime du jeune protagoniste de « Paso de cebra » ou les mémoires grandiloquentes du baron de « Tormoye » ; et d'autres ne font qu'essayer de s'écrire sans y parvenir comme le malheureux diariste dans « Diario de un escritor fracasado ». D'autres encore écrivent les mémoires des tiers, comme le psychanalyste de « Borges, el cleptómano » ou le biographe professionnel de « Lo que Armstrong no contó en sus *Memorias* ». Enfin figurent également plusieurs chroniqueurs, certains autoproclamés, comme le narrateur de « El dragón de arena », qui se présente ainsi « cronista » de sa propre

⁷⁶⁰ C'est dans le cahier portant ce titre, clin d'œil évident à Ortega y Gasset, que le protagoniste découvre les premières preuves du plan terroriste échafaudé par son colocataire Sapo. Le nom de ce journal intime est à l'image du positionnement que souhaite adopter son auteur : en faisant de son jeu de rôle la nouvelle trame de son existence, en faisant le choix de ne vivre que dans sa fiction et d'abattre le réel par son entreprise, il a pour projet de se libérer de ses circonstances et du déterminisme de la réalité. Son Moi, ainsi émancipé, entretient dès lors un rapport ludique à son contexte tangible, à cette Miss Circunstancias, qui ne le concerne plus (d'où la disparition de l'adjectif possessif) et qui devient un personnage imaginaire s'ajoutant simplement à la galerie des figures de papier qui habitent son univers de rôliste.

aventure, d'autres se voyant imposer ce rôle comme Simón dans « Nadie conoce a nadie » et d'autres encore faisant le récit d'une époque vécue, comme les témoins de l'Holocauste dont Tony dévore les écrits dans « Una montaña de zapatos ».

Arrivent enfin les auteurs dans le sens canonique du terme, présentés selon des modalités bien particulières. Nous croisons, en premier lieu, des écrivains en herbe à l'image des élèves de « Las revelaciones del Profesor Vogtheim » dont le vieil enseignant décrit les essais et les textes lyriques, ou encore des adolescents qui imitent Bukowski dans « Edición definitiva », « El cuarto de los trastos », « Brooke Shields » ou « Justicia poética », créant des petits cercles littéraires selon leurs affinités ; et même parfois des poètes secrets comme lorsque, dans « Tú sigue por donde vas, que no vas a ninguna parte », l'un des protagonistes découvre, parmi les fichiers pornographiques cachés de son camarade, un dossier de poèmes.

Viennent ensuite les écrivains ratés, fort nombreux, qui ne parviennent pas à produire une œuvre à la hauteur de leurs espérances : le médiocre conteur de « El mejor escritor de su generación », bien sûr, qui envisage mille ouvrages onomatopéiques pour ne pas réussir à concevoir un récit ; le romancier incapable de développer son simple plan synthétique dans « Una novela fallida » ; le poète qui ne parvient pas à être publié dans « Edición definitiva » ; ou celui qui regrette sa maigre publication dans « Los abismos cotidianos ». Le narrateur de « Una historia borrada » réactualise le motif de la fiction comme curriculum vitae de manière ironique, ce dernier étant son unique ouvrage de fiction jamais rendu public :

[...] una copia de las seis páginas de mi hinchado currículum (texto de ficción en el que a una experiencia de treinta días como chico de los recados en una emisora de radio se aludía como seis meses de redactor en prácticas, y la colección de encendidas cartas al director que conseguí publicar en un mensual *underground* se denominó «colaboraciones diversas en las secciones de opinión de revistas culturales»)⁷⁶¹.

Certains écrivains parviennent à franchir le seuil de l'édition mais toujours avec une bibliographie restreinte ; ce sont d'ailleurs souvent les mêmes titres, fictifs ou autoréférentiels, qui reviennent d'un personnage à l'autre, pour désigner un succès littéraire souvent ponctuel ou anecdotique. Nous trouvons le poète Jacinto, ami du « Lector de Perec », ainsi que l'auteur préféré de la protagoniste de « En la azotea », qui se suicident tous deux après une unique réussite éditoriale. Songeons également au faussaire de « El millonario Craven », embauché pour sa mission de pasticheur suite à l'édition d'un ouvrage à succès et qui, de plus, n'aura fait que le rapprocher, aux yeux de la critique, d'un autre auteur à la carrière avortée. De manière similaire, une maison d'édition commande un roman au protagoniste de « El mejor escritor de

⁷⁶¹ Juan BONILLA, « Una historia borrada », *La compañía de los solitarios*, op. cit., p. 118.

su generación » après la publication d'un seul manuscrit, volé à son père. Le poète narcissique de « Un gran día para tus biógrafos » n'a publié que deux recueils de poèmes et travaille sur le troisième. Même quelques scénaristes et metteurs en scène font leur apparition, mais toujours sous un aspect médiocre : le protagoniste de « Hablar por hablar » avoue avoir raté sa carrière de scénariste et le narrateur de « Metaliteratura », dont la propre mise en scène est un échec fracassant, se fait aider de son enseignant de littérature, lui-même embrassant le rêve jamais atteint d'une carrière de metteur en scène.

S'ajoute à cette longue liste de personnages quelques auteurs référentiels, confinés en général dans un rôle secondaire, simplement mentionnés par les protagonistes. Leur carrière est parfois tout aussi laborieuse que celle des auteurs purement fictionnels, comme c'est le cas de Fonollosa, cité dans « Justicia poética ». « La compañía de los solitarios » fait exception puisque l'on y suit les aventures de Platonov mais à un moment de sa courte carrière où il n'est pas encore connu, ce que rappelle l'apostrophe « Barrendero », répétée par tous les personnages. Les autres auteurs consacrés qui peuplent le bar souterrain ne sont pas tous pour autant mis en valeur : Nietzsche apparaît au sommet de sa folie et Virginia Woolf encore sous le choc de son suicide récent. Cependant, les quelques écrivains de l'univers bonillien ayant réussi sont toujours référentiels, mais en général doublement mis à distance, d'une part parce qu'ils ne sont pas les protagonistes des récits et, d'autre part, parce qu'ils sont souvent de simples objets d'étude, d'inspiration ou d'analyse, et donc passifs. Borges est mentionné dans plusieurs nouvelles ainsi que Bukowski, comme inspiration de générations entières d'adolescents. Henri James, Nabokov, Nietzsche, Gertrude Stein et d'autres sont aussi référés comme modèles poétiques des créateurs amateurs ou comme simples lectures.

Cette liste d'avatars de l'auteur dans l'œuvre de Bonilla, pourtant bien fournie, n'est pas exhaustive et laisse de côté quelques exemples plus secondaires, mais il en ressort une prégnance très marquée de la représentation d'un artiste incomplet. Poète incompris, médiocre, en devenir, infertile, méconnu ou mésestimé, la figure de l'homme de lettres est indéfectiblement associée à l'absence de réussite ou de complétude de son œuvre. Cette particularité est signifiante. Elle donne à voir un statut en construction dans cette poétique de l'entre-deux et de l'interstice qui caractérise Bonilla. Ce qu'elle dit, dans le silence et l'absence de l'œuvre éclatante, n'est sans doute rien d'autre que l'épopée de la quête de l'auctorialité, de sa définition et de son expression identitaire par l'auteur lui-même.

V.4.2 L'autobiographisme roi

Car parallèlement à la quête du succès éditorial, c'est aussi l'obsession de se dire qui habite une bonne partie des personnages bonilliens. Il y a, en cela, une forme d'errance de ces derniers, de « vagabondage », pour reprendre l'expression chère à l'auteur pour décrire son travail de journaliste, cette fois-ci appliquée aux figures de papier cherchant à trouver une identité intime, aussi bien dans l'échange de la lecture que dans la tension vers la production littéraire. Tous tentent de donner corps à leurs fictions intérieures par la reconnaissance dans l'Autre du texte ou par la projection d'un ouvrage qui puisse les exprimer. Georges Gusdorf évoque le retentissement d'un certain déclin de l'écriture au profit de l'image et de la figuration, dans les tendances contemporaines de l'écriture du Moi, une tendance qui résulte d'un effet de délocalisation et de déracinement du sujet :

L'humanité récente a vécu l'avènement d'un monde imaginaire, habité par un homme imaginaire. Il est impossible de ne pas tenir compte de la floraison des aspects simultanés constituant à chaque instant la réalité humaine, désormais unité toujours contestée, foyer imaginaire vers lequel s'efforce la pensée, par-delà la concurrence et la contradiction des apparences, le monde actuel de la vision est pour chacun de nous la limite vers laquelle tend la totalité indéfinie et sans cesse croissante, des images procurées par l'ensemble des perceptions supplétives qui multiplient les possibilités de nos sens. Mais l'extension et l'intensification des sensibilités ont pour effet de rompre le contrat d'établissement de l'homme dans l'univers. Ses évidences déracinées, il devient dans son univers une personne déplacée, victime, sans changer de lieu, d'un incessant vagabondage. Et cette errance finit par affecter son sens de la vérité aussi bien que son attachement aux valeurs fondatrices de l'existence⁷⁶².

La nouvelle « El terrorista pasivo » offre une belle illustration de cet idéal du vagabondage sans mouvement, Bonilla déployant la métaphore du perpétuel voyage sur la frontière de la nuit tombante. Près de vingt ans après cette publication, les nouvelles de son dernier recueil reprennent une imagerie semblable. Dans « El sol de Andalucía embotellado », le protagoniste, lui-même écrivain, évoque avec nostalgie son enfance et le rapport étroit que sa vie et son intimité entretiennent avec le vin de Xeres dont les effluves provoquent l'affleurement de la mémoire. Contant les traversées du vin dans les cales des expéditions transatlantiques, il s'identifie pleinement à cet idéal du voyage sans mouvement :

El primer libro dedicado por su autor que entró en mi biblioteca fue *Cinco historias del vino* de Fernando Quiñones, en cuyo prólogo Pemán dice que el vino de jerez, como Fausto con Mefistófeles, es el único que se hace amigo de su enemigo, el océano, pues sin la vecindad atlántica de Sanlúcar, Chiclana y el Puerto, no se produciría ese caldo milagroso, y cuenta que antaño, cuando se hacía el jerez, antes de embotellarlo, se lo metía en un barco que enviaban a América, sólo para marear

⁷⁶² Georges GUSDORF, *Lignes de vie 2 : Auto-bio-graphie*, Paris : Odile Jacob, 1991, p. 85-86.

el vino: ir y volver. [...] me gusta eso de quebrantar el reposo del vino con un viaje sólo para marearlo. El secreto está no sólo en la necesidad del reposo, sino en su quebranto haciendo millas. Estarse quieto, pero viajando. Así me gusta vivir, por contradictorio que parezca: me gusta quedarme quieto, pero tratando de que los sitios en los que me estoy quieto no dejen de moverse. *In vino Very Taste*, podría decir a lo James Joyce⁷⁶³.

Cette métaphore intervient au cœur d'une longue digression sur l'enfance et l'intimité au cours de laquelle le personnage narrateur prend conscience de sa nostalgie et du puissant impact de son passé andalou dans le fondement de son identité, tout en affirmant, cependant, qu'il ne s'imagine plus vivre à Jerez. Par ailleurs, ce même passage s'ouvre sur la mention d'une manifestation auctoriale hétérogène à la surface d'une œuvre littéraire, la dédicace de Pemán ; pour se clore sur un souvenir de lecture, celui du style joycien. Au-delà de la métaphore vitale, nous entrevoyons la poétique d'un autobiographisme symbolique, construit dans l'entrelacs des lectures du sujet, à l'image du geste du lecteur lui-même qui permet ce voyage immobile. C'est pourquoi le motif du vin transporté se trouve enserré entre ces deux mentions à d'autres auteurs, comme si le processus de réception ainsi représenté était indissociable d'une forme de manifestation auctoriale et de tension intertextuelle enchâssées dans le mouvement même du dialogue lectoral. Ce passage a sans doute une valeur autobiographique marquée, dont nous décrypterons plus en avant les modalités exactes, mais nous retiendrons dès maintenant cette vision particulière de l'autoréflexivité auctoriale.

L'imagerie de l'errance, qui accompagne les quêtes identitaires et les folies quichottesques des personnages, est largement employée par Bonilla pour qualifier son métier de journaliste littéraire. Elle apparaissait dans sa définition du genre personnel du *vagabundeo*, en conclusion de son recueil d'articles *La plaza del mundo* ainsi que dans le titre et le prologue de son autre anthologie journalistique, *La holandesa errante*⁷⁶⁴. Dans ces deux cas, le travail du *columnista* est présenté comme le voyage erratique qu'un certain regard porte sur les faits et les fictions, et l'on sait à présent que la matière commentée par Bonilla se trouve souvent à l'identique dans ses essais et ses nouvelles (Perec, Borges, Nietzsche, la maxime de Lichtenberg, les procédés narratifs d'Henri James, la destinée éditoriale de Fonollosa...), si ce n'est qu'elle est abordée selon une perspective variable, celle d'une économie diégétique propre. Toutefois, il s'agit effectivement d'angles de vision ou de textures particulières de l'information mise en récit car c'est bien une même approche narrative qui transparait dans la communication journalistique de l'auteur. Aussi, le récit des recherches bibliophiles dans le roman *La novela*

⁷⁶³ Juan BONILLA, « El sol de Andalucía embotellado », *Una manada de ñus*, op. cit., p. 130.

⁷⁶⁴ Voir « I.3.5 Relatos, Nouvelle, Vagabundeos, l'univers générique de Juan Bonilla ».

del buscador de libros, propre à ouvrir toutes les analyses littéraires du critique, constitue un point de jonction, le cœur d'un spectre narratif continu qui s'étend de ses articles à ses nouvelles. Partant de ce constat, la parenté entre l'œuvre d'un auteur référentiel étudiée dans un article et le récit de l'œuvre d'un écrivain fictif dans une nouvelle peut nous porter à croire que chacun des avatars auctoriaux précédemment cités pourrait incarner une facette d'un auteur référentiel qui ne serait autre que Bonilla lui-même.

La perspective est séduisante mais les modalités effectives de cet autobiographisme latent sont complexes. Notons cependant, en première lecture que, dans un habituel enchâssement des modalités sémantiques, l'autobiographisme apparaît représenté dans l'œuvre novellistique bonillienne sous de multiples aspects. Certaines mentions sont transparentes, lorsqu'un personnage rédige son journal ou ses mémoires comme nous l'avons mentionné, mais d'autres le sont moins, comme lorsque les personnages sont en attente de leur biographe. C'est le cas dans « Un gran día para tus biógrafos » où le narrateur rappelle à plusieurs reprises, dans un premier délire narcissique, qu'il aura un biographe, contrairement aux pauvres mortels qui l'entourent ; ou dans « Algo más que simplemente existir », où le jeune protagoniste en quête de records mondiaux attend impatiemment de lire sa biographie dans le livre Guinness. Enfin, la représentation biographique est souvent présentée comme accidentelle ou involontaire : dans « El dragón de arena », la sculpture de la méduse est produite à l'effigie du protagoniste contre son gré ; les notes du psychanalyste de Borges sont publiées par son fils ; et le biographe de Neil Armstrong trahit ce que l'astronaute lui-même ne voulait pas raconter dans ses mémoires. Le meilleur exemple de ce biographisme périphérique apparaît dans « Edición definitiva », lorsque le narrateur découvre dans les écrits du poète Ramos, le visage de la dévotion de sa sœur :

A los dos días tenía en mi poder *Edición Definitiva*, un manojo de poemas que no conseguían hablarme de «una existencia taladrada por el miedo a invisibles enemigos», [...] sino de una devoción invencible, de unas ojeras preciosas, de una voz cansada y grave a la que el cansancio no había logrado arrancarle toda su dulzura. [...] Me he acordado de mí, del muchacho apasionado que yo era, capaz de ir a La Compañía de los Solitarios buscando que alguien me contara algo que mereciera ser perpetuado en un relato. Sí, he suspirado, no te has convertido en un poeta borracho como temías, es verdad, pero tampoco tienes a nadie que consagre cada uno de los versos que escribes y los cuide y los proteja para impedirle al tiempo que los borre antes de lo que merecen. No tienes a nadie que en la honda madrugada, al leerte, sienta en el pecho la aguda certeza que le obligue a estar tranquila por el destino del poema leído, porque «es un poema inevitable». No tienes a nadie como Mercedes, alguien que morirá convencida de que un día, dentro de no importa cuántos años, alguien abrirá *Edición Definitiva* y descubrirá en esos versos algo de sí mismo que no sabía o quizás sí sabía aunque ignoraba cómo expresarlo, alguien abrirá *Edición Definitiva* y lo someterá el asombro y la emoción recorrerá su espina

dorsal, y al encontrarse a sí mismo en esos versos estará justificando dos existencias, la de Ramos y la de su hermana⁷⁶⁵.

Ce passage esquisse une conception particulière de l'œuvre, de l'auctorialité et de l'écriture biographique. Le texte littéraire n'existe qu'à la condition de sa réception active⁷⁶⁶, qui implique la reconnaissance intime du lecteur dans le reflet renvoyé par le livre. C'est cette vie du texte par l'entremise de la lecture qui confère une existence à son auteur, offrant au texte, dans un unique mouvement, sa dimension biographique. En somme, l'autobiographisme est indissociable de l'actualisation du texte par la lecture, l'auteur n'existe dans l'œuvre que par l'existence du lecteur.

V.4.3 Avatars de Bonilla ou figures de papier symboliques : le lecteur comme auteur du réel, pour une redéfinition de l'auctorialité

« ¿Quién es el autor? », finit par demander le protagoniste de « Una historia borrada » au vieil homme qu'il a visité plusieurs fois, pour lui tenir compagnie, répondant ainsi à la petite annonce de celui-ci, en quête d'étudiants en lettres avec lesquels converser. La question porte sur le tableau, chaque fois différent, que le vieillard exhibe dans son bureau, et qui porte la trace d'un style unique. Mais cette question, isolée et mettant fin aux échanges entre les deux hommes, résonne dans une grande partie de l'œuvre novellistique de Bonilla : qui est l'auteur des attentats du « Terrorista pasivo », qui est l'auteur de la vie de Jésus dans « La vida que no había sido escrita », qui est l'auteur des mémoires de Neil Armstrong, qui est l'auteur du pastiche d'Ismaël Larra dans « El millonario Craven », qui est l'auteur du texte que recopie le protagoniste de « El mejor escritor de su generación », à partir des mémoires de son père qui porte le même nom que lui, qui est l'auteur du « proyecto Maldoror » ou de la mise en scène de « Metaliteratura » ? Par l'exploration de cas limites de l'auctorialité – le pastiche, le plagiat,

⁷⁶⁵ Juan BONILLA, « Edición definitiva », *La compañía de los solitarios*, op. cit., p. 96-97.

⁷⁶⁶ Sur la question de l'actualisation de l'œuvre par sa réception, nous pouvons nous référer aux analyses de Maurice Blanchot, entre autres approches pragmatiques de la littérature (Dominique Maingueneau, Georges Poulet) : « L'auteur voit les autres s'intéresser à son œuvre, mais l'intérêt qu'ils y portent est un intérêt autre que celui qui avait fait d'elle la pure traduction de lui-même, et cet intérêt autre change l'œuvre, la transforme en quelque chose d'autre où il ne reconnaît pas la perfection première. L'œuvre pour lui a disparu, elle devient l'œuvre des autres, l'œuvre où ils sont et où il n'est pas, un livre qui prend sa valeur d'autres livres, qui est original s'il ne leur ressemble pas, qui est compris parce qu'il est leur reflet. Or, cette nouvelle étape l'écrivain ne peut la négliger. Nous l'avons vu, il n'existe que dans son œuvre, mais l'œuvre n'existe que lorsqu'elle est devenue cette réalité publique, étrangère, faite et dé faite par le contre-choc des réalités. [...] Le lecteur fait l'œuvre ; en la lisant, il la crée ; il en est l'auteur véritable, il est la conscience et la substance vivante de la chose écrite ; aussi l'auteur n'a-t-il plus qu'un but, écrire pour ce lecteur et se confondre avec lui. Tentative sans espoir. Car le lecteur ne veut pas d'une œuvre écrite pour lui, il veut justement une œuvre étrangère où il découvre quelque chose d'inconnu, une réalité différente, un esprit séparé qui puisse le transformer et qu'il puisse transformer en soi. », Maurice BLANCHOT, *La part du feu*, Paris : Gallimard, 1949, p. 298-299.

l'intertextualité exacerbée –, le questionnement sur l'identité de l'auteur des fictions portées par les personnages est omniprésent. Pourtant, alors que son interlocuteur l'invite à nouveau pour discuter de l'œuvre de son fils disparu, le protagoniste de « Una historia borrada » ne cherche pas à connaître davantage le parcours de vie du peintre :

Le agradecí la invitación. Por supuesto al día siguiente no me presenté en la casa del viejo. No estaba dispuesto a escuchar una patética historia acerca de un genio al que los fantasmas, las drogas o la ansiedad habían acortado su tiempo de estancia entre nosotros, ni estaba dispuesto a ensayar muecas de admiración cada vez que me mostrara uno de los cuadros de su hijo⁷⁶⁷.

La réponse à sa question ne se trouve pas dans la biographie de l'artiste (« una patética historia »), pas plus qu'elle n'est immédiatement visible dans son œuvre.

L'auteur est ailleurs et l'autobiographisme transparent ne renseigne en rien son identité. Car après tout, « ¿Qué hay en un nombre? » comme s'interrogeait ironiquement le poète de « Un gran día para tus biógrafos ». Le désintérêt affiché pour la vie de l'homme derrière l'œuvre est en réalité visible partout dans le traitement des multiples avatars auctoriaux que nous avons identifiés. Si l'on considère les auteurs référentiels cités dans les récits de Bonilla, leur mention est systématiquement décontextualisée, soit par la distanciation critique soit par une fictionnalisation flagrante. Nous rencontrons Borges, certes, mais sur le divan de son psychologue ou dans les délires métalittéraires d'un adolescent. Nous croisons Nietzsche, Rimbaud, Virginia Woolf, Kafka, Nabokov, mais dans les limbes mémoriels de leur lecteur, lui-même incarné par le tenancier de « La compañía de los solitarios ». Toutes ces apparitions sont fortement délestées de leur portée documentaire et biographique pour transformer ces écrivains en personnages de récit, en simples outils dialectiques et narratifs intégrant le discours bonillien sur la réception littéraire et les frontières de la fiction. En reprenant la typologie de Philippe Hamon, l'on pourrait qualifier ces figures tantôt de personnages-embroyeurs – parce qu'ils trahissent un discours auctorial ou font appel au souvenir lectorial qui complète les silences du récit –, tantôt de personnages-anaphores – parce qu'ils participent comme simples personnages à la syntaxe diégétique du récit –, étant entendu qu'ils combinent souvent les deux fonctions, mais ils ne sont jamais personnages-référentiels qui injecteraient une dose d'Histoire dans l'histoire⁷⁶⁸. Ce ne sont que des figures de papier, et non des fragments de réalité.

Ce constat est d'autant plus vrai pour les écrivains fictifs que leur statut est systématiquement hybride : ils sont certes des représentations d'auteurs, mais également de lecteurs. Nous pourrions reprendre notre longue liste d'avatars auctoriaux pour démontrer que

⁷⁶⁷ Juan BONILLA, « Una historia borrada », *La compañía de los solitarios*, *ibid.*, p. 141.

⁷⁶⁸ Philippe HAMON, *Poétique du récit*, Paris : Seuil, 1977, p. 122-124.

chacun est très souvent donné comme récepteur à l'œuvre, comme interprète en pleine actualisation de l'une des fictions qui l'accueille. Il n'y a rien d'étonnant à cela, puisque le « bon lecteur » bonillien fait vivre la fiction par sa réception et qu'il en est ainsi le cocréateur à part entière. Si la création et son créateur n'existent que par leur réception, suivant la citation de « Edición definitiva » précédemment mentionnée, une nouvelle interface poreuse s'ouvre entre les deux entités, ce qui explique cette fréquente superposition des rôles dans l'univers intradiégétique. Ainsi en est-il avec la publication présente dans « Los abismos cotidianos », dont chaque exemplaire contient une dédicace personnalisée, sous la forme de fragments d'un mystérieux poème qui métaphorise l'œuvre collective qui se crée dans la multiplicité des réceptions :

[...] el colofón daba aviso de que la edición constaba de cien ejemplares, cada uno de los cuales llevaba una dedicatoria personal destinada a los suscriptores que habían hecho posible la impresión del volumen. En el estante de la librería se alineaban cuatro ejemplares del librito, y ella, no sabía por qué, decidió llevarse el dedicado a la única mujer, Remedios Cortés, «después de la lluvia que apabulló a los transeúntes»⁷⁶⁹.

Ici, l'œuvre se définit tout autant par le texte rédigé par l'auteur que par l'élément de personnalisation propre au volume de chaque lecteur, nommément identifié sur chacun des volumes. De la sorte, l'ouvrage apparaît doublement déterminé dans la tension qui lie les deux noms qui encadrent l'objet livre : celui de son artisan et celui de son récepteur. Cette double appartenance était déjà évoquée dans « Borges, el cleptómano », au sujet de la folie intertextuelle ayant emporté l'auteur argentin : « Ya se sabe que lo que un libro cuenta pertenece tanto al que lo creó como al que leyéndolo hace cobrar vida a aquellas descripciones registrando en su memoria escenas, y objetos y rostros⁷⁷⁰ ». L'œuvre n'existe pas dans une pure intentionnalité auctoriale ni dans sa capacité référentielle mais uniquement dans son rapport au lecteur. Le fait que le gigantesque tavernier de « La compañía de los solitarios », véritable allégorie du lecteur, convoque une communauté d'écrivains dans son antre souterrain, ne fait qu'offrir une dimension spatiale à ce même postulat. L'on pourrait considérer que Bonilla a simplement fait siennes les théories de Jauss et Iser⁷⁷¹, mais ce serait oublier la réciprocité de la contamination par la lecture, cette esthétique de la réception inversée que nous évoquions plus haut. De la même manière que Bonilla se place dans un au-delà de la modernité et de la

⁷⁶⁹ Juan BONILLA, « Los abismos cotidianos », *La noche del Skylab*, op. cit., p. 187.

⁷⁷⁰ Juan BONILLA, « Borges, el cleptómano », *El que apaga la luz*, op. cit., p. 182-183.

⁷⁷¹ Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit. Wolfgang ISER, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles : Mardaga, 1997.

postmodernité par son approche post-réaliste⁷⁷², il nous semble que Juan Bonilla se positionne dans un au-delà, ou un après, de la critique pragmatique, en partant de ses constats pour développer l'idée d'un acte de réception bilatéral où la littérature nous lit autant que nous la lisons, nous façonne autant que nous lui donnons vie. Toujours dans la continuité des postulats théoriques des auteurs espagnols du début du XX^e siècle, Bonilla réactive constamment la perspective d'une littérature s'interposant entre le lecteur et la réalité, et façonnant dans ce même mouvement l'identité du récepteur. En cela, il se réapproprie les axiomes des artisans hispaniques de la modernité et fait sienne la conception poétique d'Azorín :

Los libros sustituyen a la vida; lo hacen de dos maneras: por interposición y por suplantación. Examinemos la interposición: el libro se interpone entre la realidad y nuestra sensibilidad, entre el hecho y la comprensión. En un lugar placentero, histórico, dramático, notable, en fin, por algo –paisaje, monumento, museo, catedral–, apenas entramos en contacto con la realidad, surge el recuerdo del libro, el libro famoso, que ha fijado un aspecto de esa realidad, y que, velis nolis, nos la impone. Pasemos a la suplantación: el libro suplanta nuestra personalidad; nos creemos, con la absorción del libro, el libro famoso, una persona distinta de la que somos⁷⁷³.

Commentant l'œuvre d'Azorín, Inman Fox souligne qu'une telle posture ne peut que déboucher sur une forme d'antiréalisme basé sur l'incapacité à observer le réel autrement qu'avec un regard de lecteur. Avant Bonilla, Azorín avait déjà introduit, dans sa posture de lecteur-auteur, la perspective d'une écriture recréant une réalité, intangible sans l'entremise des livres :

Si comprendemos bien el problema de Azorín y la lectura, llegamos a la unidad de su arte –un arte que es esencialmente antirrealista y antirrealidad–. La crisis del mundo contemporáneo no permite que la visión de la realidad sea monista, porque la presión de la historia pide un subjetivismo fluctuante; y es más, el motivo creador de cualquier artista es el deseo de imponer orden en un universo que entiende como caótico. Azorín, pues, intenta un equilibrio entre las dos soluciones: la firmemente realista y la auténticamente mística, una insistencia en la solidez de la existencia externa y una aspiración metafísica de escapar más allá de los límites del tiempo y del espacio. El resultado es una visión eterna, o siempre presente, de la temporalidad a través de la percepción de ciertas sensaciones comunes, que son casi siempre sensaciones de sensaciones. Existen, por ejemplo, alusiones a los sentidos en la obra de Azorín, pero ya que su inspiración es libresca, raras veces vibra su arte con el tacto, olor, oído o el movimiento. Sus sensaciones no son directas, sino filtradas por una sensibilidad (el órgano principal de su interpretación artística) que es hijo y padre de su «vivencia» libresca. En el sentido lógico de las ideas del tiempo y del espacio, podemos reducir la fórmula estética de Azorín a la desorientación. Destruye la forma de la «realidad» cuando se fija en un detalle insignificante o en algo normalmente ordinario y prosaico; y al yuxtaponer estas realidades sin importancia, forja un nuevo mundo. [...] El lector-escritor llega a lograr una perspectiva espacial, es decir, una visión atemporal en la cual todo está reducido a un presente perpetuo. Lo original de Azorín, entonces, es un arte concebido por una

⁷⁷² Voir « IV.2.4 La représentation post-réaliste et ses modalités post-mimétiques chez Juan Bonilla ».

⁷⁷³ AZORÍN, « Los libros », *Con permiso de los cervantistas*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1948, p.220.

sola sensibilidad y que tiene un solo tema esencial, que está hondamente arraigado en su «vivencia» libresca⁷⁷⁴.

Suivant ce paradigme qui sous-tend toute la production bonillienne, l'écrivain est toujours lecteur avant d'être auteur et l'écriture consiste précisément à faire vivre son intimité de lecteur par la production d'un texte empreint de tous ses souvenirs littéraires, pour qu'à nouveau ils prennent vie, chez un autre, par la réception future de son livre. C'est tout le sens de la nouvelle « Je me souviens », qui se referme sur les souvenirs de Jacinto que le protagoniste veut faire revivre et où l'on reconnaît les trames de toutes les nouvelles de Bonilla. Ce travail d'écrivain conçu comme simple transit de fiction est aussi ce qui rend possible l'émergence d'une communauté de lecteurs, et l'oxymore d'une « compagnie de solitaires ».

Nous comprenons alors pourquoi les avatars auctoriaux de Bonilla sont avant tout des êtres de fiction, puisque, dans la longue chaîne d'œuvres et de réceptions où chaque nouveau texte n'est jamais qu'un regard de lecteur couché sur papier, les habitants de la réalité littéraire ne peuvent être constitués que de matière fictive. Le regard de l'auteur fictionnalise tout, parce qu'il est avant tout celui d'un lecteur qui crée, dans son intime subjectivité, la fiction de sa vision du monde, quand bien même sa perspective se tourne vers le monde tangible. Par cette conception de la création comme corollaire de la lecture et de l'acte de réception comme postulat initial de l'écriture, Bonilla s'inscrit dans la lignée critique des théoriciens ayant mis en lumière la réciprocité de l'échange littéraire. Vincent Jouve reprend ainsi les commentaires de Barthes pour souligner l'impact de la réception sur la vie du lecteur et sur son appréhension du monde, la vision du monde toute entière contenue dans le livre modulant l'existence du récepteur autant que son propre regard module l'œuvre par la réception :

Le lecteur ne peut retirer une expérience de sa lecture qu'en confrontant sa vision du monde à celle impliquée par l'œuvre. La réception subjective du lecteur est conditionnée par l'effet objectif du texte. [...] La lecture, en amenant le lecteur à intégrer la vision du texte à sa propre vision, n'est donc en rien une attitude passive. Le lecteur va retirer de son rapport à l'œuvre, non seulement un « sens », mais aussi une « signification ». [...] Cette idée d'un prolongement concret de la lecture se retrouve chez Roland Barthes lorsqu'il évoque la « transmigration » du texte dans la vie du sujet [...]. Vivre un texte ne consiste évidemment pas à conformer ses actes à ce qu'on a pu y lire (vivre avec Sade, ce n'est pas devenir sadique), mais à transposer dans sa vie des formules empruntées à l'œuvre lue⁷⁷⁵.

Maurice Blanchot, quant à lui, développe plus encore cette notion d'interaction entre l'œuvre et la vie en soulignant dans *L'espace littéraire* la violence du rapport qui se noue dans l'acte

⁷⁷⁴ Inman FOX, « Lectura y literatura (En torno a la inspiración libresca de Azorín) », in Darío VILLANUEVA, *La novela lírica I, Azorín, Gabriel Miró*, Madrid : Taurus, 1983, p. 46-48.

⁷⁷⁵ Vincent JOUVE, *La lecture, op. cit.*, p. 96-97.

de communication littéraire entre l'instance créatrice et le récepteur, au croisement de deux intimités projetées dans la texture de l'œuvre :

La communication de l'œuvre n'est pas dans le fait qu'elle est devenue communicable, par la lecture, à un lecteur. L'œuvre est elle-même communication, intimité en lutte entre l'exigence de lire et l'exigence d'écrire [...]. Cette violence dure aussi longtemps que l'œuvre est œuvre, violence jamais pacifiée, mais qui est aussi le calme d'un accord, contestation qui est le mouvement de l'entente [...]. Lire, ce n'est donc pas obtenir communication de l'œuvre, c'est « faire » que l'œuvre se communique [...]. Il faudrait au moins ajouter que cette exaltation antagoniste qui prend finalement la forme personnifiée du lecteur et de l'auteur, n'a pas cessé de se poursuivre au cours de la genèse de l'œuvre. Là où, à la fin, l'œuvre semble être devenue le dialogue de deux personnes en qui s'incarnent deux exigences stabilisées, ce « dialogue » est d'abord le combat plus originel d'exigences plus indistinctes⁷⁷⁶.

De fait, toute pensée qui émerge dans la prose bonillienne n'est jamais posée que comme récit et tous ses avatars ne sont que figures de papier. La question « qui est l'auteur ? » perd donc tout son sens puisqu'il n'y a pas plus de référentialité de l'œuvre que de clef de lecture ou d'indice de littérarité dans la vie de l'homme à l'origine du texte. Le mystère de l'écriture bonillienne du *Moi* ne peut trouver de réponse que dans la fiction et ce sont donc d'autres questions qu'il faut se poser en suivant les conseils de « El mejor escritor de su generación » : « me propuse, al despertar, intentar iniciar una novela [...] ¿Desde dónde mirarla? ¿Cómo encararla? ¿Quién cuenta la historia y cómo la resuelvo⁷⁷⁷? ». Il nous faut nous interroger sur l'origine du regard narrant, questionner la possible portée biographique de notre corpus depuis le champs de la fiction⁷⁷⁸, et accepter ainsi pleinement un paradigme de pensée où la réalité ne peut être que fictive :

Nada es más inverosímil, nada es más paradójico, que la realidad. Y las páginas de los periódicos están llenas de novelas posibles (no hay que descartar que muchos

⁷⁷⁶ Maurice BLANCHOT, *L'espace littéraire*, Paris : Gallimard, 1988, coll. « Folio Essais », p. 263-264.

⁷⁷⁷ Juan BONILLA, « El mejor escritor de su generación », *El que apaga la luz, op. cit.*, p. 234.

⁷⁷⁸ Ici encore, le détour par la fiction intertextuelle au profit d'une exploration de la subjectivité est caractéristique des postulats de la modernité espagnole. Dans son étude sur le méta-roman hispanique, Carlos Javier García-Fernández rappelle la logique de ce décentrement méfactif par lequel le recours à l'imaginaire de l'auteur nourrit un questionnement sur son identité : « La figura de Unamuno ejemplifica de modo singular esta revalorización del "yo" [...]. Fernando Savater ha señalado recientemente "la imposición y plenitud del propio yo" como uno de los rasgos definidores de su personalidad. Añadiremos que impone el propio Yo para problematizarlo. Sin distinción de la forma expresiva, ensayo, poesía, teatro o novela, en todas ellas descubrimos manifestaciones de una figura que de modo insistente declara su individualidad. La metanovela será un cauce expresivo afín a tan desbordante subjetividad. Recordemos una vez más que la metanovela es la novela de la novela: la novela misma –su escritura– se convierte en objeto de novelización. Es característico que el proceso de construcción se presente como forma de indagación para el sujeto enunciante, quien, impulsado el afán fabulador y en busca del conocimiento, inventa una realidad. El foco de atención, recordémoslo, es doble: la realidad imaginada y el yo autorial, actuando el proceso imaginativo como forma de interiorización. La tarea de narrar, al aparecer de un modo autorreflexivo y referirse a sí misma, pone de relieve el proceso creativo inquiriendo en la relación de la ficción con la realidad. », Carlos Javier GARCÍA FERNÁNDEZ, *La metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno, op. cit.*, p. 67-68.

lectores de periódicos no lean novelas porque tienen cubierta la dosis necesaria de ficción que les exige la sangre gracias a la lectura concienzuda de la prensa), dormitan a la espera de alguien que se fije en ellas, les preste carne a esas pocas líneas que están deseando crecer. [...] Cualquiera de nosotros puede contar diez o doce historias, tomando unas cervezas, que susciten en quien escuche la narración el milagroso comentario: joder, eso da para una novela. Pero en verdad pocas cosas de las que pasan, tal como pasan, extraordinarias o no, dan para una novela. Quiero decir que no depende de las cosas que pasen, sino del bardo que te las cuente⁷⁷⁹.

En nous rappelant que « Nadie conoce a nadie » nous a appris que le barde est le personnage capital de toute partie de jeu de rôles, peut-être devrions-nous nous poser une seule et unique question, en réponse à celle qui ouvrait cette section : qui est le barde ?

⁷⁷⁹ Juan BONILLA, « El mejor escritor de su generación », *La compañía de los solitarios*, op. cit., p. 236-237.

Chapitre VI : Bonilla dans son œuvre : de l'autobiographisme post-réaliste à la bio-biographie

Soulever la question de l'autoréflexivité dans l'œuvre de Juan Bonilla revient à interroger la notion même d'écriture de l'intime à la lumière d'une production littéraire qui réévalue conjointement les conceptions des genres, de la littérarité et de l'identité. Pour aborder la question d'un autobiographisme aux modalités spécifiques, il convient d'établir un bref panorama critique des écritures du Moi, un concept qui, bien que de théorisation tardive, est riche d'une ample bibliographie analytique. Le terme autobiographie est d'usage récent dans la langue et l'étude critique des enjeux associés au genre est plus récente encore. Nous avons volontairement suspendu notre analyse historique de l'intime et de l'évolution de la notion d'identité au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles car c'est à ce moment-là que la destinée de ces idées épouse l'explosion de l'écriture autobiographique et l'apparition d'une terminologie pour désigner l'autoréflexivité auctoriale.

La première occurrence du mot « autobiographie », relevée par Georges Gusdorf, intervient dans le domaine germanique sous la plume de Schubart en 1779 puis de Schlegel en 1798 pour définir les biographies illustrant la vie de leur propre auteur⁷⁸⁰, et elle témoigne de l'existence préalable d'une pratique en plein essor. Le terme est, peu après, attesté dans le monde anglosaxon : William Taylor l'emploie dans un article de 1792, puis Southey en fait de même en 1809. Toutefois, il faut attendre le *Trésor de la langue française* de 1838 pour le voir faire son apparition dans la langue de Molière, associé à la définition d'« une relation écrite de sa propre vie dans ce qu'elle a de plus personnel », puis le *Dictionnaire de l'Académie* de 1842 pour son intronisation lexicologique officielle⁷⁸¹. Dans le domaine hispanique⁷⁸², ce n'est qu'en 1846 que le mot *autobiografía* intègre le *Diccionario nacional de la lengua española* de Joaquín Ramón Domínguez dans le sens de « Relación que hace un personaje histórico de sus pensamientos y de los sucesos que han agitado su existencia. Es más usado memorias », avant que le *Diccionario enciclopédico de la lengua española* de Gaspar y Roig (1853-1855) n'ajoute une légère nuance à cette première définition : « Entre la autobiografía y las memorias, hay la diferencia de que aquella viene a ser una confesión íntima, y estas no pasan de una narración en que no hay para qué dar cuenta de los sentimientos del alma ». Se dessine dès lors une

⁷⁸⁰ Georges GUSDORF, *Lignes de vie 1 : Les écritures du moi*, op. cit., p. 65.

⁷⁸¹ Pierre-Jean DUFIEF, *Les écritures de l'intime de 1800 à 1914*, op. cit., p. 50.

⁷⁸² Nous reprenons ici l'histoire du terme présentée par Félix López García dans son article consacré à la question : Félix LOPEZ GARCIA, « De la entrada de la voz *autobiografía* en España y su aplicación al ámbito de la literatura (1854-1898) », *Hesperia. Anuario de filología hispánica*, n° XII-2, 2009, p. 6-7.

première distinction entre la fonction testimoniale des mémoires, une forme tournée vers le monde ou l'époque, et l'intimisme centripète de l'autobiographie. Enfin, la Real Academia n'entérine le lexème qu'en 1884, dans la douzième édition de son dictionnaire, d'un laconique : « Vida de una persona escrita por ella misma ».

Or, à la fin du XIX^e siècle, l'écriture de l'intime est déjà riche d'un long parcours littéraire. Au-delà des nombreux pionniers historiques de l'écriture personnelle que nous évoquions précédemment, le XVIII^e siècle voit fleurir le genre sous l'impulsion de Condillac ou de Rousseau et l'entrée dans le XIX^e confirme l'avènement du genre dans ses nombreuses expressions romantiques. Alors que la philosophie sensualiste du siècle précédent avait favorisé l'actualisation empirique de l'auto-réflexivité, c'est en opposition à ce même empirisme que les Romantiques s'approprient l'autobiographie pour affirmer un repli introspectif sur leur essence individuelle, comme le souligne Gusdorf :

La ferveur autobiographique demeure en état de haute-tension dans la seconde partie du XVIII^e siècle, selon la lignée des esprits en lesquels s'annonce l'explosion romantique. En réaction contre Locke, théoricien de l'empirisme pur, qui niait l'innéité des connaissances, se développe un retour, d'inspiration platonicienne ou néo-platonicienne, à la priorité des idées et valeurs fondatrices de l'être personnel. Nous les découvrons au-dedans de nous-mêmes par l'introspection de l'esprit comme un patrimoine originaire, principe de nos orientations métaphysiques et de nos options morales dans toutes les circonstances de la vie. Le moi est le centre de gravité ontologique de l'être dans le monde, le lieu où se prononce la conscience, « instinct divin ». Ce postulat romantique justifie le primat de l'observation de soi sur l'étude du monde extérieur ; l'introspection est le chemin vers la révélation des vérités décisives. Les écritures du moi apparaissent comme le cheminement le plus approprié pour l'individu soucieux de parvenir jusqu'à ce foyer d'illumination, au plus secret de son intimité⁷⁸³.

Dès lors qu'elle se désolidarise du fondement philosophique des Lumières, l'écriture du Moi acquiert sa pleine autonomie et peut s'exprimer sous des formes multiples dont les occurrences diverses se multiplient au fil du XIX^e siècle : mémoires, journal, chroniques⁷⁸⁴... Chacune de ces actualisations introduit une nuance – la posture testimoniale tournée vers la chronique d'une époque dans les mémoires ou l'intimisme accru et la chronologie linéaire et inachevée du journal – suivant un destin générique et théorique très proche des récits courts, comme nous le décrivions dans la première partie de notre étude. Si le réalisme et le naturalisme de la fin du

⁷⁸³ Georges GUSDORF, *Lignes de vie 1 : Les écritures du moi*, op. cit., p. 230.

⁷⁸⁴ Jacques et Éliane Lecarme dressent une cartographie vertigineuse de toutes les formes que les écritures personnelles ont adoptées au fil des deux derniers siècles et que nous n'aurons pas l'espace, ici, d'analyser par le menu : autobiographie, mémoires, autoportrait, *curriculum vitae*, poésie narrative à la première personne, journal intime, chroniques, mais aussi itinéraires spirituels, entretiens radiophoniques, confessions télévisuelles, récits de voyage, témoignages judiciaires... Jacques et Éliane LECARME, *L'autobiographie*, Paris : Armand Colin, 1997, p. 61. Cité par Sébastien HUBIER, *Littératures intimes*, op. cit., p. 43.

XIX^e siècle semblent introduire une légère inflexion dans l'objet représenté de la production littéraire, les écritures personnelles continuent de croître avec l'émergence de la psychanalyse et dans le sillage du roman, genre hégémonique, au point que la seconde moitié du XX^e siècle est marquée par une omniprésence de l'autoréférentialité en littérature⁷⁸⁵. Dans ce contexte de fort développement, les écritures de l'intime vont pourtant connaître leurs premières remises en question sous la forme d'expérimentations narratives qui bouleversent les cadres de la transparence apparente de l'autobiographie : en 1964, Sartre produit dans *Les mots* une parodie de confessions qui sert une philosophie politique plus qu'une exploration intime ; en 1975, *Roland Barthes par Roland Barthes* déconstruit le modèle narratif en optant pour l'image et l'abécédaire plutôt qu'en privilégiant l'illusion d'une chronologie authentique ; Perec fragmente encore la conscience du moi en des centaines de *Je me souviens* en 1978 ; dans *Enfance*, Sarraute brise la possibilité d'une confusion des *je* de l'auteur et du narrateur dans une autobiographie à la deuxième personne ; enfin Robbe-Grillet subsume l'ère du soupçon qui pèse sur le genre autoréflexif dans sa trilogie *Le miroir qui revient* (1985), *Angélique ou l'enchantement* (1987) et *Les derniers jours de Corinthe* (1994). Il théorise une « Nouvelle Autobiographie » qui, à peine conceptualisée, introduit l'ère de l'autofiction :

C'est pourquoi Robbe-Grillet a théorisé une « Nouvelle Autobiographie », sur le modèle du Nouveau Roman, c'est-à-dire une autobiographie « consciente de sa propre impossibilité constitutive, des fictions qui nécessairement la traversent, des manques et des apories qui la minent, des passages réflexifs qui en cassent le mouvement anecdotique » (A. Robbe-Grillet, *Les Derniers jours de Corinthe*, Minuit, 1994, p. 17). De même que le Nouveau Roman rejetait l'illusion référentielle à l'œuvre dans le roman traditionnel, la Nouvelle Autobiographie cherche à mettre à distance l'illusion de transparence et d'immédiateté du passé individuel : l'ambition d'un savoir unifiant et totalisant est devenue également impossible dans le roman et l'autobiographie [...]. L'autobiographie hypercritique de la deuxième moitié du XX^e siècle [...] ne fait qu'exacerber un trait présent dans nombre d'écrits autobiographiques antérieurs, à savoir l'angoisse de se livrer à un projet impossible à réaliser. Elle en renouvelle toutefois les formes sous l'influence du développement des sciences humaines, lesquelles mettent en question la notion même de sujet. [...] l'étude du discours historique, menée essentiellement par les Anglo-Saxons, mais relayée en France par Barthes, remet radicalement en cause la prétention du récit historique à restituer la réalité [...]. La conséquence de ce qu'il est convenu d'appeler le « tournant linguistique » est d'abolir la distinction entre récit historique et fiction⁷⁸⁶.

⁷⁸⁵ « Dans la seconde moitié du XX^e siècle, l'autobiographie deviendra peu à peu un passage obligé pour tous les écrivains consacrés (Sartre, Yourcenar, Beauvoir, Sarraute) : elle constitue pour eux un enjeu poétique de plus en plus crucial. Chez certains, autobiographie ou récits autobiographiques font écho à l'œuvre de fiction, à laquelle ils fournissent un substrat essentiel : ils s'inscrivent dans ce que Philippe Lejeune appelle "l'espace autobiographique" », Véronique MONTEMONT, « Autobiographie », in Françoise SIMONET-TENANT, *Dictionnaire de l'autobiographie. Écritures de soi de langue française*, Paris : Honoré Champion, 2018, p. 81-82.

⁷⁸⁶ Charles-Olivier STIKER-MÉTRAL, *L'autobiographie*, Paris : Flammarion, 2014, p. 35-37.

L'histoire de l'autobiographie s'épuise ainsi sur une progressive érosion de sa référentialité affirmée et, à peine a-t-elle le temps d'être pleinement pensée que Serge Doubrovsky conceptualise l'écriture autofictive avec *Fils* en 1977. Car la théorisation de l'autobiographie tarde plus encore que sa nomination. Georges Gusdorf établit les premières caractérisations du genre en 1948 dans *La découverte de soi*⁷⁸⁷, avant de produire son étude de référence en deux volumes, *Lignes de vie*, en 1991⁷⁸⁸. En 1970, Jean Starobinski liste quelques aspects du « style de l'autobiographie » : une biographie d'une personne faite par elle-même, une identité du narrateur et du héros de la narration, une prévalence du narratif sur le descriptif, la notion de parcours ou de tracé de vie et la centralité du style dans l'écart problématique d'un *je* présent se saisissant d'un *je* révolu⁷⁸⁹. Philippe Lejeune dresse un premier état des lieux des occurrences autobiographiques françaises dans *L'autobiographie en France*⁷⁹⁰, en 1971, mais ce n'est qu'en 1974 qu'il bâtit la première définition qui fera date, dans son célèbre *Pacte autobiographique*⁷⁹¹. La littérature intime est alors expliquée en ces termes :

L'autobiographie (récit racontant la vie de l'auteur) suppose qu'il y ait identité de nom entre l'auteur (tel qu'il figure, par son nom, sur la couverture), le narrateur du récit et le personnage dont on parle. C'est là un critère très simple, qui définit en même temps que l'autobiographie tous les autres genres de la littérature intime (journal, autoportrait, essai)⁷⁹².

Pour que cette littérature intime se définisse entièrement comme une autobiographie, il faut que l'auteur asseye un pacte de lecture spécifique, le « pacte autobiographique », par lequel l'écrivain affirme « l'identité du nom (auteur-narrateur-personnage) » au sein même du texte⁷⁹³. Ce contrat de lecture se double d'un « pacte référentiel » par lequel l'auteur affirme – et le lecteur accepte contractuellement d'y croire –, l'authenticité de la réalité individuelle

⁷⁸⁷ Georges GUSDORF, *La découverte de soi*, Paris : Les Presses universitaires de France, 1948.

⁷⁸⁸ Georges GUSDORF, *Lignes de vie 1 : Les écritures du moi*, op. cit., et Georges GUSDORF, *Lignes de vie 2 : Auto-bio-graphie*, op. cit.

⁷⁸⁹ Nous reprenons ici la synthèse de l'article de Starobinski (Jean STAROBINSKI, « Le style de l'autobiographie », *Poétique*, n° 3, Paris : Seuil, 1970) opérée par Jean-Philippe MIRAUX, *L'autobiographie. Écriture de soi et sincérité*, Paris : Armand Colin, 2009, p. 15-16.

⁷⁹⁰ Philippe LEJEUNE, *L'autobiographie en France*, Paris : Armand Colin, 1971.

⁷⁹¹ Nous utilisons, dans la présente étude, l'édition : Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris : Seuil, 1996.

⁷⁹² *Ibid.*, p. 23-24.

⁷⁹³ « Remontant de la première personne au nom propre, me voici donc amené à rectifier ce que j'écrivais dans *L'autobiographie en France* : "Comment distinguer l'autobiographie du roman autobiographique ? Il faut bien l'avouer, si l'on reste sur le plan de l'analyse interne du texte, il n'y a aucune différence. Tous les procédés que l'autobiographie emploie pour nous convaincre de l'authenticité de son récit, le roman peut les imiter, et les a souvent imités." Ceci était juste tant qu'on se bornait au texte moins la page du titre ; dès qu'on englobe celle-ci dans le texte, avec le nom de l'auteur, on dispose d'un critère textuel général, l'identité du *nom* (auteur-narrateur-personnage). Le pacte autobiographique, c'est l'affirmation dans le texte de cette identité, renvoyant en dernier ressort au *nom* de l'auteur sur la couverture. Les formes du pacte autobiographique sont très diverses : mais, toutes, elles manifestent l'intention d'honorer sa *signature*. Le lecteur pourra chicaner sur la ressemblance, mais jamais sur l'identité », *ibid.*, p. 26.

exposée⁷⁹⁴. La contemporanéité de cette définition et de l'émergence de l'autofiction transparait dans l'anticipation que fait Lejeune de « cases aveugles » dans sa typologie du romanesque et de l'autobiographique⁷⁹⁵, précisément lorsqu'un personnage romanesque porte le nom d'un auteur n'ayant pas affirmé écrire une autobiographie, ou qu'un texte autobiographique ne respecte pas l'identité du nom. Cette théorisation tardive, alors même que le genre est déstabilisé par de nouvelles autoréférentialités à la nature ontologique plus trouble, explique sans doute la posture plus récente de Gusdorf lorsqu'il prend une certaine distance en introduisant sa philosophie de l'écriture intime, dans *Auto-bio-graphie*⁷⁹⁶ en 1991. Il y conceptualise la dialectique de l'*autos* (la conscience de soi forgée au cours de la vie) et du *bios* (la vie elle-même telle qu'elle se déroule et peut-être regardée), lorsque le premier se tourne sur le second par le vecteur de l'écriture (la graphie) pour permettre à la conscience de donner sens à la vie :

Le débat entre l'*Autos* et le *Bios* s'impose à tout un chacun ; sous des formes plus ou moins rudimentaires, il appartient à chaque individu de gérer sa vie en conformité avec une certaine idée qu'il se fait de son être personnel, des libertés qu'il peut prendre avec les normes imposées par le milieu et des obligations qu'il admet de gré ou de force. Cette conscience de soi, qui peut à l'occasion prendre la forme d'un projet de vie est, chez la plupart, intermittente ; elle s'affirme ou se renouvelle en certains moments, sous la pression de l'urgence des circonstances. [...] Par rapport à ce cas général d'une ligne de vie intermittente et le plus souvent incohérente, l'autobiographie représente un cas particulier et exceptionnel. [...] Ce point admis, qui est d'importance, les écritures du moi sont le fruit d'une exigence d'intelligibilité, née du ressentiment du désordre naturel d'une existence abandonnée à elle-même. Incertain de son identité réelle, un homme se penche sur sa vie pour la retenir au passage, la déchiffrer dans ses sous-entendus, dégager le sens de son cheminement et tenter d'en rectifier le cours. Deux possibilités s'offrent à lui : soit de reconstituer après coup un itinéraire déjà parcouru, soit d'arbitrer au jour le jour le cours des événements. La première hypothèse est celle des mémoires et de l'autobiographie ; la seconde correspond au journal intime et documents apparentés. Perspectives très différentes, bien qu'il s'agisse, dans l'un et l'autre cas, de négocier les rapports de l'*Autos* et du *Bios*, le premier faisant l'unité du second, auquel il impose une exigence de logique interne et de cohérence⁷⁹⁷.

⁷⁹⁴ « Tous les textes référentiels comportent donc ce que j'appellerais un "pacte référentiel", implicite ou explicite, dans lequel sont inclus une définition du champ du réel visé et un énoncé des modalités et du degré de ressemblance auxquels le texte prétend. Le pacte référentiel, dans le cas de l'autobiographie, est en général coextensif au pacte autobiographique, difficile à dissocier, exactement, comme le sujet de l'énonciation et celui de l'énoncé dans la première personne. La formule en serait non plus "Je soussigné", mais "Je jure de dire la vérité, toute la vérité, rien que la vérité". Le serment prend rarement une forme aussi abrupte et totale : c'est une preuve supplémentaire d'honnêteté que de la restreindre au *possible* (la vérité telle qu'elle m'apparaît, dans la mesure où je puis la connaître, etc., faisant la part des inévitables oublis, erreurs, déformations involontaires, etc.), et que de signaler explicitement le *champ* auquel ce serment s'applique (la vérité sur tel aspect de ma vie, ne m'engageant en rien sur tel autre aspect). », *ibid.*, p. 36.

⁷⁹⁵ *Ibid.*, p. 28.

⁷⁹⁶ *Op. cit.*

⁷⁹⁷ Georges GUSDORF, *Lignes de vie 2 : Auto-bio-graphie*, *op. cit.*, p. 366-367.

En adoptant une posture psychologique et métaphysique, Gusdorf met en lumière les motivations profondes de l'autobiographe et offre ainsi une définition plus ouverte de l'écriture personnelle, apte à décrire un corpus plus vaste. Il n'en demeure pas moins qu'au même moment, les écrits autofictifs sont en pleine croissance et multiplient leurs formes au point que le manifeste initial de Doubrovsky ne suffit bientôt plus à en saisir le cadre théorique. S'ouvre alors une longue période de réflexion critique sur l'essence de l'autofiction qui alimente un débat encore ouvert aujourd'hui.

VI.1 Autofiction ou autobiographie post-réaliste ?

VI.1.1 L'autofiction, un genre incertain

Sur la quatrième de couverture de l'édition originale de *Fils*, son auteur inscrit la définition du projet nouveau qu'il porte : « Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau⁷⁹⁸ ». Beaucoup plus récemment, Doubrovsky revient sur cette première inauguration théorique pour donner à l'autofiction le sens suivant : « récit dont la matière est entièrement autobiographique, la manière entièrement fictionnelle⁷⁹⁹ ». Dans son acception initiale, l'autofiction n'est donc pas spécifiquement un roman, mais une fictionnalisation narrative du Moi auctorial, présentée en premier lieu comme une expérimentation stylistique.

Le succès retentissant de la nouvelle forme s'explique tout à la fois par un contexte littéraire (l'ère du soupçon et l'ouverture expérimentale du Nouveau Roman), philosophique (l'explosion du concept de postmodernisme et sa théorisation contemporaine) et par le fort engouement universitaire concomitant. Le genre autofictif alimente alors une cohorte critique cherchant à en affiner le sens *in medias res*, alors que les occurrences d'un nouveau positionnement auctorial mêlant éléments biographiques et récits fictifs se multiplient⁸⁰⁰. Deux approches de la notion se distinguent. D'une part, se tiennent les défenseurs d'une autofiction perçue avant tout comme retranscription particulière d'éléments biographiques : c'est le cas de Doubrovsky puis de Jacques Lecarme dans sa définition de la notion dans l'*Enciclopedia Universalis* en 1984⁸⁰¹. D'autre part, s'expriment ceux qui conçoivent en premier lieu le phénomène comme fictionnel : Vincent Colonna rejette la nécessité d'une véracité, quel qu'en soit le régime, dans l'autofiction, et affirme la fictionnalisation du Moi qu'opère l'écriture autofictive. Dans son œuvre de synthèse, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, il explique ainsi la notion : « une œuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité, et une existence, tout en conservant son identité réelle⁸⁰² ». Au chapitre « Quatre postures et trois défections⁸⁰³ », il propose une ample typologie du genre : l'autofiction

⁷⁹⁸ Serge DOUBROVSKY, *Fils*, Paris : Galilée, 1977, prière d'insérer.

⁷⁹⁹ Serge DOUBROVSKY, « C'est fini », entretien avec Isabelle Grell, in Philippe FOREST (dir.), *Je&Moi, La NRF*, n° 598, octobre 2011, p. 24. Cité par Isabelle Grell dans *L'autofiction, op. cit.*, p. 16.

⁸⁰⁰ Nous pouvons penser à *De si braves garçons* de Modiano (1984), *Femmes* de Sollers (1983), *L'amant* de Marguerite Duras (1984), *Le livre brisé* de Serge Doubrovsky (1989), etc.

⁸⁰¹ Jacques LECARME, « Fiction romanesque et autobiographie », *Encyclopedia Universalis*, 1984, p. 417-418.

⁸⁰² Vincent COLONNA, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Paris : Tristram, 2004, p. 34.

⁸⁰³ *Ibid.*, p. 67-147.

fantastique, où l'écrivain est le héros d'un récit merveilleux ; l'autofiction biographique, qui met en scène l'auteur dans des situations vraisemblables inspirées d'événements réels subjectivement modulés ; l'autofiction spéculaire, formule métaleptique par laquelle une figure de l'auteur (ou de son œuvre) apparaît dans son texte de fiction pour accompagner le travail interprétatif mais sans que les événements narrés représentent sa vie ; et l'autofiction intrusive, lorsque l'auteur occupe une simple fonction de narrateur et de commentateur sans que le récit entretienne de relation autre à son existence. Nous le voyons, le traitement de l'autofiction se fait de plus en plus englobant à mesure que sa théorisation progresse. Manuel Alberca adopte également cette posture prudente et envisage la pluralité des formes autofictives :

Por tanto, la autoficción no es una novela autobiográfica más, sino una propuesta ficticia y/o autobiográfica más transparente y más ambigua que su pariente mayor. La autoficción se presenta como una novela, pero una novela que simula o aparenta ser una historia autobiográfica con tanta transparencia y claridad que el lector puede sospechar que se trata de una pseudo-novela o una pseudo-autobiografía [...]. En resumen, la autoficción puede simular una historia autobiográfica con total transparencia y, sin embargo, tratarse de una pseudo-autobiografía, o por el contrario ser lo que parece sin apenas disimulo, es decir, una autobiografía en el molde de una novela. Dicho de manera esquemática y resumida, la autoficción puede: a) simular que una novela parezca una autobiografía sin serlo o b) camuflar un relato autobiográfico bajo la denominación de novela. [...] En ese dilema se ha de mover el lector de una autoficción: ¿se trata de un relato de apariencia autobiográfica o se trata de una autobiografía sin más ficción que la etiqueta de novela? Ambas soluciones son posibles, pero sin olvidar que la solución autobiográfica y la solución novelesca son los dos extremos de un arco en el que caben infinidad de puntos intermedios⁸⁰⁴.

On le voit, la définition de l'autofiction intègre progressivement une dimension incertaine dans les différentes acceptions critiques qui en sont faites. Même l'initiateur du genre, Doubrovsky, reviendra à maintes reprises sur sa conceptualisation, au point d'en réduire le cadre définitionnel à une série de caractéristiques formelles que Philippe Gasparini a résumées dans *Autofiction*, en 2008⁸⁰⁵.

Ajoutons encore qu'à cette multitude de définitions, chacune incluant leur part d'incertitude à admettre, s'ajoute une myriade de nouvelles dénominations, associées tantôt à

⁸⁰⁴ Manuel ALBERCA, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid : Biblioteca Nueva, 2007, p. 128-129.

⁸⁰⁵ « Le "pacte autofictionnel" entend abolir, par l'exhibition de soi, la distance qui sépare l'auteur du lecteur. [...] En résumé, Doubrovsky définit l'autofiction selon dix critères : 1° - l'identité onomastique de l'auteur et du héros-narrateur ; 2° - le sous-titre : "roman" ; 3° - le primat du récit ; 4° - la recherche d'une forme originale ; 5° - une écriture visant la "verbalisation immédiate" ; 6° - la reconfiguration du temps linéaire (par sélection, intensification, stratification, fragmentation, brouillages...) ; 7° - un large emploi du présent de narration ; 8° - un engagement à ne relater que des "faits et événements strictement réels" ; 9° - la pulsion de "se révéler dans sa vérité" ; 10° - une stratégie d'emprise du lecteur », Philippe GASPARDINI, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris : Seuil, 2008, p. 208-209.

l'autofiction, tantôt à un genre coextensif de celle-ci, selon l'usage de chaque critique. Isabelle Grell en propose une typologie précise⁸⁰⁶ : la « surfiction » de Federman, l'« autobiographie postmoderne » de Sukenik, la « nouvelle autobiographie » de Robbe-Grillet, le « récit auto-socio-biographique » d'Ernaux, le « roman du je » de Forest ou encore les « limbes » de Pontalis... Ajoutons enfin qu'en parallèle de cette théorisation foisonnante, l'expérimentalisme narratif à l'ère numérique alimente sans cesse le brouillage entre réalité et fiction et l'incertitude auctoriale : nous avons vu émerger dans les dernières années les docufictions, les biopics, les *creepypasta* (légendes urbaines diffusées sur des forums de discussion), les narrations collaboratives aux dimensions planétaires (songeons par exemple au projet *Fondation SCP*), les *Alternate Reality Games* (jeux de piste connectés qui font intervenir les spectateurs dans le monde tangible) ou encore les *unfictions* (récits fictifs en ligne visant à convaincre de leur référentialité). En somme, notre époque est traversée d'une constellation de productions narratives qui ont pour point commun d'interroger les limites de la fiction et cette croissance exponentielle de l'incertitude référentielle atteint aujourd'hui un hégémonisme qui contamine la production littéraire dans son ensemble, y compris dans le domaine de l'écriture personnelle. Restreindre ces occurrences plurielles à un seul terme engendrerait inévitablement un appauvrissement des critères définitoires. C'est sans doute en ce sens qu'il faut comprendre les réserves récentes émises à l'encontre de l'autofiction.

D'une part, la conception de l'autobiographie a progressivement toléré une portion d'incertitude propre à lui permettre d'intégrer une certaine fictionnalité et, d'autre part, la critique a largement nuancé l'autonomie de l'autofiction vis-à-vis de l'écriture autobiographique dans de récentes publications. Jean-Philippe Miraux a magistralement mis en lumière les paradoxes consubstantiels au genre autobiographique, et démontré ainsi la porosité fictionnelle d'une écriture qui s'inscrit également dans une dialectique de l'entre-deux :

Le genre autobiographique n'échappe pas à cette impitoyable règle : vouloir se dire, vouloir écrire sa vie relève du domaine de l'étrangeté. [...] voulant dire sa vie, l'écrivain se retire de la vie pour la mieux exprimer ; il se situe alors dans une sorte de non-lieu puisqu'il se confie à l'univers imaginaire de l'écriture pour représenter la réalité dont il s'éloigne ; à la fois auteur, narrateur et personnage de son propre livre, il lui devient difficile de se situer : à la frontière de la vie réelle et de la vie métamorphosée en imaginaire. Ce que Dominique Maingueneau appelle « paratopie », lorsque l'écrivain reste homme et que l'homme se transmue en écrivain : homme de l'espace liminaire, mi-réel mi-imaginaire, habitant le monde atopique de l'entre-deux⁸⁰⁷.

⁸⁰⁶ Isabelle GRELL, *L'autofiction*, op. cit., p. 16.

⁸⁰⁷ Jean-Philippe MIRAUX, *L'autobiographie. Écriture de soi et sincérité*, op. cit., p. 28-29.

L'on reconnaît ici une dialectique de l'interface ontologique, de dédoublement de l'essence auctoriale, qui n'est pas sans rappeler l'écriture de Bonilla, mais aussi les postulats théoriques initiaux de l'autofiction. Allant plus loin encore, Miraux parvient à dépasser les apories de l'autobiographisme soulevées par la « Nouvelle Autobiographie », l'impossibilité de dire le réel par une écriture pseudo-référentielle. Il affirme l'inévitable fictionnalisation que provoque l'acte de s'écrire, une conception en tous points similaire à celle que Colonna ou un Doubrovsky tardif auraient de l'autofiction :

Dans le même temps que se rétrécit l'existence (Rousseau se réfugie de plus en plus dans la solitude et n'est plus un homme de sociabilité), l'univers scripturaire autobiographique s'amplifie, se développe, devient tentaculaire parce qu'il est le lieu de l'indivision, de la totalité reconstruite. Si le monde social est celui des opérations médiates (on y utilise l'argent, les outils, les relations), le monde de l'écriture est celui de la reconquête du moi que l'on désirait être. [...] L'écriture, qui donne naissance à des représentations, aménage la réalité ; double paradoxe pour celui qui comptait, par le biais de cet instrument, communiquer spontanément avec les autres : l'écriture l'en éloigne ; l'écriture recrée un monde. À n'en pas douter, pour l'autobiographe, la vie est ailleurs, située entre la transparence et l'opacité, en équilibre sur la frange intangible qui sépare l'individu de son image, la réalité de sa représentation⁸⁰⁸.

Dans le domaine hispanique, Celia Fernández Pietro adopte cette même posture critique lorsqu'elle creuse les récits les plus intimes et interprète l'imagerie de l'enfance dans l'autobiographie. Elle rappelle que tout souvenir, et donc tout récit, d'enfance ne peut être que reconstruction fictive :

Así pues, recordar la infancia estimula una búsqueda de las raíces de la subjetividad, el retorno a un mundo físico, afectivo y cognitivo en el que aprendimos a nombrar(nos) y a decir *yo* para conjurar la imagen fragmentaria en el espejo. Pero es sobre todo un ejercicio de autoconstitución ficcional impulsado por circunstancias y motivaciones del presente del autobiógrafo: si como éramos depende de cómo somos (Schacter, 2007: 168), la infancia es un producto de la memoria del adulto que reconstruye imaginariamente al niño que fue, es decir, al niño que *ahora* imagina que fue. En este sentido, la infancia es una conjetura o una *invención* que vamos modificando a lo largo de la vida⁸⁰⁹.

Si l'autobiographie fictionnalise le réel pour recréer un Moi idéal, peut-on seulement la différencier encore de l'autofiction ? Difficilement, sans doute, et cet état de fait est trahi par la critique, dans un aveu croissant associant l'autofiction à une expression particulière de l'écriture autobiographique. Doubrovsky lui-même admit, dès 2005 : « L'autofiction est une

⁸⁰⁸ *Ibid.*, p. 83.

⁸⁰⁹ Celia FERNÁNDEZ PRIETO, « Intimidad y relato de infancia », *Signa : revista de la Asociación Española de Semiótica*, Núm. 29, 2020, p. 85, disponible en ligne : <https://www.cervantesvirtual.com/obra/intimidad-y-relato-de-infancia-997812/>

forme particulière de l'autobiographie, dans sa version contemporaine⁸¹⁰ ». Quant à Alberca, il confesse finalement que l'autofiction n'est sans doute qu'une « maladie passagère de l'autobiographie », à l'importance surdéterminée par un effet de mode :

Y sin embargo, considero que la autoficción tiene mucho de éxito coyuntural o de moda, y arrastra los problemas propios de esta clase de fenómenos. El principal problema de la autoficción ha resultado ser el de su contradicción inherente y la indeterminación que se deriva de ella. [...] El concepto de autoficción introducía, tal vez a su pesar, una evidente contradicción. ¿Por qué «ficción», si se trataba de un «relato de hechos estrictamente reales»? [...] está claro que somos hombres-relatos, que reconstruimos y modificamos incesantemente nuestra vida cada vez que la contamos (Ricœur, 1996), pero esto no significa que tengamos que ser hombres-mentira. [...] reconozco en el desarrollo de la autoficción una fase intermedia o una variante autobiográfica, es decir, sarampión o adolescencia que, después del boom de los 70-80, debía pasar tal vez la autobiografía española. Así lo veo hoy: la autoficción ha supuesto un rodeo necesario para que la autobiografía pueda alcanzar el reconocimiento literario, al mismo nivel de la ficción, pero sin ser confundida con ella. En fin, un rito de paso hacia la madurez, y una prueba más de la juventud y vitalidad de la autobiografía moderna española [...]. En definitiva quiero pensar que la autoficción fue un simple desvío pasajero de la autobiografía o una fase intermedia del camino de esta hacia su reconocimiento literario y su plenitud creativa⁸¹¹.

Sans doute la définition de l'autobiographie était-elle trop jeune encore pour embrasser toutes ses acceptions lorsque l'autofiction s'est érigée en révolution de ses principes. Sans doute l'éclairage de Paul Ricœur sur l'identité et la fiction, développé dans *Temps et récit*⁸¹², était-il nécessaire à une compréhension complète de l'écriture personnelle. Quoi qu'il en soit, la fulgurante théorisation de l'autofiction aura eu le mérite de mettre en lumière toute la complexité de l'écriture de l'intime et toute la diversité de ses actualisations. Face à cette nature polymorphe, ambivalente et encore en cours de conceptualisation, il nous faut aborder l'œuvre de Bonilla avec précaution, en tâchant de mettre en lumière les modalités très spécifiques de sa possible réflexivité plutôt qu'en essayant, en première lecture, d'en nommer le procédé. Toutefois, ayant été devancé dans notre lecture par une critique sensible à l'engouement autofictionnel, nous consacrerons quelques lignes à la mise en perspective de son œuvre, et de ses nouvelles en particulier, avec les concepts clefs de ce genre incertain.

⁸¹⁰ Serge DOUBROVSKY, « Ne pas assimiler autofiction et autofabulation », *Le Magazine Littéraire*, n° 440, mars 2005. Cité par Philippe Gasparini dans *Autofiction. Une aventure du langage*, op. cit., p. 204.

⁸¹¹ Manuel ALBERCA, *La máscara o la vida, de la autoficción a la antificción*, Málaga : Pálido Fuego, 2017, p. 313-315.

⁸¹² Paul RICŒUR, *Temps et Récit*, op. cit.

VI.1.2 Bonilla et l'autofiction

L'écriture bonillienne a été abordée par la critique universitaire sous différents angles. En 2010, Simone Cattaneo soutient une thèse⁸¹³ portant, en partie, sur la production romanesque de Juan Bonilla analysée sous le spectre de la génération X et de son rapport critique à la société contemporaine : y sont décryptés les jeux intertextuels et les constructions narratives complexes et spéculaires (le jeu diégétique épousant le jeu mis en scène par la *fabula*) dans *Nadie conoce a nadie*, *Cansados de estar muertos* et *Los príncipes nubios*. Quatre ans plus tard, il adopte une perspective similaire lorsqu'il étudie, cette-fois ci dans le corpus novellistique, les aphorismes teintés de poésie humoristique, dont Bonilla fait usage sous l'influence intertextuelle des *greguerías* de Ramón Gómez de la Serna⁸¹⁴. Ces jeux satiriques, interprétés selon leur aspect stylistique, sont à nouveau associés à une tendance générationnelle antiréaliste propre à la génération X. D'après le critique :

En estas líneas queda resumida la estética bonillana, cuyo pilar de carga será precisamente lo poético acompañado de un tono desenfadado que, junto a la ironía y al ingenio, parece connatural a su mirada (García Rodríguez 2008:19). Este tipo de aproximación le viene a Bonilla, como a Prada, del rechazo del realismo en boga en los 90, juzgado una corriente literaria que por su deuda con el presente histórico podría convertirse, con el transcurrir del tiempo, en mero documental sociológico despojado de cualquier aspiración artística (Bonilla 2001)⁸¹⁵.

Carmen de Urioste Azcorra propose une semblable lecture lorsqu'elle explique l'humour et les jeux spéculaires et parodiques dans *Nadie conoce a nadie* à la lumière d'une critique sociétale générationnelle⁸¹⁶. La chercheuse analyse ainsi le texte bonillien selon une dynamique centrifuge dans son rapport à l'intertexte et au contexte, sans renoncer néanmoins à un éclairage rigoureux de ses structures narratives.

Noémie Montetes Mairal, l'une des premières universitaires à se pencher sur l'écriture bonillienne, est également pionnière dans l'évaluation des modalités d'autoréflexivité chez l'auteur. D'un article à l'autre, son interprétation de l'écriture bonillienne tend vers une inscription progressive dans le courant de l'autofiction. En 2001, elle décèle déjà une tension biographique dans l'écriture de fiction de l'écrivain :

⁸¹³ Thèse de l'Université de Bologne sous la direction d'Emilia Perassi intitulée : *Nessuno conosce nessuno. Quattro emblematici percorsi narrativi sulle tracce di un'apresenta generazione: Juan Bonilla, Ray Loriga, Pedro Maestre e Juan Manuel de Prada*, publiée en 2016 : Simone CATTANEO, *La "cultura X"*, op. cit.

⁸¹⁴ Simone CATTANEO, « Ramonismos contemporáneos: la greguería en las obras de Juan Manuel de Prada, Juan Bonilla y Ray Loriga », op. cit.

⁸¹⁵ *Ibid.*, p. 126.

⁸¹⁶ Carmen DE URIOSTE AZCORRA, *Novela y sociedad en la España contemporánea (1994-2009)*, op. cit., p. 73-101.

El juego de intertextualidades es enorme, asombroso. A menudo, como ocurre con los *Diarios* de Andrés Trapiello o los de José Luis García Martín, un lector puede llegar al extremo de leer la literatura de Bonilla esperando encontrar aquel comentario, guiño o referencia biográfica propia o ajena que el autor jerezano, indefectiblemente, acaba incluyendo –si lo considera literariamente válido–, entre las páginas de cualquiera de sus obras. Difícil será encontrar a un amigo suyo que no haya convertido en carne narrativa⁸¹⁷.

Montetes Mairal amène clairement la fictionnalisation du réel par la mention à la transformation d'éléments autoréférentiels en « chair narrative », sans, pour le moment, qualifier d'autofictive l'écriture bonillienne. En 2014, pourtant, le cap est franchi dans l'article intitulé « La autoficción literaria en la obra de Juan Bonilla⁸¹⁸ ». Il est à noter que l'adjectif « littéraire » semble ici nécessaire, comme pour donner plus de crédit à un genre alors largement questionné, suivant une logique strictement identique à celle ayant vu apparaître les syntagmes de *relato literario* ou *cuento literario* quelques décennies auparavant pour donner sa légitimité esthétique à la nouvelle. Toutefois, la critique emploie également ce terme pour signaler que la référentialité bonillienne est entièrement tournée vers un réseau intertextuel dense et cohérent, comme si ce truchement littéraire laissait poindre l'identité d'un lecteur unique, ébauchée au fil des évocations hypotextuelles. Montetes Mairal défend l'idée que l'œuvre de Bonilla témoigne d'une progressive inflexion autofictive durant la deuxième moitié de son parcours d'écrivain :

De hecho, la confluencia entre identidad y perspectiva es una de las claves de la escritura de Bonilla, como él mismo admite: «... lo primero que ha de resolver un escritor [es]: el lugar que ha de ocupar, el lugar desde donde va a mirar la realidad, el mundo, su propia vida.» (1996b: 12). Si bien, como es lógico, este enfoque ha ido sufriendo diversas transformaciones a lo largo de [...] más de veinte años [...]. Una evolución inseparable, por otra parte, del creciente papel que la autoficción ha ido adquiriendo en los planteamientos del escritor⁸¹⁹.

Pour démontrer la validité de cette interprétation, Montetes Mairal se fonde en premier lieu sur la dynamique intertextuelle et les métalepses tous azimuts qui caractérisent l'écriture de l'auteur, identifiant des bribes de référentialité parmi les motifs métadiégétiques :

Las referencias a experiencias propias o ajenas son fácilmente reconocibles en toda la literatura de Bonilla, y participan como un componente más de la fabulación literaria en los constantes juegos de intertextualidades, homenajes y guiños al lector que jalonan una obra que constantemente se fagocita y se retroalimenta. Desde sus inicios al último de sus títulos, encontramos poemas, artículos o relatos que se desarrollan más ampliamente en novelas; temas obsesivos, recurrentes; personajes –principales, o secundarios– que peregrinan de un texto a otro; ideas que aparecen,

⁸¹⁷ Noemí MONTETES MAIRAL, « Juan Bonilla, el que enciende la luz », *op. cit.*, p. 231-232.

⁸¹⁸ Noemí MONTETES MAIRAL, « La autoficción literaria en la obra de Juan Bonilla », *Cuadernos hispanoamericanos*, *op. cit.*

⁸¹⁹ *Ibid.*, p. 113.

germinan aquí, allá, y acaban desarrollándose plenamente después de haber sido apuntadas en varios textos anteriores... Y por supuesto, sucesos y personajes reales, así como comentarios o situaciones de raíz autobiográfica entramados con los materiales ficticios⁸²⁰.

Seulement, cette lecture évince les rapports de proportion et de fonctionnalité, les métalepses intertextuelles littéraires dépassant largement les scories référentielles dans le corpus nouvellistique et les autoréférences servant un objectif narratif. De plus, cette approche établit une dichotomie entre éléments textuels et biographiques qui n'apparaît pas aussi évidente dans la conception de l'identité bonillienne. Certes, il est possible de retracer le cours d'une référence biographique et de dévoiler les éléments qui seraient issus de la vie de l'auteur : la fréquentation des petites maisons d'édition sévillanes, parfois même nommées (« La Carbonería »), le vitiligo qui touche l'écrivain, le projet d'une enquête sur la culture pop émergente sur la Costa del Sol, les commandes d'ouvrages et le difficile parcours créatif sous la contrainte... Cependant, chacun de ces fragments de vie ne s'exprime que sous le régime d'embrasseur narratif, introduisant seulement une diégèse qui puise résolument dans le fantastique et l'intertexte littéraire : la taverne éditoriale abrite ainsi les archétypes d'écrivains maudits dans « Edición definitiva », la maladie épidermique sert de prétexte à la création d'un culte en lutte contre les dictats du réel dans « Vitiligo », la commande d'un ouvrage devient le prétexte narratif d'un vaste enchâssement métalittéraire dans « El mejor escritor de su generación » ou d'un récit fantastique dans « Ya sé que nadie va a creerme pero sucedió así ». Nous reviendrons sur ces exemples dans les sections suivantes.

Se concentrant sur des recueils très spécifiques de Bonilla – *Veinticinco años de éxitos*⁸²¹ (réédité sous le titre *El arte del yo-yo*) et *Je me souviens*⁸²² –, Montetes Mairal fait le constat d'une tension autofictive patente, qui consiste à fictionnaliser des éléments

⁸²⁰ *Idem.*

⁸²¹ « [...] en el siguiente extracto de una entrevista a Bonilla realizada por Martín López-Vega en lo que, aparentemente, constituye una verdadera profesión de fe del escritor en lo puramente ficcional: “P: Introduce elementos autobiográficos en sus relatos. ¿Qué busca en esa intersección realidad/ficción? R: Abominar del pasado otorgándole entidad de ilusión o invento mío, exprimirlo para que quede de él sólo un poco de mentira. No escribo memorias, soy un contador de historias, y esas las encuentro en cualquier parte: no las vendo como representantes de la realidad. P: Es algo, por cierto, un tanto a la moda. ¿Ha acabado el tiempo de la ficción pura? R: Espero que no [...] Si mezclo ambas cosas es para obtener ficción, precisamente, pura ficción” (López Vega, 2005). Una reflexión que, en cierto modo, ya había cobrado forma literaria en el escrito que abre *Veinticinco años de éxitos* –titulado exactamente igual–, donde Bonilla expresa su incomodidad siempre que se ve en la tesitura de tener que redactar un *curriculum vitae*, y apuesta por sustituir la rutinaria y tediosa enumeración de méritos académicos o profesionales por un mucho más interesante y revelador listado de recuerdos y experiencias. », *ibid.*, p. 114.

⁸²² « Por si esto fuera poco, en la tercera y última parte de *Je me souviens*, titulada “Ese desconocido llamado yo”, Bonilla reúne cuatro escritos de género difuso, entre el relato, el artículo y la prosa lírica. En dos de ellos el peso y el peso de la infancia y de la adolescencia son absolutamente determinantes –y en ellos el relieve del pasado autoficcionalizado es muy significativo–», *ibid.*, p. 119.

biográficas o de pensamientos ensayísticos. Or, nous l'avons vu à la fin de notre première partie, ces textes sont caractéristiques du genre hybride bonillien du *vagabundeo* qui mêle volontairement des trames narratives à des essais journalistiques, ou intègre un essai critique dans une diégèse. Ils constituent des cas limites de l'expérimentalisme bonillien dont la tension centrale consiste à abolir la frontière générique plus qu'à explorer l'intimité, la référentialité illustrant le propos poétique de dépassement transgénérique plutôt que l'autoréflexivité pour elle-même. Bonilla ne dit pas autre chose lorsqu'il affirme que ses scories référentielles n'aboutissent qu'à de la « pure fiction ». Concernant des œuvres essentiellement narratives, comme le sont les romans et les nouvelles de l'auteur, Montetes Mairal souligne avant tout la richesse du tissage intertextuel qui les sous-tend et qui ouvre un dialogue vérifiable entre des textes, plutôt qu'entre la fiction et la réalité plus incertaine de la biographie de l'écrivain⁸²³. Cela étant vrai, bien sûr, tant que nous maintiendrons une polarisation, si infime soit-elle, entre lectures et expériences de vie comme semble encore le faire Montetes Mairal dans son étude.

Les *vagabundeos* bonilliens sont-ils des autofictions ? Oui, sans doute, suivant une définition ouverte du genre autofictif : ils narrativisent une voix auctoriale, offrant au lecteur un commentaire littéraire basé sur une expérience de lecture et, en cela, ils fictionnalisent un Bonilla référentiel dans son processus de réception lectoriale. En outre, il est aisé de retrouver l'affirmation de pactes autoréférentiels ambigus, propres à l'autofiction suivant la définition d'Alberca, dans le paratexte de ces ouvrages et en particulier dans ses introductions à ses recueils d'essais :

Quiero añadir ahora otra cita. Es de David Mamet. En su libro *Sobre la dirección de películas* dice: «Lo primero que ha de preguntar un director es dónde pongo la cámara». Yo creo que eso es también lo primero que ha de resolver un escritor: el lugar que ha de ocupar, el lugar desde donde va a mirar la realidad, el mundo, su propia vida (*El arte del yo-yo*)⁸²⁴.

A bordo de una holandesa errante va uno emitiendo pareceres acerca de lo que se le pone a tiro, asuntos que distan tanto entre sí como cualquier lugar de su antípoda [...], son, en definitiva, meras excusas para tratar de reflejarse uno mismo en el espejo de humo del tiempo que pasa, agregar rasgos al rostro de tinta que se nos va componiendo a medida que emitimos opiniones sobre un asunto de moribunda actualidad, camuflamos la melancolía que nos acecha al visitar una ciudad, o

⁸²³ «De la misma manera, *Nadie conoce a nadie* parte de una idea que Bonilla había apuntado con anterioridad en *Yo soy, yo eres, yo es*, y en un relato de *El que apaga la luz*. Igualmente, *Cansados de estar muertos* surge de diversas imágenes rastreables en poemas anteriores. Y así podríamos seguir, enlazando artículos con novelas, relatos, poemas y sobre todo con –no lo olvidemos– acontecimientos vitales que Bonilla suele utilizar a modo de pasarelas hacia el mundo de la ficción. », *ibid.*, p. 121.

⁸²⁴ Juan BONILLA, *El arte del yo-yo*, op. cit., p. 12.

compartimos la admiración que nos ha despertado una lectura anhelando contagiarla (*La holandesa errante*)⁸²⁵.

Seguiré escribiendo acerca de lugares sagrados y criaturas excepcionales, seguiré cartografiando al alguien que llamo yo, cuando me los encuentre si es que los encuentro (*Je me souviens*)⁸²⁶.

Signe patent de cette aspiration à une tension autobiographique, la couverture qui orne le dernier ouvrage cité, *Je me souviens*, donne à voir un autoportrait flouté de Bonilla devant un miroir, un appareil photographique entre les mains, qui conforte ses propos paratextuels.

Par ailleurs, un élément essentiel transparaît au détour de tous ces pactes ambigus : le regard sur le monde. La perception du monde, ou de l'époque, devance systématiquement l'affirmation de l'autoréflexivité, ou intervient en amont de celle-ci (nous soulignons, « desde donde va a mirar *la realidad, el mundo, su propia vida* », « reflejarse uno mismo *en el espejo de humo del tiempo* », « seguiré cartografiando a alguien que llamo yo, *cuando me los encuentre si es que los encuentro* »). En cela, le travail de Bonilla peut-être tout autant assimilé à celui d'un mémorialiste qui, faisant récit des chroniques d'une époque, donne à voir une perception individuelle partiellement autobiographique. Ce travail de chroniqueur n'est pas à confondre avec une quelconque tentation centripète focalisée sur une mise en scène personnelle et l'auteur s'en défend d'ailleurs très clairement dans ses échanges avec Montetes Mairal : « he escrito lo que he escrito no para que los lectores me conozcan. Estoy en contra de ser “uno mismo”, me parece muy poca cosa, una cosa muy banal⁸²⁷ ». Si, dans un autre entretien cité par la même analyste, Bonilla se défend d'être mémorialiste dans ses nouvelles⁸²⁸, il adopte volontiers ce titre concernant ses *vagabundeos*, comme par exemple en introduction de *Je me souviens* :

Mi intención pues, era hacer una especie de memorias en las que el narrador sólo fuera importante gracias a los sitios por los que pasaba, las cosas que le contaban unos desconocidos o el puñado de cenizas que el pasado le arrojaba para que indagara en los laberintos de su memoria. No presento una cadena de hechos controlados por la memoria para dilucidar un sentido nítido a la experiencia global, sino un pequeño montoncito de experiencias que no se afanan en incorporarse las unas a las otras para componer una idea del mundo, una identidad irrepetible o un autorretrato que mejore al modelo. Pero el resultado, necesariamente, había de tener algo de autorretrato: el autorretrato de un tímido que prefiere componer las líneas

⁸²⁵ Juan BONILLA, *La holandesa errante*, op. cit., p. 9.

⁸²⁶ Juan BONILLA, *Je me souviens*, op. cit., p. 15.

⁸²⁷ Noemí MONTETES MAIRAL et Juan BONILLA, « Contra uno mismo. Entrevista a Juan Bonilla », *Literateworld*, mai 2003. Cité par Montetes Mairal dans « La autoficción literaria en la obra de Juan Bonilla », op. cit., p. 112.

⁸²⁸ Nous citons plus haut cet extrait d'une interview, dont nous soulignons ici les termes fondamentaux : « Introduce elementos autobiográficos en *sus relatos*. ¿Qué busca en esa intersección realidad/ficción? R: [...] *No escribo memorias*, soy un contador de historias, y esas las encuentro en cualquier parte: no las vendo como representantes de la realidad. », Martín LÓPEZ VEGA, « Juan Bonilla », *El Cultural*, 28 avril 2005. Cité dans Noemí MONTETES MAIRAL, « La autoficción literaria en la obra de Juan Bonilla », op. cit., p. 113-114.

de su rostro tomando prestadas las líneas de los rostros de aquellos a los que alguna vez les debió algo importante⁸²⁹.

Cette citation est primordiale pour comprendre la nature de l'autobiographisme bonillien avant d'en affiner les procédés dans son corpus nouvellistique. Bonilla adopte une focalisation autobiographique mais centrifuge par laquelle l'identité individuelle n'est jamais l'objet premier de l'observation et moins encore de la représentation. L'organisation linéaire suivant un agencement logico-chronologique (« hechos controlados por la memoria »), caractéristique de l'écriture autobiographique, est ici rejeté par l'auteur au profit de l'immédiateté et la pluralité de la myriade d'expériences restituées suivant la dynamique chaotique et simultanée de la mémoire (« un pequeño montoncito de experiencias »). La perspective lyrique du poète dépeignant son sentiment face au réel, supplante de la sorte l'intention documentaire. L'autoportrait – et l'usage de ce terme pictural sur lequel nous reviendrons –, renforcé par la couverture de l'ouvrage, est fondamental, et il se construit dans les modalités du regard porté sur le monde et dans la représentation d'autres identités, celle des auteurs lus, qui se dessinent dans les œuvres analysées par Bonilla. C'est en représentant l'acte de réception littéraire que Bonilla construit tout à la fois la chronique d'une époque et une ébauche figurée de son identité de lecteur. Parce que ces représentations sont empreintes de récits commentés et réactualisés, dont la relecture constitue souvent l'objet de l'écriture, une définition très large de l'autofiction pourrait, bien entendu, contenir ces occurrences particulières d'une expression fondée sur la représentation lyrique d'un regard individuel porté sur le monde. Cette même acception englobante de l'autofiction pourrait encore contenir la posture testimoniale du mémorialiste, dans la mesure où, observant son temps, il se montre dédoublé et incarné par son alter ego de papier regardant. Néanmoins, comme l'anticipe Anna Caballé dans *Narcisos de tinta*, une telle posture, par trop généralisante, pourrait nous faire tendre vers l'affirmation d'une fictionnalité systématique de toute écriture du Moi et, à l'inverse, d'une spécularité de toute littérature par dédoublement narratif d'une voix auctoriale, au point de brouiller tout cadre intentionnel :

De igual modo, cuando un memorialista se refiere, por ejemplo, a la autenticidad de su discurso al hablar de sí mismo está diciendo algo que también va más allá de la simple descripción o aseveración –«nacé en...» ya que lo dicho exige cierta conformidad (relativa) con los hechos. [...] Ahora bien, volviendo a su calificación como literatura del Yo, se me dirá que el creador literario, sea cual fuere la forma elegida para expresarse, pone siempre de manifiesto aspectos, fragmentos más o menos extensos de su yo en la obra. Toda literatura es pues literatura del yo: nuestra vida es, como sabemos, una inmejorable fuente de escritura. Eso es algo que se ha

⁸²⁹ Juan BONILLA, *Je me souviens*, op. cit., p. 15-16.

mantenido desde siempre y remonta la tradición autobiográfica a los orígenes del hombre y de la cultura. ¿En qué quedamos⁸³⁰?

Or la question de l'intentionnalité auctoriale est fondamentale pour saisir la spécificité de l'autobiographisme bonillien car de cette volonté initiale de l'auteur découle la teneur du dédoublement spéculaire au sein du texte. De fait, Caballé souligne la superficialité des écritures du Moi mémorialistes à la fin du XIX^e siècle par l'aspect stéréotypé du double mis en scène :

Todos los textos autobiográficos tienen que ver, desde luego, con la pervivencia de una determinada imagen de sí con la que el sujeto se muestra en cierto modo, disconforme y pretende modificar, corregir, afinar... pero la escritura autobiográfica del último tercio del siglo XIX parte de una auto-consciencia estimativa que, de hecho, la convierte en una especie de reduplicación de la personalidad del autor. Reduplicación convencional, pues llegó a establecerse un modo estereotipado de hablar de uno mismo y de referirse al pasado que permitía ocultar casi por completo el mundo interior –sin duda el más intransferible– del memorialista⁸³¹.

Il nous semble donc que la production bonillienne, profondément enracinée dans une volonté de représentation de l'intime tout en intégrant le positionnement testimonial du chroniqueur littéraire, nécessite une analyse plus spécifique qui rende compte d'une tension autobiographique distincte des intentions autoriales centripètes qui prévalent dans les actualisations majoritaires associées à l'autofiction. La dynamique référentielle bonillienne n'est pas autocentrée, tout au contraire elle fait du détour et de la médiation littéraire le signe de l'authenticité identitaire. C'est pourquoi la lecture de ses nouvelles peut nous éclairer sur les biais employés par l'écrivain, probablement dans l'ensemble de son œuvre, pour se cartographier sans se dire, pour se dépeindre sans s'écrire, pour parler du monde de papier qui l'habite plutôt que de sa vie.

⁸³⁰ Anna CABALLÉ, *Narcisos de tinta: ensayos sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana, siglos XIX y XX*, Málaga : Megazul, 1995, p. 38.

⁸³¹ *Ibid.*, p. 146.

VI.1.3 *Vagabundeos* et *columnismo* ou l'art d'un autobiographisme ouvert sur le monde

L'épilogue de *La plaza del mundo*, l'un des derniers recueils d'essais de l'auteur publié en 2008, où il nomme pour la première fois le *vagabundeo*, souligne encore l'impossibilité, mais plus encore la vacuité, de chercher dans son œuvre la cohérence d'un projet de représentation identitaire :

De vez en cuando padezco los síntomas de lo que acaso podríamos denominar «síndrome J.R.J.». Como se sabe, Juan Ramón Jiménez era muy dado a marearse reorganizando todo lo que había escrito. [...] El afán por poner orden en la producción ya realizada, junto al de organizar también la producción que tenía pensado realizar, lo llevó en repetidas ocasiones a acometer índices escrupulosos en los que sus poemas, sus cartas, sus reseñas, sus aforismos, quedaban convertidos en minúsculas piezas que se compenetraban con exactitud para deparar el verdadero rostro de quien los escribió. [...] Aunque creo que lo mejor para defenderse del «síndrome de J.R.J.» es no lastimarse tratando de ordenar nada ni haciéndose la ilusión de que es uno autor de una obra en la que todas las minúsculas piezas que la componen casan con exactitud para arrojar al mundo una voz identificable, un nombre propio, una identidad distribuida por tanto y tanto renglón⁸³².

Même dans ce paratexte ouvertement autoréflexif, Juan Bonilla passe par la médiation de l'anecdote littéraire pour évoquer ses motivations propres et, à nouveau, il rejette à la fois la posture auctoriale d'un autobiographisme conscient et la posture lectoriale concomitante qui impliquerait de chercher, dans la somme d'une œuvre, les signes transparents d'une identité. C'est pourquoi, il faut en premier lieu aborder l'écriture bonillienne à travers ses aspects intertextuels. En effet, le rapport qu'entretient l'écrivain à ses lectures constitue simultanément l'hypotexte, la matière récurrente et la cible énonciative de la voix auctoriale dans l'ensemble de son œuvre.

Faisant sienne cette prudence dans l'analyse de l'auteur, Navarro Martínez confronte l'expression personnelle de Bonilla et sa réflexion expérimentale sur l'hybridité générique. Dans ses analyses, elle observe les métalepses intertextuelles et transgénériques plutôt que les scories biographiques. La critique analyse ainsi le travail journalistique de l'auteur en le définissant comme le lieu de l'expression du Moi dans son œuvre :

Para Bonilla, la tarea de articulista de opinión no es re-transmitir la realidad, y ni siquiera ofrecer su opinión sobre un tema concreto de la actualidad del momento, sino recrear esa actualidad pasándola por su filtro personal⁸³³.

⁸³² Juan BONILLA, *La plaza del mundo*, *op. cit.*, p. 216.

⁸³³ Eva NAVARRO MARTÍNEZ, « En la frontera: la escritura (periodística) de Juan Bonilla », *op. cit.*, p. 124.

Sans le nommer, Navarro Martínez décrit strictement le fonctionnement d'un journalisme post-réaliste. Plutôt que de reproduire l'actualité, les articles d'opinion bonillien donnent la parole à une voix narrative qui reconstruit la réalité sous une forme hybride mêlant opinion et récit, et c'est dans cette modulation particulière du réel, par la subjectivité et la narrativité littéraire, que s'affirme une individualité d'auteur. En cela, le rejet de Bonilla d'une écriture simplement focalisée sur sa propre vie est indissociable d'une invitation faite au lecteur : qu'il l'observe en train de regarder le monde, qu'il accueille sa perspective « sur » et « depuis » la littérature, avant de chercher les traces d'une spéculativité repliée sur elle-même. Il y a dans ce rejet de l'égolâtrie une parenté avec la posture de Georges Sand face aux solipsismes romantiques, un positionnement qui fait encore tendre son écriture autobiographique vers les mémoires, comme le souligne Pierre-Jean Dufief :

Plutôt que de raconter ses aventures sentimentales avec Musset ou Chopin, l'autobiographe préfère la réflexion générale, politique ou littéraire ; elle multiplie de longs développements sur la question sociale. [...] Nous l'avons vu, l'autobiographie est d'abord une écriture alimentaire, ce qui n'amène nullement l'auteur à faire des révélations sur sa vie privée, son mariage, son divorce, ses aventures sentimentales. L'auteur affiche même une réserve à l'égard de l'autobiographie, qui rappelle les critiques des classiques : « J'ai toujours trouvé qu'il était de mauvais goût non seulement de parler beaucoup de soi, mais encore de s'en entretenir longtemps avec soi-même. » (*Histoire de ma vie*, Classiques Garnier, I, p. 7)⁸³⁴.

Dans la citation de Sand, l'on retrouve l'imagerie exacte qu'emploie Bonilla avec le même dédain : au monologue stérile d'un récit unilatéral, il préfère la conversation avec le lecteur autour d'un texte. Nous le rappelions en première partie de la présente analyse, l'auteur introduit son recueil *El arte del yo-yo* en relisant les mots de Monterroso pour mieux invoquer la nécessité de ce dialogue :

«[...] Un libro es una conversación. La conversación es un arte educado, y las conversaciones bien educadas evitan los monólogos muy largos, y por eso las novelas vienen a ser abusos del trato con los demás». [...] Yo, que acabo de publicar una novela muy larga abusando del trato con los demás, propongo una conversación a los lectores. Espero que, como después de una buena conversación amable y divertida, les queden ganas de repetirla cualquier día de estos⁸³⁵.

Car ce qui rend problématique l'inscription complète de Bonilla dans le courant de l'autofiction, c'est que, selon certaines acceptions de la notion, et en particulier ses définitions inaugurales, l'écriture autofictive se fonde sur un besoin d'autoréférentialité, sur une volonté

⁸³⁴ Pierre-Jean DUFIEF, *Les écritures de l'intime de 1800 à 1914*, op. cit., p. 87-88.

⁸³⁵ Juan BONILLA, *El arte del yo-yo*, op. cit., p. 12-13.

initiale de se dire d'une manière totale que seule la fiction peut permettre⁸³⁶. Or, cette intention spéculaire et centripète ne semble jamais avoir été le projet de l'auteur. Ses recueils de nouvelles ne contiennent pas de pactes ambigus qui inviteraient à une lecture autoréférentielle. Si ses récits enserrent des fragments biographiques, ils servent toujours une mimésis triplement ouverte à l'altérité : sur le monde, dont ils offrent une lecture subjective, sur la littérature, avec laquelle ils entretiennent un dialogue constant, et sur le lecteur, dont la mémoire intertextuelle est systématiquement convoquée dans le texte. Ces fondements posés, il convient de revenir vers le corpus novellistique pour identifier les occurrences de cette approche particulière de l'écriture personnelle qui se confondent, dans un jeu de miroitement poétique propre à Bonilla, avec des mentions intradiégétiques à l'écriture elle-même.

VI.1.4 Interfaces autobiographiques, autocritique ironique et fonctions narratives de l'autoréférentialité bonillienne

Les motifs autoréférentiels sont nombreux dans les récits de l'auteur et il s'est d'ailleurs amusé à en révéler certains dans l'épilogue de l'anthologie *Basado en hechos reales*, parue en 2006, où il clarifie les éléments autobiographiques, assez minoritaires, qui traversent quelques-unes des nouvelles de ce recueil. Nous n'en donnerons ici que quelques exemples, dans l'ensemble du corpus novellistique, pour en évaluer la teneur et l'extension. Dès son premier recueil, *El que apaga la luz*, le protagoniste de la nouvelle « Lo que Armstrong no contó en sus *Memorias* » introduit ingénieusement le thème biographique par un motif autoréférentiel, celui du métier de prête-plume. Le texte s'ouvre ainsi :

Hace ya mucho que me gano la vida como negro. Escribo cosas que luego otros firman, desde monólogos para locutores nocturnos hasta discursos para políticos [...]. También he escrito las memorias de unos cuantos actores que se complacían en ordenarme lo que debía y lo que no debía decir de sus intimidaciones.

⁸³⁶ Dans son essai sur la littérature contemporaine intitulé *La littérature en péril*, Tzvetan Todorov situe la production actuelle sous la double menace d'un nihilisme qui met en avant la destruction et la négativité en réponse à l'incapacité du texte à saisir le monde, et du solipsisme autobiographique omniprésent, impliquant un repli de l'auteur sur lui-même, dans un même geste d'exil du réel : « Une pratique littéraire provient en effet d'une attitude complaisante et narcissique, qui amène l'auteur à décrire par le menu ses moindres émois, ses plus insignifiantes expériences sexuelles, ses réminiscences les plus futiles : autant le monde est répugnant, autant le soi est fascinant ! Dire du mal de soi-même ne détruit d'ailleurs pas ce plaisir, l'essentiel étant de parler de soi, ce qu'on en dit est secondaire. La littérature (on dit plutôt dans ce cas "l'écriture") n'est plus qu'un laboratoire où l'auteur peut s'étudier à loisir et tenter de se comprendre. On pourrait qualifier cette troisième tendance, après celles du formalisme et du nihilisme, de solipsisme, du nom de cette théorie philosophique qui postule qu'on est soi-même le seul être existant. L'une de ses variantes récentes est ce qu'on appelle l'"autofiction" : l'auteur se consacre toujours autant à l'évocation de ses humeurs, mais de plus il se libère de toute contrainte référentielle, bénéficiant ainsi à la fois de l'indépendance supposée et du plaisir engendré par la mise en valeur de soi. », Tzvetan TODOROV, *La littérature en péril*, Paris : Flammarion, 2014, p. 35-36.

[...] Pero no quiero hacer un recuento de las decenas de trabajos que me han usurpado el posible talento que me enriquecía⁸³⁷.

Dans son prologue à la sélection d'articles *El arte del yo-yo*, publié deux ans plus tard, en 1996, l'auteur revient sur cette première profession :

El de la columna literaria era mi género preferido por entonces, [...] y me parecía a mí que merecía la pena mimar los textos a los que uno reconocía con su firma (un largo y tortuoso ejercicio como negro de algunos locutores de radio y televisión me ha inclinado a no considerar como mías la inmensa mayoría de las páginas que he escrito)⁸³⁸.

L'on trouve une grande proximité entre les deux citations, dans le sentiment vertigineux de la dépossession littéraire que l'une et l'autre trahissent. En associant ce motif autobiographique à son premier recueil de nouvelles, signé de son nom, précisément dans une nouvelle qui narre le difficile parcours biographique d'Armstrong qui ne parvient pas à dire sa vérité intime, Bonilla se réapproprie en somme son auctorialité et il en grave une affirmation spéculaire dans une trame fictive. Car la nouvelle bascule rapidement dans le fantastique quand l'astronaute confesse avoir caché au monde la présence d'un prédécesseur sur la lune. Le motif biographique est toujours ténu, fondamental dans l'économie narrative, point de départ du récit, d'un retournement, ou d'une réaction particulière du personnage narrateur, mais il est toujours limité. Il n'est jamais question de développer de longs épisodes de vie, ni même d'introduire par l'une de ces percées réflexives une méditation sur un vécu individuel : malgré toute sa complexité métaleptique, l'élément biographique intervient en premier lieu comme embrayeur narratif. On observe un phénomène similaire dans la nouvelle « Vitíligo », publiée en 2005 dans *El estadio de mármol*. Juan Bonilla souffre lui-même de cette maladie, comme il le confirme dans *Basado en hechos reales* :

Empezó, en efecto, con una manchita blanca en un dedo. Ahora las manchas han plagado mis manos, siguiendo la estrategia de algunos autores de éxito, que empiezan sonando poco y saltan a otros idiomas y en unos cuantos años se han hecho con un territorio extensísimo que sigue creciendo, enlazando manchas, colonizando territorios⁸³⁹.

Bonilla, ici encore, associe cet aveu de référentialité à une métaphore littéraire, comme si chaque occurrence de l'autoréférentialité ne pouvait se justifier sans avoir recours, d'une manière ou d'une autre, à la matière poétique, y compris dans des paratextes référentiels. Mais dans la nouvelle « Vitíligo », la petite tâche sur la main, qui apparaît à l'identique chez le

⁸³⁷ Juan BONILLA, « Lo que Armstrong no contó en sus *Memorias* », *El que apaga la luz*, op. cit., p. 281.

⁸³⁸ Juan BONILLA, *El arte del yo-yo*, op. cit., p. 10.

⁸³⁹ Juan BONILLA, *Basado en hechos reales*, op. cit., p. 324.

protagoniste, constitue la situation initiale qui donne naissance à une vaste aventure parmi les adorateurs sectaires de peaux dépigmentées, alors que la compagne du personnage recrée virtuellement une version monstrueuse de lui-même dans un jeu vidéo hyperréaliste. À nouveau, le motif biographique amorce un déroulement narratif coudoyant le fantastique. Ce n'est pas vraiment une vie qui est narrée, mais bien une fiction sporadiquement inspirée d'éléments autobiographiques.

Nous l'avons mentionné, les personnages d'écrivains et même d'autobiographes sont fréquents chez Bonilla. Ils apparaissent également comme des incises référentielles dans des réseaux fictionnels et intertextuels hétérogènes. Au-delà de la mention à la profession d'écrivain, l'on trouve le renvoi fréquent à certaines œuvres de Bonilla, que nous avons commenté à travers la bibliographie du poète suicidaire de « En la azotea », ou encore celle du protagoniste de « Un gran día para tus biografos », deux nouvelles du recueil *Tanta gente sola* publié en 2009, et donc associées au thème biographique. C'est encore le cas dans la nouvelle « Ya sé que nadie va a creerme pero sucedió así », publiée en 2013 dans *Una manada de ñus*, qui ne convoque pas tant le titre d'un œuvre bonillienne que son contenu. On y voit un écrivain enquêtant afin de rédiger un roman sur la Costa del Sol des années 1970, projet qui n'est pas sans évoquer l'essai de Bonilla *La Costa del Sol en la hora pop*⁸⁴⁰. Ayant le plus grand mal à se mettre à la tâche, le protagoniste se rassure devant le miroir : « “¿A quién quieres engañar Juan, Juanito, Juantanamera? Vuélvete a la cama que aún tienes ahorros por pulirte como para que no tengas todavía que preocuparte de esa novela sobre la Costa del Sol” »⁸⁴¹. Le motif biographique est de nouveau renforcé par une référence à l'écriture documentaire, et par un titre suggérant la retranscription de la réalité, mais l'on voit comment Bonilla se divertit dans l'ambiguïté lorsqu'il transcrit les jongleries que le personnage fait de son nom jusqu'au jeu de mot phonétique sans portée sémantique, « Juan, Juanito, Juantanamera ». L'auteur s'amuse par ce clin d'œil, en se jouant du long débat sur la nécessité ou non de l'identité patronymique dans l'autofiction. De toute évidence, aborder la question de l'autofiction par le biais de l'autoréférence est indissociable d'une forme de ludisme chez Bonilla, au même titre que les autres tours intertextuels dont il émaille ses œuvres. Cette « diversion » (au double sens du terme) vise non seulement à afficher une distance critique (et métafictionnelle) sur sa propre pratique scripturale, mais aussi à associer le lecteur dans cette démarche. Ainsi, la réalité biographique est traitée comme une matière intertextuelle supplémentaire dont la fonction est,

⁸⁴⁰ Juan BONILLA, *La Costa del Sol en la hora pop*, Sevilla : Fund. José Manuel Lara, 2007.

⁸⁴¹ Juan BONILLA, « Ya sé que nadie va a creerme pero sucedió así », *Una manada de ñus*, op. cit., p. 234.

avant tout, de créer la connivence avec le lecteur, de permettre le dialogue avec cette altérité sans laquelle la quête identitaire ne fait pas sens. C'est ici la volonté de faire sourire, de stimuler la mémoire du lecteur, d'établir un dialogue silencieux avec lui et de l'investir ainsi dans la lecture, qui pousse Bonilla à utiliser l'un de ses textes dans son récit, comme il le ferait avec un autre texte allogène ou une référence littéraire convoquée.

Le ludisme bonillien se caractérise par cette double projection aux abords du texte : d'une part la volonté de faire appel au lecteur et de l'accompagner vers une réception active par l'omniprésence de l'intertexte, et, d'autre part, une prise de distance critique, teintée d'une ironie constamment sous-jacente, à l'égard de la littérature et de son propre travail d'écrivain. De fait, l'auteur mentionne souvent, avec un certain dédain⁸⁴², le crédit accordé à la posture autofictionnelle, tout en faisant usage d'éléments biographiques. Le jeu autoréférentiel se noue parfois à la faveur d'une métalepse d'énonciation verticale, lorsque, par exemple, le narrateur de « Edición definitiva », récit publié dans *La compañía de los solitarios*, se console en songeant à la nouvelle qu'il pourra faire de ses malheurs :

Me reconfortaba por instantes [...] pensar que algún día todo aquel mal trago por el que estaba pasando se convertiría en un relato: solía refugiarme en tan consolador pensamiento cuando me sucedía algún hecho ingrato, bastaba pensar que la literatura era una máquina asombrosa de transformar malas experiencias en buenos textos, de hacer perdurar los momentos amargos en líneas dulces, para escudarme lo suficiente y ser herido con menor gravedad por esos momentos amargos y esas malas experiencias. Que luego no firmara ningún texto que naciera de esas amarguras todavía no había llegado a convencerme de que con semejante subterfugio sólo me engañaba a mí mismo. La adolescencia es un predio conmovedor que excusa esos delirios y esas fantasías, les presta una promesa de verdad absoluta que convence a la víctima, [...] lo cierto es que tales fantasías funcionan cuando tienen que funcionar, y que sean desmentidas o desmontadas por el tiempo no dice nada contra ellas, al revés, nos convence de que hemos empeorado al perder esa credulidad⁸⁴³.

Nous observons la manière dont la métalepse d'énonciation, qui constitue une scorie référentielle puisque nous sommes bien en train de lire cette nouvelle, sert une immédiate critique de l'autofiction. En effet, le protagoniste est un adolescent passionné par Bukowski qui cherche dans les nuits d'ébriété matière à émuler les œuvres de son idole. C'est précisément cette candide croyance – que la vie peut se retranscrire en fiction transparente – que Bonilla

⁸⁴² La critique, parfois virulente, transparait parfois très ponctuellement, en quelques mots, au détour d'une référence ou d'une description. Ainsi peut-il écrire, simplement pour décrire la beauté d'une enfant : « La muchacha era muy bella, una esbelta estatua que habría impelido a un poeta pederasta a pasar las noches en vela cazando metáforas con que disfrazar sus erecciones. », Juan BONILLA, « Dvořák nunca había sonado mejor », *La noche del Skylab*, op. cit., p. 128. Le terme « pederasta », qui peut sembler anachronique au moment de l'écriture, fait sans doute référence à la terminologie employée par Matzneff dans ses « autofictions » déclarées, comme *Les moins de seize ans* (Paris : Juillard, 1974).

⁸⁴³ Juan BONILLA, « Edición definitiva », *La compañía de los solitarios*, op. cit., p. 85.

raïlle, en l’associant aux fantômes adolescents de son personnage. Car, tout en faisant usage de motifs autobiographiques, les nouvelles bonilliennes soulignent humoristiquement les écueils d’une autoréférentialité obsessionnelle pour s’en distancier. Ainsi en est-il de la nouvelle « El mejor escritor de su generación », traversée de références à la vie de l’auteur, et dans laquelle le protagoniste plagie un manuscrit de son père décédé, une œuvre intitulée *De lo que es capaz la gente por amor*, nom d’une nouvelle de Bonilla. Là où Unamuno referme *Niebla* sur l’image d’un auteur menaçant de tuer son personnage, Juan Bonilla semble inverser le procédé de son prédécesseur avec un personnage volant l’auctorialité à son propre « père ». Bien démuné lorsqu’une maison d’édition lui commande un nouveau chef-d’œuvre, le plagiaire se met à écrire *Nadie conoce a nadie* en recopiant le manuscrit d’un jeune auteur méconnu, « un tal Juan Bonilla⁸⁴⁴ ». La longueur de la nouvelle « El mejor escritor de su generación », qui la rapproche d’un petit roman, évoque justement celle de la nouvelle « Nadie conoce a nadie », publiée quelques années plus tôt dans le premier recueil de l’écrivain. Cette dernière a finalement été rééditée sous la forme d’un roman et ce difficile positionnement éditorial est mis en scène dans « El mejor escritor de su generación », dont le personnage d’écrivain maladroit peine à donner forme au projet littéraire portant le nom de *Nadie conoce a nadie*. L’extension du récit « El mejor escritor de su generación » redouble la parenté entre le combat du personnage et de son auteur, tous deux en difficulté face à un texte au cadre éditorial incertain. Bonilla pousse encore l’ironie autocritique à l’égard de ses propres difficultés en publiant en 2021 *El mejor escritor de su generación (Una novela)*, version romanesque de la même nouvelle, soulignant de nouveau avec humour son incapacité à l’alignement éditorial dans la forme fluctuante d’un même récit. « El mejor escritor de su generación » comporte d’autres jeux autoréférentiels, notamment lorsque son protagoniste mentionne sa passion pour le football et le premier poème qu’il a mémorisé, constitué par l’énumération enjouée des joueurs de son équipe favorite⁸⁴⁵. Cette même liste mémorisée dans l’enfance – accompagnée de sa déclamation enthousiaste – est incluse dans le récit de voyage *Academia Zaratustra*⁸⁴⁶ où elle est connue d’un voyageur croisé par le personnage chroniqueur, ce qui fait apparaître une nouvelle liaison intertextuelle et transgénérique dans l’œuvre de Bonilla. En somme, si toutes les modalités de référentialité autobiographique semblent explorées, elles laissent toujours poindre une note d’humour et un appel intertextuel à la mémoire complice du lecteur⁸⁴⁷.

⁸⁴⁴ Juan BONILLA, « El mejor escritor de su generación », *La compañía de los solitarios*, op. cit., p. 227.

⁸⁴⁵ *Ibid.*, p. 240.

⁸⁴⁶ Juan BONILLA, *Academia Zaratustra*, op. cit., p. 76-77.

⁸⁴⁷ Dans sa lecture du cycle autobiographique de José Manuel Caballero Bonald, Celia Fernández Prieto mentionne cette modalité particulière de l’écriture personnelle consistant à présenter volontairement une mémoire

L'ironie bonillienne est d'autant plus marquée qu'elle n'épargne en rien son auteur. Ce dernier dépeint avec humour son propre combat créatif, par la forme, l'inscription générique incertaine et le contenu même de ses récits, tout en critiquant les apories de la solution autofictive dont il coudoie les frontières en portant sur lui-même ce regard distancié. Son geste créatif est, en soi, ironique, lorsqu'il parvient à faire une œuvre littéraire de récits habités d'auteurs fictifs ne parvenant pas à écrire. Cependant, ses créations hybrides, transgénériques, mal adaptées aux cadres éditoriaux, trahissent une critique indirecte du marché du livre qui fait écho aux limitations de ses personnages : dans ses nouvelles, les projets littéraires absurdes d'auteurs sans inspiration ne font que répondre à l'absurdité des attentes éditoriales. De là naît l'élan désespéré de ses personnages, en quête d'œuvre et de public, pour trouver dans la réalité la matière première d'une production industrielle. Certains cherchent matière à transcrire fictionnellement dans les confessions nocturnes des émissions radiophoniques :

¿Todas aquellas existencias reales, todos aquellos hechos susurrados por voces culpables, orgullosas o avergonzadas, podrían deparar una ficción, o mejor dicho, merecerían salir de entre las rejas de la experiencia particular para ser enaltecidas y alumbrar un artefacto que las sobreviviese, que, al imitarlas, las redujese, que, al ser transformadas en mentira, respirasen con más contundencia de verdad? La respuesta no puede ser otra que: supongo⁸⁴⁸.

La vertu qu'aurait la fiction de convertir le quotidien en grandiose épopée, présentée avec force passion, est immédiatement sabordée par le laconique « supongo » qui illustre toute la

référentielle défaillante au profit d'un jeu littéraire faisant appel à la complicité lectoriale. Cette approche ludique et intertextuelle de l'autobiographisme correspond en tous points à celle de Bonilla : « El ciclo autobiográfico de José Manuel Caballero Bonald [...] nos proporciona un ejemplo paradigmático, cuyo antecedente se encuentra en las memorias de Carlos Barral. El yo que enuncia, y que reflexiona constantemente sobre el proceso de la escritura, declara que no tiene interés en constatar la exactitud de sus evocaciones y cita a Carlos Barral, que también se equivoca a menudo, confunde, distorsiona y enreda “acaso a sabiendas” los datos, sin que ello le parezca censurable. Porque, en última instancia, “lo que de veras importa es el hecho literario consumado, es decir, la primacía poética de todas las memorias –ficticias y verdaderas– posibles” [...]. La enunciación se distancia del enunciado, que es constantemente comentado, relativizado, ironizado, digamos, *enfriado*. Al lector no se le apela como confidente, ya que apenas emerge el tono confesional e introspectivo, ni como testigo directo de los hechos evocados y narrados, sino como cómplice literario, es decir, un lector que no debe olvidar el carácter retórico de la narración, que no debe pedir exactitud en los detalles sino verosimilitud en lo narrado, y al que se le presenta una memoria frágil en los datos históricos, sembrada de olvidos y de sombras, pero potente como facultad poética. El recuerdo, más que depositario de información biográfica, se concibe y se usa como residuo de vida, como sedimento moral y emocional de experiencias alguna vez vividas y ya semiolvidadas o transformadas por los avatares de la edad. La indeterminación de la memoria, su trazado borroso e incierto no se plantea aquí como un defecto sino precisamente como el elemento que hace posible la elaboración literaria de la vida y por ello a medida que el pasado se vuelve cercano, y por tanto fácilmente transitable, la escritura pierde su mayor atractivo. Estas opciones enunciativas y estilísticas se vinculan, claro está, con una imagen del vivir como un ejercicio cotidiano e imprevisible, azaroso y esquivo, y de ahí que el efecto producido sea el de identidades en gran medida inciertas, frágiles, inseguras, que encuentran en el humor y la autoironía sus asideros existenciales y a las que la literatura proporciona el único territorio seguro, el disfraz protector. » , Celia FERNÁNDEZ PRIETO, « Enunciación y comunicación en la autobiografía », in Celia FERNÁNDEZ PRIETO et María Ángeles HERMOSILLA ÁLVAREZ, *Autobiografía en España: un balance*, Madrid : Visor Libros, 2004, p. 429-430.

⁸⁴⁸ Juan BONILLA, « El mejor escritor de su generación », *La compañía de los solitarios*, op. cit., p. 234.

nonchalance de l'écrivain stérile et laisse poindre la raillerie de Bonilla, instillant ses réserves critiques au fil de son récit. Ce même personnage cherche encore substance à fictionnaliser dans son enfance, mais celle-ci manque cruellement de la littéarité consubstantielle aux œuvres littéraires :

¿Y mi infancia? ¿Por qué no buscar en ella un pozo del que traer la novela? No hubo Verne ni hubo Salgarí en las noches de mi infancia, no hubo largos relatos de lobos ni de niños extraviados en bosques antiguos contados por una voz vieja. En el surtido de recuerdos que hasta aquí me ha acompañado como equipaje facturado en los años de infancia, no hay un rayo de sol que dorase la portada de un volumen de los hermanos Grimm, ni el vapor de la lluvia empañando los cristales de una ventana tras la que yo había extraviado la atención en los senderos de una fantasía de Enyd Bliton⁸⁴⁹.

Sous le voile de cette réflexion en apparence tautologique – l'on ne peut faire littérature de fragments de vie éloignés des univers littéraires – Bonilla procède à nouveau par distanciation ironique, soulignant en creux tout l'artifice de la posture autofictive qui prétend trouver dans le réel, objet souhaité de la représentation, l'enchantement littéraire du conte qui lui fait pourtant défaut. L'image du puit sombre, « el pozo » dont on tire banalement la substance, contraste avec l'isotopie du merveilleux que le personnage appelle de ses vœux (« bosques antiguos », « rayo de sol », « senderos de una fantasía ») et reduplique le hiatus qui sépare la limitation de souvenirs partiels et communs (« como equipaje facturado », le terme en souligne le prosaïsme) et l'ordre intemporel du récit (« largos relatos [...] contados por una voz vieja »). Car à la source d'une écriture fructueuse, signifiante, il est vain, pour l'auteur, de regarder sa vie, et seule la littérature peut nourrir l'œuvre littéraire : c'est là toute l'erreur du protagoniste de cette nouvelle qui ne pourra finalement produire que des copies ou imaginer des romans qui se résument à des centaines de pages d'onomatopées inintelligibles. La tentation égocentrique de l'autofiction qui caractérise l'auteur sans succès est d'ailleurs cruellement représentée dans la nouvelle, à travers les rêves du protagoniste qui préférerait voir son nom clamé dans les stades, plutôt qu'acclamé par un lectorat :

El primer poema que me supe de memoria no fue una rima bobalicona ni una canción ansiolítica, sino la alineación del Fútbol Club Barcelona que se proclamó campeón de la Liga en el 74. [...] Juan Jaime Gil de Biedma decía que más que poeta él lo que hubiera querido ser, a lo que había aspirado siempre, era a ser poema. Yo, más modesto aún, aspiraba a ser verso, y si hubiera podido qué verso ser [*sic*], me hubiera conformado con ser un verso cualquiera de ese primer poema que me supe de memoria [...]. Soñaba con un estadio lleno coreando mi nombre, no con volúmenes en cuya tapa mi nombre pudiera leerse⁸⁵⁰.

⁸⁴⁹ *Ibid.*, p. 239.

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 240.

L'ironie est mordante : le « meilleur écrivain de sa génération » n'a jamais souhaité l'être et son unique but, au fil de sa quête pseudo-littéraire de sources référentielles à fictionnaliser, n'a jamais été que la gloire d'un sportif idolâtré. Or, de nouveau, la voix de Bonilla transparait par le recours à l'intertexte, ici, par la citation du poète qui réintroduit l'écart entre la vie individuelle et le texte et appelle à renoncer à la gloire d'un titre individuel (« más que ser poeta ») au profit de l'œuvre elle-même (« aspiraba [...] a ser poema [...] a ser texto »). Mais cette perspective de renoncement à la notoriété d'un nom est rapidement sapée par les basses ambitions du personnage (« me hubiera *conformado* con ser un verso *cualquiera* ») qui rêve de voir le sien scandé dans les stades (« un estadio lleno coreando mi nombre »). Le détour ainsi emprunté par le protagoniste, du poème footballistique mémorisé à l'idolâtrie individuelle en passant par l'essence du sujet substituée par le poème, reproduit l'écueil autofictif dont Bonilla offre une image dégradée : faire de l'individuel un poème pour mieux louer l'individu. Il n'en demeure pas moins que Bonilla lui-même est grand amateur de football et a longtemps été journaliste sportif, ce qui illustre un nouveau dédoublement d'autoréférentialité, à la fois actualisée et représentée de manière critique. Là encore, l'auteur use d'une réalité personnelle, son intérêt pour le sport, avec l'objectif, non pas de narrer ses passions personnelles, mais de développer un récit illustrant ses considérations poétiques, les limites de l'autofiction. Dans ce jeu constant qui associe des motifs autobiographiques à des réflexions métalittéraires sur l'écriture personnelle et ses dérivés, l'auteur développe une dialectique spéculaire par laquelle il montre son usage de la référentialité, tout en expliquant son positionnement.

La mention autoréflexive n'est jamais employée dans une optique de connaissance de soi, ou de dépeinture fidèle d'un quelconque fragment de vie sous des couleurs métaphoriques. De façon paradigmatique, elle est ouverte à la fois sur le récit, où elle joue le rôle d'embrasseur narratif, mais aussi sur le monde réel, en faisant référence à l'écriture de Bonilla, par de nombreux ponts intertextuels, et enfin sur le lecteur. Ce dernier est constamment sollicité par l'ironie auctoriale qui se construit et s'enrichit d'un texte à l'autre à mesure que se consolide une posture critique identifiable. La mémoire intertextuelle du récepteur est convoquée pour donner sens à une architecture transtextuelle complexe qui sous-tend une méditation métalittéraire et poétique. Le lecteur est même provoqué parfois, pour l'éloigner de l'errance d'une quête documentaire superficielle, comme lorsque le pathétique écrivain de la nouvelle conchie le lecteur paresseux, dans un nouveau jeu de miroir plein d'ironie : « Siempre me ha desnortado un poco esa facilidad con la que algunos lectores encuentran rostros de su rutina,

de sus alrededores, para prestárselos a los personajes de ficción de las novelas que leen⁸⁵¹ ». Cette adresse omniprésente au lecteur constitue, avec l'ironie, le second versant de l'écriture ludique bonillienne et un fondement essentiel de son interprétation de l'autobiographie. Le texte bonillien se caractérise par la projection manifeste de son lectorat au sein du récit et par des effets de connivence omniprésents qui invitent à une réception active et entièrement tournée vers l'œuvre, présentée comme unique modalité d'accès à toute réalité intertextuelle ou référentielle. En somme, le lecteur est attendu par le texte qui se construit comme une interface plurielle entre éléments intertextuels, scories autobiographiques et mémoire lectoriale. Cette ouverture multidimensionnelle est l'une des caractéristiques centrales de l'écriture bonillienne qui lui permet d'éviter les solipsismes égocentriques de l'autofiction, tout en infusant ses récits d'un regard personnel.

VI.1.5 Les illusions de la transparence biographique

En 2006, Juan Bonilla publie une anthologie intitulée *Basado en hechos reales*, composée de nouvelles déjà publiées dans ses précédents recueils et de quelques autres alors inédites qui devaient intégrer *Tanta gente sola* en 2009. À la suite de la sélection de récits, l'auteur ajoute un court épilogue où il commente chaque histoire et en dévoile la matière référentielle exacte. Des dix-sept histoires que comporte l'ouvrage, il en présente neuf comme ne contenant, en réalité, aucun élément référentiel. Quant aux autres, elles se « basent » sur une micro-référentialité qui fait office de point de départ à la narration : son propre vitiligo, une photo aperçue dans un journal, une anecdote racontée par un ami, ou un simple objet, comme l'album d'autocollants qu'il possédait lorsqu'il était enfant. Ce qui se rapproche le plus d'un élément autobiographique, serait la représentation spéculaire de son propre travail d'écrivain et les difficultés qui s'y rattachent. Prenant l'exemple de l'auteur peu inspiré dans « Una novela fallida », il écrit ainsi : « La idea de escribir una novela sobre Judas Iscariote –o más bien, la idea de escribir una novela acerca de mi incapacidad de escribir esa novela– ya asomaba alguna de sus orejas en las páginas de *Nadie conoce a nadie* (1996)⁸⁵² ». L'identification de la référentialité s'arrête là, et chaque notice relate essentiellement l'histoire de la rédaction de la nouvelle et son destin éditorial, sans qu'aucun épisode de vie ne soit retranscrit dans sa continuité logico-chronologique, pas même métaphoriquement. À l'image du titre choisi, ostensiblement ironique, l'auteur fait preuve d'une surprise amusée face à cette décorrélation

⁸⁵¹ *Ibid.*, p. 235.

⁸⁵² Juan BONILLA, *Basado en hechos reales*, *op. cit.*, p. 326.

entre des événements de sa vie et sa production personnelle : « Desde entonces me pregunto a cuál de las diversas criaturas que me habitan se le ocurrió este cuento⁸⁵³ ». Le terme « criaturas » n'est pas anodin : l'origine de la création n'est à chercher ni du côté des événements de vie de l'écrivain, ni même de celui d'une quelconque réalité si tant est qu'elle ne comporte son lot de fantastique, de fantasmatique ou de fiction.

Nous avons observé la manière dont les scories autoréférentielles occupent une fonction narrative et pragmatique, d'interface lectoriale, dans l'écriture nouvellistique de Bonilla sans en éclairer encore les modalités. Nous en identifierons les premiers aspects à travers quelques textes analysés. Une nouvelle comme « Sólo tienes que resistir hasta mañana », publiée en 2013 dans *Una manada de ñus*, offre un bon exemple du déphasage qu'instaure Bonilla entre la précision de micro-références biographiques et la teneur autobiographique réelle du récit. Elle met en scène un protagoniste narco-dépendant ne se souvenant pas de son code de carte bleue alors qu'il désire désespérément retirer de l'argent pour s'acheter de la drogue. Le récit se transforme alors en une vaste épopée mémorielle, par laquelle le personnage chasse en vain le souvenir de ce code : se trouvent alors mêlés des éléments biographiques de Bonilla transposés sur la vie de ce personnage (sa date de naissance réelle, l'année de son séjour à Rome, la date de sa première publication), des fragments référentiels⁸⁵⁴ (les dates de victoires

⁸⁵³ *Ibid.*, p. 327.

⁸⁵⁴ Ces bribes de référentialité n'ont bien souvent d'autre fonction que celle de créer un « effet de réel », pour reprendre la formule instituée par Barthes, elle ne servent qu'à signifier le réel dans le récit plutôt que de le représenter d'une quelconque manière : « Sémiotiquement, le "détail concret" est constitué par la collusion directe d'un référent et d'un signifiant ; le signifié est expulsé du signe, et avec lui, bien entendu, la possibilité de développer une forme du signifié, c'est-à-dire, en fait, la structure narrative elle-même (la littérature réaliste est, certes, narrative, mais c'est parce que le réalisme est en elle seulement parcellaire, erratique, confiné aux "détails" et que le récit le plus réaliste qu'on puisse imaginer se développe selon des voies irréalistes). C'est là ce que l'on pourrait appeler l'illusion référentielle. La vérité de cette illusion est celle-ci : supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le "réel" y revient à titre de signifié de connotation ; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier [...] ; c'est la catégorie du "réel" (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée ; autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme : il se produit un effet de réel, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité. », Roland BARTHES, « L'effet de réel » (1968), in Ian WATT, Michael RIFFATERRE *et al.*, *Littérature et réalité*, Paris : Seuil, 2015, p. 88-89. Philippe Hamon développe plus encore la conception d'une insignifiance du marqueur référentiel en soulignant la « détonalisation » du message réaliste, en somme l'asymétrie qui s'exprime entre l'intention auctoriale documentaire et l'impossibilité du doute lectorial, impliquant une forme de monologue vertical : « Le discours réaliste, comme le discours pédagogique, refusera en général la référence au procès de l'énonciation pour tendre à une écriture "transparente" monopolisée par la seule transmission d'une information. Cela aboutira à ce que l'on pourrait appeler une *détonalisation* du message, c'est-à-dire à l'absence de participation symétrique et de l'auteur et du lecteur. [...] ? Le discours est pour ainsi dire "mis à plat", il tendra au monologue, à un monologue détaché de toute instance énonciante, détaché de toute origine, de toute mise en perspective, déshierarchisé. D'où le "nappé" stylistique du discours réaliste, et le côté souvent indécidable de l'attribution de ses fragments d'énoncés et sociolectes juxtaposés [...]. D'où une contradiction entre la volonté de présenter le texte comme un raboutage par collage, un patchwork linguistique de fragments de discours "copiés" dans la réalité [...] et la transformation du texte en un vaste monologue détonalisé, défocalisé, atopique, neutre. »,

sportives ou d'éditions d'albums musicaux) et de nombreuses images et trames de récits bonilliens⁸⁵⁵, dans un flou que le personnage lui-même ne semble plus parvenir à éclairer. Il en vient à se demander même si ses souvenirs ne sont pas issus de films ou même d'authentiques créations de sa mémoire défaillante :

No tengo hijos, respondo, pero no estoy seguro, de repente me sacude la sensación de que sí tengo, o mejor dicho tuve, aunque no sé si lo que quiere decir la sensación es que tendré un hijo. No tengo hijos, me reafirmo, pero sólo para convencerme a mí mismo, sin que pueda estar seguro de que digo la verdad, me suena tener un hijo, o haberlo tenido, llantos de madrugada, puto niño, me suena incluso haber grabado el llanto de un bebé, aunque, ¿para qué iba a hacer eso? Ah sí, me digo, para dejar pasar el tiempo y despertarlo de madrugada con su propio llanto cuando el bebé sea un niño diez o doce años. Pero ¿era mío ese bebé o era el bebé de los vecinos? ¿O lo he visto en una película o qué⁸⁵⁶?

Le souvenir évanescent reproduit fidèlement le récit « El llanto », publié dans le même recueil une nouvelle plus loin, et il opère la superposition d'une possible métalepse d'auteur biographique (« No tengo hijos »), doublée d'une métalepse narrative à l'échelle du recueil, et d'une référence intertextuelle, le motif de l'enfant perdu, qui renvoie à toute l'œuvre de Bonilla. Face à la fragilité de cette matière mémorielle, le protagoniste en vient à se convaincre de l'artifice de son identité : « Soy una guía telefónica o un horario de ferrocarriles : sólo números y nombres propios, nada de anécdotas, nada de vida, esqueleto sólo confeccionado con una batalla de números, de nombres⁸⁵⁷ ». La nouvelle se construit, progressivement, comme une réflexion étendue sur la notion d'identité et la perception du monde : elle donne à voir la dimension lacunaire, imparfaite et subjective de la mémoire qui invalide l'authenticité de toute conscience de soi et de son existence, remettant en question toute possibilité de véracité autobiographique. Le Moi y apparaît comme une entité instable, dont les limites ne peuvent être saisies, mais qui, certainement, module la perception de la réalité jusqu'aux extrêmes de l'hallucination. Petite métaphore critique de l'écriture de soi, ce récit défend également un positionnement auctorial : celui de ne pas prendre, en vain, le Moi comme objet de représentation, mais de s'attacher plutôt à comprendre en quoi il modifie la perception – ou son pendant littéraire, la représentation – du monde. Les valeurs chiffrées qui semblent conforter

Philippe HAMON, « Un discours contraint » (1973), in Ian WATT, Michael RIFFATERRE *et al.*, *Littérature et réalité*, *op. cit.*, p.150-151.

⁸⁵⁵ On reconnaît ainsi la musique qui précède le suicide du poète dans « En la azotea » (« Por alguna razón sólo sabría tararear *Hallelujah* », Juan BONILLA, « Sólo tienes que resistir hasta mañana », *Una manada de ñus*, *op. cit.*, p. 110), les aventures de Bart Simpson qui plaisent tant à la protagoniste de « Las cartas de Mónica » (*ibid.*, p. 111), les mains couvertes d'épines du vendeur de figues ambulante, qui apparaissent dans « Cuidados paliativos » (*ibid.*, p. 112).

⁸⁵⁶ *Ibid.*, p. 116.

⁸⁵⁷ *Ibid.*, p. 110.

le protagoniste de la nouvelle dans la stabilité mathématique, de même que les noms propres, ne lui apportent pas l'information attendue et semblent ne plus faire signe dans sa trajectoire de vie mémorielle. Ainsi sa propre identité apparaît-elle chiffrée, réduite à un ensemble de nombres et de mots sémantiquement intransitifs, si bien que sa vie se fait en somme texte cryptique. Alors qu'un inconnu s'approche de lui, il l'assimile à un archétype, comme si soudain le monde entier se trouvait constitué de la matière textuelle fictive de sa pensée :

No diga tonterías, señor, qué ocurrencias tiene, no soy un arquetipo, agrega. ¿Por qué habrá dicho eso? [...] me hace pensar que quizá no exista, quizá no sea más que un invento mío, un arquetipo en efecto, para tener a alguien a quien pedirle prestado, alguien con quien hablar, a quien escuchar mientras se va ordenando el caos de los pasillos de mi cerebro y encuentro el número que voy buscando para acceder a mi cuenta de ahorros o a los detalles de mis recuerdos, no sé⁸⁵⁸.

Pour accéder au souvenir de son identité, le personnage est confronté à la nécessité d'un chiffre que l'on peut entendre comme une clef de cryptage autorisant la transitivité du souvenir et, symboliquement, la transparence du signe autoréférentiel. Bonilla représente de la sorte l'illusoire représentativité de l'écriture biographique en narrativisant l'insignifiance du souvenir individuel, l'opacité de la vision que peut se faire un sujet de lui-même et son incapacité à lire son essence, comme on lirait un texte doté de sens. Dans son poème « Cuanto sé de mí » publié en 2010, Bonilla use d'une dialectique identique : la pièce s'ouvre sur la longue énumération de ses numéros de carte d'identité, de téléphone, de carte bancaire, et autres mots de passe pour se refermer ironiquement sur le peu d'information que tous ces chiffres délivrent sur son identité : « Creo que nunca antes un poeta había puesto tanta intimidad al alcance de sus lectores⁸⁵⁹ ». De nouveau, une identité illusoire se manifeste sous le chiffrage d'une large série de nombres. À l'apparente objectivité de ces derniers, à leur transparente fonctionnalité mathématique, répond l'évidence de leur absolue décorrélation de la réalité subjective du vécu individuel, et de leur totale opacité métaphorique et référentielle.

L'artifice de l'identité délivrée par le nom propre, ce facteur définitoire central de l'autobiographie suivant le cadrage théorique de Lejeune⁸⁶⁰, est mentionné dans de nombreuses nouvelles : le poète qui affirme qu'un nom ne contient que des syllabes dans « Un gran día para

⁸⁵⁸ *Ibid.*, p. 115-116.

⁸⁵⁹ Juan BONILLA, « Cuanto sé de mí », *Cháchara*, Sevilla : Renacimiento, 2010, p. 9.

⁸⁶⁰ « Tous les procédés que l'autobiographie emploie pour nous convaincre de l'authenticité de son récit, le roman peut les imiter, et les a souvent imités. Ceci était juste tant qu'on se bornait au texte moins la page du titre ; dès qu'on englobe celle-ci dans le texte, avec le nom de l'auteur, on dispose d'un critère textuel général, l'identité du nom (auteur-narrateur-personnage). Le pacte autobiographique, c'est l'affirmation dans le texte de cette identité, renvoyant en dernier ressort au nom de l'auteur sur la couverture. », Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, *op. cit.*, p. 26.

tus biógrafos⁸⁶¹ » ; le compositeur qui clame « Me llamo Erik Satie, como todo el mundo⁸⁶² » dans « La compañía de los solitarios », et tous les autres écrivains résidant dans cette nouvelle et qui oublient leur nom dès l'arrivée dans les limbes littéraires représentées ; ou encore le malheureux protagoniste d'« El paracaidista » qui crie son nom en vain, dans l'espoir de retrouver son identité et sa corporéité⁸⁶³. En ce sens, cette insignifiance du nom renvoie à l'impossibilité d'une simple transcription de son identité et à l'illusoire transparence biographique⁸⁶⁴. Corollairement, la simple retranscription du nom comme signe d'identité et de littérarité de l'autofiction condamne l'écrivain à une inévitable intransitivité du signe⁸⁶⁵. Bonilla en offre une parfaite illustration dès son premier recueil, lorsque l'auteur sans

⁸⁶¹ Juan BONILLA, « Un gran día para tus biógrafos », *Tanta gente sola*, *op. cit.*, p. 35.

⁸⁶² Juan BONILLA, « La compañía de los solitarios », *La compañía de los solitarios*, *op. cit.*, p. 184.

⁸⁶³ « El paracaidista empezó a gritar su nombre y, por un instante, lo abasteció la ilusión de que su recurso había surtido efecto », Juan BONILLA, « El paracaidista », *La compañía de los solitarios*, *ibid.*, p. 206.

⁸⁶⁴ Le rapport entre l'insignifiance du nom et l'artifice d'une mémoire objectivement référentielle est manifeste dans de nombreux récits bonilliens : « olvidamos nuestro nombre a menudo, confundimos imágenes vividas con imágenes imaginadas, es bastante vulgar, nada extraordinario », Juan BONILLA, « La compañía de los solitarios », *La compañía de los solitarios*, *op. cit.*, p. 188. Dans son analyse de la pseudonymie de Stendhal, Starobinski met en lumière la discontinuité de la vie intérieure et du nom et le sentiment de dépossession identitaire qui peut pousser l'auteur à choisir un pseudonyme. En effet, suivant cette interprétation, le nom constitue davantage une surface de projection pour l'altérité qui s'en saisit comme signe total du Moi, plutôt qu'une dénotation effective de la vie intérieure : « Notre nom nous attend d'avance. Il était là, avant que nous ne le connaissions, comme notre corps. L'illusion commune consiste à croire que notre destinée et notre vérité y sont inscrites. Ainsi l'on confère au nom la dignité d'une essence. Et Stendhal se fait un peu complice de cette illusion. S'il refuse le patronyme Beyle, c'est qu'il y découvre une prédestination, à laquelle il entend se soustraire. [...] Une telle prodigalité dans le pseudonyme oblige à se demander ce qu'est un nom. [...] Nous découvrons en effet qu'un homme n'est jamais tout à fait dans son nom, ni tout à fait derrière son nom, de même qu'il n'est jamais tout à fait dans son visage, ni au-delà de son visage. Nous ne pouvons persévérer longtemps ni dans l'illusion réaliste, ni dans l'illusion nominaliste. Le nom nous apparaît alternativement comme tantôt chargé d'une très haute densité d'existence, tantôt réduit à une superficielle et vaine convention verbale. Toute une vie s'y concentre, en se réduisant à un signe, mais ce signe n'est qu'un signe ; il n'a rien à nous apprendre. Et nous ne savons plus devant qui nous nous trouvons. [...] Le nom est situé, symboliquement, au confluent de l'existence "pour soi" et de l'existence "pour autrui" il est vérité intime et chose publique. En acceptant mon nom, j'accepte qu'il y ait un commun dénominateur entre mon être profond et mon être social. [...] Dans l'équation moi = moi, le nom intervient, aux yeux des autres, à la place du signe d'égalité. Confiée à notre nom, notre identité s'y trouve aliénée : elle nous vient d'autrui et par autrui. Mais l'égotiste se révolte contre une identité imposée du dehors. », Jean STAROBINSKI, *L'œil vivant* (1961), Paris : Gallimard, 1999, p. 235-239.

⁸⁶⁵ Qu'il s'agisse des premiers textes de Lecarme, qui présentent l'autofiction comme une autobiographie romanesque, maintenant cette illusoire identité nominale, ou des écrits de Colonna, pour qui l'identité de l'auteur d'autofiction est le point de départ d'une narration fictive, la plupart des théoriciens de l'écriture autofictive ont, plus ou moins directement et longuement, soutenu l'idée d'une possible « identification » de l'auteur à son patronyme. Ainsi, Colonna intègre l'identité du nom dans la définition de ses autofictions *fantastiques* et *biographiques*, suivant la typologie qu'il dresse en 2004 dans *Autofiction & autres mythomanies littéraire* (*op. cit.*) ; tandis que Lecarme ne nuance sa première posture que dans ses approches tardives du concept : « L'autofiction, dans les années soixante-dix – quatre-vingts a été une variante libérée selon les uns, enchaînée selon les autres, de l'autobiographie ; elle semble dans l'usage qu'en font depuis 1990 critiques et écrivains, une tendance majeure de la fiction romanesque. J'ai longtemps plaidé pour l'homonymat des trois instances narratives comme critère du sous-genre romanesque désigné comme autofiction, ce qui exposait au reproche d'une superstition du nom d'auteur et à la mythologie du grand écrivain. », Jacques LECARME. « Origines et évolution de la notion d'autofiction », in Marc DAMBRE, Aline MURA-BRUNEL et Bruno BLANCKEMAN (dir.), *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 13.

inspiration qui protagonise « Diario de un escritor fracasado » ne parvient qu'à noircir une page blanche de sa signature :

Cuando se sentaba a escribir lo único que se le ocurría era emborronar el folio con su firma. Decenas de firmas que iba acumulando hasta que unas tachaban a otras. Abarrotaba folios con firmas de todos los tamaños, como si buscara, rellenando papeles de aquella forma, apropiarse del blanco del papel, llevarlo hasta su mente, robárselo a la hoja para dejar la mente en blanco. Así, mientras la mente, sucia de fantasmas, se le iba limpiando, el papel se ensuciaba de aquellos mismos fantasmas que tenían su nombre. A veces sentía cómo el blanco de la hoja ascendía por el lápiz hasta su mano, subía luego por el brazo, escalaba el hombro y el cuello, trepaba por su nuca hasta alzarse al cerebro, donde se depositaba. [...] No intentó siquiera instalarse ante un papel para dar forma literaria a su sueño⁸⁶⁶.

Le procédé est parfaitement vain, comme en témoigne la redondance de la pensée du personnage : la transcription transparente de l'identité est une illusion qui ne peut aboutir qu'à la stérilité littéraire.

De là naissent les nombreuses mentions dans l'œuvre de Bonilla à la vacuité des biographies qui se veulent référentielles. Dans « Amor ciego », lorsque le doubleur de Keanu Reeves a déjà séduit la fille aveugle du protagoniste en lui dévoilant son identité réelle, il prétend devoir s'approprier un peu plus de son personnage en lisant la biographie de l'acteur américain⁸⁶⁷. L'hagiographie référentielle de la star américaine apparaît de fait comme un masque cosmétique par lequel s'exprime une identité fictive.

L'écriture biographique, précisément documentaire, est encore associée à une forme de dévaluation de la réalité dans la nouvelle « Brooke Shields », publiée en 2013 dans *Una manada de ñus*, lorsque le protagoniste se sent dépossédé de l'image qu'il se fait de l'actrice en lisant la biographie minutieuse qu'un autre a dressée d'elle :

[...] hasta entonces para mí Brooke Shields era el nombre de una deidad, pero ahora era también alguien, no sé cómo decirlo, real: estaba en algún sitio del mundo, no sólo en ese país espectral que es el cine, sino en una ciudad, en los bares de esa ciudad, en las librerías de esa ciudad. [...] Aparte de esa cualidad –procedente del cúmulo de información– que humanizaba a la deidad, el texto de Bolívar, como tal, era una catástrofe⁸⁶⁸.

Ici encore, tout est question de lieu et de positionnement : l'espace de la fiction est à même de créer des utopies, tandis que la transcription documentaire de l'espace réel ne peut qu'appauvrir la réalité intérieure que le Moi édifie au contact du monde.

⁸⁶⁶ Juan BONILLA, « Diario de un escritor fracasado », *El que apaga la luz*, op. cit., p. 185-186.

⁸⁶⁷ « [...] la verdad es que tengo que prepararme más para no decepcionarla, tengo que comprarme una biografía de ese fulano y empapármela », Juan BONILLA, « Amor ciego », *La noche del Skylab*, op. cit., p. 31.

⁸⁶⁸ Juan BONILLA, « Brooke Shields », *Una manada de ñus*, op. cit., p. 89-90.

VI.1.6 De l'homme comme style au Moi comme modalité de représentation

Avec son fameux aphorisme « Le style est l'homme même⁸⁶⁹ », Buffon ouvre un long débat littéraire portant sur la définition de l'auteur qui perdurera tout au long du XIX^e siècle⁸⁷⁰. Si le naturaliste se référait en réalité à la capacité poétique de l'espèce humaine, plus qu'à la définition de l'individu par son écriture, la formule est célébrée par une partie des romantiques et réinterprétée pour définir le rapport entre la représentation du sujet et la forme de cette représentation. Cette centralité du style dans l'expression du Moi habite encore les discussions littéraires lors de la théorisation du genre autobiographique, comme nous l'avons commenté dans notre lecture de Lejeune. Dans *La relation critique*, Starobinski revient sur la citation de Buffon pour l'associer à une définition de l'écriture autobiographique fondée sur la capacité singularisante de l'écart que creusent les modulations formelles personnelles vis-à-vis d'un langage neutre :

Mais si l'on se détourne de la conception du style comme « forme » (ou vêtement, ou ornement) ajoutée à un « fond », pour considérer la définition du style comme *écart*, l'originalité du style autobiographique, loin d'être suspecte, nous offrira un système d'indices révélateurs, de traits symptomatiques. La redondance du style est individualisante : elle singularise. La notion d'*écart* stylistique n'a-t-elle pas été élaborée en vue d'une approche de la singularité psychique des écrivains ? Ainsi se trouve l'affirmation célèbre de Buffon (dans une acception un peu déformée), et le style de l'autobiographie apparaîtra comme le porteur d'une véracité actuelle. Si douteux que soient les faits relatés, l'écriture du moins livrera une image « authentique » de la personnalité de celui qui « tient la plume »⁸⁷¹.

Les fragments que nous commentions plus haut mettent pourtant en lumière les illusions et apories de la référentialité biographique et envisagent la quête identitaire autoréférentielle comme contraire à la littérarité de l'œuvre. Seulement, cette critique auctoriale se centre sur l'intentionnalité mimétique – non sur la signifiante de la forme – et sur les obstacles contrariant l'utopie de la transparence référentielle, pour reprendre la terminologie de Starobinski⁸⁷², obstruant la transitivité entre les mots et les choses, le vécu et l'autobiographique. Or, l'une des

⁸⁶⁹ « [...] ce sera Buffon prononçant, près de quatre-vingts ans plus tard (1753), devant l'Académie française une formule destinée au plus grand destin : “ Le style est l'homme même ” non pour défendre une absolue singularité de l'expression personnelle mais pour dire, dans la droite lignée de Lamy, que le style engage toutes les facultés de l'homme dans sa quête d'une parfaite adéquation de son dire à la chose, qu'il le distingue aussi par là de toutes les autres créatures. », Jacques DÜRRENMATT, « “Le style est l'homme même” ». Destin d'une buffonnerie à l'époque romantique », *Romantismes*, 2010/2, n° 148, Paris : Armand Colin, 2010, p. 64. Disponible en ligne sur : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2010-2-page-63.htm#pa4>.

⁸⁷⁰ Nous renvoyons à l'étude de Jacques Durrenmatt pour une analyse détaillée des débats théoriques ayant succédé à la formule de Buffon : Jacques DÜRRENMATT, « “Le style est l'homme même” ». Destin d'une buffonnerie à l'époque romantique », *Romantismes*, *ibid.*

⁸⁷¹ Jean STAROBINSKI, *L'œil vivant II : La relation critique*, Paris : Gallimard, 1970, p. 86-87.

⁸⁷² Jean STAROBINSKI, *Jean-Jacques Rousseau, La transparence et l'obstacle*, Paris : Gallimard, 1971.

raisons de cette fracture entre le réel et sa représentation textuelle réside dans l'autonomie de l'œuvre qui s'exprime dans sa réception ultérieure et dans son dialogue avec le lecteur. Dans « La compañía de los solitarios », les auteurs, oublieux de leur nom, symbole factice de leur identité, discutent dans toutes les langues et se comprennent⁸⁷³. Chacun de ces fantômes d'écrivain symbolise, en réalité, sa propre œuvre, comme en témoignent les très nombreuses autocitations qui inondent leur discours : ils ne sont que des projections personnifiées de leur propre production. Car ce qu'ils représentent, nous l'avons évoqué dans le chapitre précédent, c'est l'intériorisation de leur œuvre par le lecteur, ce dernier étant incarné par le tavernier, projection de Bonilla récepteur, et par les autres auteurs se nourrissant mutuellement de leur production : ainsi, par exemple, Kafka apparaît débattant avec Nabokov, lequel se dit inspiré par Platonov. Dans la caverne de la réception lectoriale, l'œuvre devient autonome et peut dès lors dialoguer librement avec ses récepteurs – qu'ils soient eux-mêmes auteurs ou non –, et elle peut également, en retour, être modulée par leur subjectivité. C'est pourquoi le personnage de Virginia Woolf fait son apparition, trempée, alors que le récepteur posthume de son œuvre, incarné par le tenancier du local, lit ses textes à la lumière de ce qu'il connaît de la mort de l'écrivaine : son suicide par noyade. Cette apparition teintée d'une distorsion symbolique, les habits mouillés de l'autrice, illustre la perception subjective qu'à le lecteur de l'auteur dont il lit les créations. De ce fait, une identité auctoriale ne saurait déterminer une œuvre et se transposer par son biais, c'est l'œuvre qui détermine l'identité auctoriale dans la réception du lecteur. Auteur en quête d'un récepteur complice et artisan exacerbé d'une esthétique de la réception en acte, Bonilla associe, de la sorte, l'identité qui se dégage d'un texte à la construction même du texte, à son style, dans une réactualisation contemporaine – après Jaus et Iser – de la célèbre maxime de Buffon. C'est sans doute la raison pour laquelle les fantômes qui hantent la « Compañía de los solitarios » ne semblent pouvoir s'exprimer que par les citations qui sont faites de leur œuvre : ils sont les avatars incorporés de leur propre manière d'écriture.

L'on peut alors réévaluer notre lecture de certains fragments et comprendre que les expérimentations stylistiques occasionnelles de Bonilla interviennent comme autant d'illustrations enchâssées de ce procédé de définition par le style. Dans la nouvelle « Polvo eres », le choix d'une narration en *stream of consciousness*, traversée d'images hallucinées

⁸⁷³ « Tanto él como la mujer –¿por qué la llama muchacha el gigante si es mayor que él?– hablan en inglés, aunque Platonov se dirigió a ella en francés al acercarse, y ella le respondió en ese idioma. “¿Cómo ha podido olvidar su nombre si no ha olvidado expresarse en un idioma que no es el suyo?” », Juan BONILLA, « La compañía de los solitarios », *La compañía de los solitarios*, op. cit., p. 188.

symbolisant la décadence, répond à la situation du personnage qui voit le monde se dérober à son regard alors que la vie lui échappe⁸⁷⁴. La nouvelle « Salto de altura », dont le rythme accompagne les foulés d'un suicidaire vers sa chute, use d'une même écriture, en courant de pensée, pour reproduire la superposition des souvenirs accumulés et la folle course vers la mort⁸⁷⁵. Les mots-valises humoristiques que le protagoniste grivois de « Real Dolly » emploie pour décrire ses ébats rendent compte d'un caractère enclin à mêler des fragments hétérogènes – fiction de la poupée et réalité du rapport, un mot et un autre – pour construire son propre univers fantasmatique⁸⁷⁶. Ces tournures stylistiques marquées, qui dérogent au style habituel de l'auteur, fonctionnent comme des indicateurs sémiotiques et poétiques, qui invitent cycliquement le lecteur à observer le style pour y déceler une identité. Dans un registre plus lyrique, « El paracaidista » nous offre quelques descriptions du paysage, observé depuis la chute infinie du personnage narrateur, qui mêlent les ingrédients d'une poétique tacite :

Por encima del paracaidista el tapiz del cielo empieza a oscurecerse. A su derecha el sol ha dejado de ser una bola de fuego para convertirse en una fruta pletórica que va a recibir el mordisco de unos montes. Su jugo se esparcirá por el horizonte, el círculo perfecto que es todavía se transformará en un renglón de tinta anaranjada que acabará diluyéndose mientras por los túneles del espacio empiezan a chorrear su luz estrellas que murieron hace siglos, planetas al alcance de la mano, la colección de joyas que cada noche un mercader ignoto nos ofrece extendiéndola en el mantel oscuro del firmamento como si fuese bisutería con la que adornar la extrañeza extraordinaria de estar vivos, de ser tan insignificantes a pesar de que toda esa colección de astros, en el fondo, para lo único que sirve es para que nos demos cuenta de que están celebrando que existamos⁸⁷⁷.

Le style frappe immédiatement par sa saturation de métaphores au cœur de laquelle se développe subrepticement un discours aux connotations littéraires. Le ciel prend les aspects d'une surface d'expression écrite (« un renglón de tinta ») où s'expose l'artisanat d'art (« joyas », « bisutería ») troqué par une figure voilée (« un mercader ignoto »), dans le seul but de révéler la beauté d'une vie. L'habileté du joaillier céleste et l'éclat lumineux de son style éclipsent la nécessité de son identité dans cette manifestation de l'existence. Ici encore, Bonilla offre une image spéculaire de sa poétique, sertie dans le fonctionnement narratif du récit, puisque cette longue digression descriptive dit aussi la suspension du personnage dans les airs.

Le Moi ne s'exprime donc pas comme l'objet de la représentation car, nous l'avons vu, les personnages peinent autant à se comprendre qu'à s'écrire. Le Moi intervient comme une

⁸⁷⁴ Voir notre analyse plus détaillée de cette imagerie métaphorique dans la partie « III.3.2 L'espace urbain comme zone de transfert entre le dedans et le dehors ».

⁸⁷⁵ Voir notre analyse de la nouvelle dans la partie « III.2.2 L'art de montrer la frontière vidée de sa matérialité ».

⁸⁷⁶ Voir les exemples de mots-valises dans la partie « IV.2.1 Du réel subjectif à l'inexistence du réel (du néoréalisme au post-réalisme) ».

⁸⁷⁷ Juan BONILLA, « El paracaidista », *La compañía de los solitarios*, op. cit., p. 202.

modulation de la réception du monde – à travers cette subjectivité envahissante qui caractérise toutes les nouvelles bonilliennes –, et comme modalité de sa transcription, et c’est là tout le signifiant paradoxal d’une expression personnelle post-mimétique. Comme nous l’avons souligné à plusieurs reprises, Bonilla est un grand réactualisateur – des épigones cervantins, des postulats de la modernité, du nihilisme nietzschéen ou encore des aphorismes de Buffon – mais il se place toujours, pour ce faire, dans une perspective ménardienne riche des paradigmes critiques de son époque. Il réinvente le quichottisme depuis un au-delà du postmodernisme, il s’approprie Buffon après Jauss et Iser, et il réinvente la représentation narrative du moi après la crise de la mimésis de la seconde moitié du XX^e siècle. De là une conception de l’écriture de l’intime qui passe par un effacement volontaire de l’auteur, comme matière référentielle d’une impossible représentation, au profit de la structure formelle du texte et de l’identité auctoriale qu’elle actualisera dans l’acte de réception. Dans un jeu de spéularité poétique constant, Bonilla illustre cet effacement dans les folles fictionnalisations qu’impulsent ses personnages. Ainsi Angela, la mère endeuillée dans « Encuentro en Berlín », décide-t-elle de fuir son pays, de se dérober, pour réinventer son existence dans la texture de son imaginaire :

Pero toda esa aventura interior necesitaba también de un espacio extraño en el que prolongarse: no se podía contar con los conocidos, con seres cercanos, con paisajes que pendieran de escenas del pasado para identificarse. Así que era imprescindible cambiar el escenario, ser una desconocida, esconderse para poder fomentar aquella narración en la que una vida extinguida en la realidad se podría adentrar en otra dimensión del tiempo cuya sede fuese exclusivamente su conciencia⁸⁷⁸.

Nous retrouvons l’idée d’un espace paradoxal, hors du temps de la réalité, qui métaphorise souvent l’œuvre littéraire chez Bonilla. Ángela doit quitter l’espace familial pour rejoindre un lieu où ses fictions intimes ne sembleront pas incompatibles avec la réalité environnante, un succédané d’espace de fiction littéraire en somme, ici l’espace étranger, où ses fantasmes pourront se substituer au réel à l’abri du regard d’un public trop informé de sa « réalité »⁸⁷⁹. La

⁸⁷⁸ Juan BONILLA, « Encuentro en Berlín », *El estadio de mármol*, *op. cit.*, p. 50.

⁸⁷⁹ Dans son analyse du style de Ramuz, Starobinski affirme d’ailleurs que les modulations formelles du langage participent elles-mêmes d’une recreation du réel et sont signifiantes, en soi, non seulement par l’écart qu’elles creusent vis-à-vis d’un langage neutre, mais aussi parce que cette dissonance personnelle exemplifie un rapport spécifique et individuel à la réalité : « C’est principalement cet “acharnement rhétorique” (Dentan, 1974 : 25), cette volonté de préserver une liberté esthétique, qui séduit Starobinski dans sa lecture de l’écrivain vaudois. Qualifiant l’“écart stylistique” d’“idée féconde” (Starobinski, 1970 : 21), il est en effet attiré par ce genre d’opposition. Car le langage poétique ne représente pas seulement la façon personnelle dont un écrivain s’exprime par rapport à la langue standard. Il symbolise aussi de nouveaux rapports entre l’écriture et la réalité, où la parole se dote de la responsabilité la plus haute : celle de remettre en question son instrument même, la langue, afin de régénérer les mots, de faire tomber les masques, autrement dit de changer la vie. Considérée comme un mode d’intervention non pas tant sur les choses elles-mêmes que sur le sentiment des choses, la parole transforme. », Cynthia BIRON COHEN, « L’écriture de soi dans l’œuvre de Jean Starobinski. Une dialectique du subjectif et de l’objectif, du singulier et de l’universel », *Journal of Urban Research*, Briefings, 2005, disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/articulo/1097>. Dès lors, le personnage d’Ángela exemplifie, dans la trame de la

mention au changement de scène, succédant à l'idée d'un spectateur averti (les connaissances d'Ángela), n'est pas sans rappeler les postulats de Dominique Maingueneau, dans *Le contexte de l'œuvre littéraire*, portant sur la scénographie du texte littéraire par laquelle l'œuvre s'inscrit dans un dialogue anticipé avec ses récepteurs :

Car toute œuvre, par son déploiement même, *prétend* instituer la situation qui la rend pertinente. Le roman « réaliste » n'est pas seulement « réaliste » par son contenu mais aussi par la manière dont il institue la situation d'énonciation narrative qui le rend « réaliste ». Énonciation par essence menacée, l'œuvre littéraire lie en effet ce qu'elle dit à la mise en place de conditions de légitimation de son propre dire. La situation à l'intérieur de laquelle s'énonce l'œuvre n'est pas un cadre préétabli et fixe : *elle se trouve aussi bien en aval de l'œuvre qu'en amont puisqu'elle doit être validée par l'énoncé même qu'elle permet de déployer*. Ce que dit le texte présuppose une scène de parole déterminée qu'il lui faut valider à travers son énonciation (nous soulignons)⁸⁸⁰.

Paradoxalement, l'identité auctoriale chez Bonilla ne se construit pas dans sa référentialité, qui, tout au contraire, apparaît volontairement floutée, mais dans la modalité d'énonciation créée par l'œuvre, dans le mode mimétique particulier adopté par l'auteur et la teneur de la distorsion appliquée à la représentation, à l'origine d'une scène d'énonciation spécifique. Ce n'est que dans le dialogue entre le texte et le récepteur que peut se construire une situation narrative – non pas réaliste mais post-réaliste dans son cas – par laquelle l'auteur, malgré le régime post-mimétique de cette forme de représentation, parviendra à « s'incorporer » dans son œuvre par le style énonciatif :

La rhétorique antique entendait par *ethè* les propriétés que se confèrent implicitement les orateurs à travers leur manière de dire : non pas ce qu'ils disent explicitement sur eux-mêmes mais *la personnalité qu'ils montrent à travers leur façon de s'exprimer*. [...] Pour le coénonciateur l'éthos permet à l'œuvre de *prendre corps*. Nous parlerons d'incorporation pour désigner ce phénomène. En sollicitant l'étymologie on peut faire jouer cette « incorporation » sur trois registres indissociables : – l'énonciation de l'œuvre confère une corporalité au garant, elle lui *donne corps* ; – le coénonciateur *incorpore*, assimile ainsi un ensemble de schèmes qui correspondent à une manière spécifique de se rapporter au monde en habitant son propre corps ; – ces deux premières incorporations permettent la constitution d'un *corps*, celui de la communauté imaginaire de ceux qui communient dans l'amour d'une même œuvre⁸⁸¹.

Dans la « *La compañía de los solitarios* », Bonilla offre sans aucun doute la plus fidèle illustration narrative de cette conception : les auteurs fantomatiques qui habitent le lecteur sont

fiction et comme une mise en abyme du postulat esthétique auctorial, cette posture particulière consistant à moduler la diégèse qu'elle fait de sa vie pour transformer le réel dans l'espace littéraire qu'elle décide d'habiter. Son discours façonne la réalité qu'elle appelle de ses vœux. Cependant, dans l'écart qui sépare ce discours d'une simple affirmation « vraie » de l'expérience vécue (le décès de son fils) s'exprime l'authenticité de sa douleur intime.

⁸⁸⁰ Dominique MAINGUENEAU, *Le contexte de l'œuvre littéraire*, Paris : Dunod, 1993, p. 91-92.

⁸⁸¹ *Ibid.*, p. 137-140.

les réminiscences des incorporations établies lors de leur lecture, et ces traces spectrales sont le reliquat de leur manière d'habiter le monde que le personnage bonillien intègre à sa propre perception. De manière générale, ces lignes éclairent les postures de toutes les figures bonilliennes qui, hantées par les fantômes de leurs fictions, font communauté autour de lectures partagées. Or ce positionnement correspond précisément à la perspective poétique de Bonilla qui, plutôt que de se représenter, délègue à ses textes la charge de l'incorporer. Reste à présent à déterminer la nature exacte de cette incorporation auctoriale à l'ère post-mimétique, et la qualité des échanges qui se jouent dans le « corps communautaire » que Bonilla appelle de ses vœux.

VI.2 *Yo soy, yo eres, yo es* : pour une figuration post-réaliste du Moi

VI.2.1 *El arte del yo-yo* ou l'ambivalence du *je* dans le discours bonillien

Dans le large périmètre des écritures autobiographiques, l'usage de la première personne et le mode de signification de celle-ci constituent un enjeu stylistique fondamental. On sait que c'est en partant de ce « je » problématique que Doubrovsky a élaboré sa théorisation d'une nouvelle manière de s'écrire :

Ma vie, je n'ai pas voulu la changer, je l'ai échangée contre l'écriture, bien sûr, on peut créer des fantômes imaginaires, en peupler des romans, moi, ma vie est mon roman, je suis mon propre personnage, mais ma personne, c'est lui qui me l'a fait découvrir, contradictions intimes, vices de construction quintessentiels, tout l'inconscient qui palpète, lui qui m'a rendu à moi-même intéressant, par lui que je suis pour moi devenu romanesque, voilà ce que je suis devenu, après seize ans, une vie en papier imprimé⁸⁸².

Dans cette double référentialité du *je*, l'identité autofictive s'exprime dans l'intersection de la vie de l'écrivain et de son personnage. Or, cette unité ne se fait jour que dans l'affirmation d'une identité seconde entre le pronom personnel qui prend en charge la narration et celui de la voix auctoriale : « Non seulement auteur et personnage ont la même identité, mais le narrateur également : dans [*Fils*], je c'est encore *moi*⁸⁸³ ». Mais ce dédoublement ontologique de la première personne a été également observé et commenté pour parler de l'autobiographie qui fait intervenir un procédé linguistique similaire. Martine Renouprez évoque, par exemple, cette double division du Moi, temporelle et identitaire, en reprenant l'analyse que propose Starobinski du genre autobiographique :

Au cœur de l'autobiographie résiderait une modification, ce qui justifierait le fait que l'énonciateur n'est pas exactement identique à la personne qu'il était et qui fait l'objet de son discours lors de son énonciation. L'énonciateur se dédouble donc, devenant à la fois sujet et objet de son discours ; la distance qui s'instaure dans le récit de sa propre vie n'est donc pas seulement le fait d'un écart temporel, mais aussi d'un écart d'identité⁸⁸⁴.

Miroux résume également les conceptions de Starobinski dans *L'œil vivant* (1961) en soulignant que l'autobiographie ne peut se soustraire à un même phénomène de dédoublement par l'inévitable mise en récit qui diffracte le *je* auctorial du *je* de l'œuvre :

Jean Starobinski souligne que, dans la mesure où l'autobiographie est un écrit autoréférentiel, c'est le style qui se trouvera au centre de la problématique du genre.

⁸⁸² Serge DOUBROVSKY, « Échanges », *InfoMatin*, 28 juillet 1994, p. 21.

⁸⁸³ Serge DOUBROVSKY, *Autobiographiques. De Corneille à Sartre*, Paris : PUF, 1988, p. 68.

⁸⁸⁴ Martine RENOUPREZ, « L'autobiographie en question : poétique d'un genre », in *La philologie française à la croisée de l'an 2000 : panorama linguistique et littéraire*, Granada : Universidad de Granada, 2000, p. 117.

L'écriture autobiographique développe dès lors un *je* du récit qui « n'est assumé existentiellement par personne » [...]. Ce *je* ne renvoie qu'à une image inventée par un *je* référentiel qui écrit. Ainsi l'écart établi par la réflexion autobiographique est double, c'est un écart temporel et un écart d'identité qui sépare le *je* actuel et le *moi* révolu. La narration autobiographique évoquera ce parcours de l'un à l'autre sans bien entendu en réduire la distance⁸⁸⁵.

L'une des caractéristiques des écritures de l'intime, qu'il s'agisse d'autobiographies prétendant à la transparence ou d'autofictions, réside ainsi dans une forme de polysémie, ontologiquement et temporellement hétérogène, du pronom personnel. Or, qu'en est-il lorsque l'écriture se développe depuis un paradigme remettant en question la portée mimétique des mots ? Observet-on un tel dédoublement chez Bonilla ?

Il est certain que l'auteur s'amuse de cette friabilité du Moi. En 1995, Bonilla publie *Yo soy, yo eres, yo es*⁸⁸⁶, une nouvelle longue que nous n'avons pas intégrée à notre corpus primaire car son mode d'édition, sa forme illustrée de photomontages allogènes et sa longueur la rapprochent d'un roman d'adolescence composé à quatre mains. Malgré sa diffusion éditoriale visant un public jeune, le texte entre en résonance, dès les débuts de la carrière novellistique de Bonilla, avec l'ensemble de son parcours poétique. La formule agrammaticale – à savoir, non conforme aux règles de la grammaire – qui donne son titre à l'œuvre est répétée cycliquement au fil du récit pour définir le caractère d'adolescents ayant forgé une individualité forcenée, au point qu'ils ne dépendent plus que de leurs désirs. Cette autonomie du Moi représente l'objet de quête du protagoniste, tout au long de son éducation sentimentale, et son évocation ouvre le récit :

Yo soy. Yo eres. Yo es. Yo somos. Yo sois. Si quieres sobrevivir, habrás de aprender a conjugar el verbo ser de esta manera. No es fácil, resulta costoso, no basta con repetírselo una y otra vez hasta tatuárselo en la corteza del alma, hay que creárselo, lo más difícil es creárselo, pero una vez que lo consigues puedes dar el siguiente paso, aprender a conjugar el verbo amar para no conformarse con sobrevivir, para triunfar, para que tus deseos dicten a la realidad la forma en que ha de desarrollarse: Yo me amo. Tú me amas. Él me ama. Nosotros me amamos. Vosotros me amáis. Ellos me aman⁸⁸⁷.

La licence poétique autorisant cette égocentrique conjugaison subsume les modalités de représentation du Moi et du monde dans les récits bonilliens. En apparence autocentrée, cette manière d'être au monde illustre, en premier lieu, l'acceptation volontaire de la subjectivité que le personnage bonillien imprime sur sa vision du monde : conjuguer l'essence à la première

⁸⁸⁵ Jean-Philippe MIRAUX, *L'autobiographie. Écriture de soi et sincérité*, op. cit., p. 16.

⁸⁸⁶ Juan BONILLA, *Yo soy, yo eres, yo es*, op. cit.

⁸⁸⁷ *Ibid.*, p. 7.

personne, c'est affirmer l'invisibilité d'un monde en dehors du Moi⁸⁸⁸. Elle réactualise le thème de la constitution du sujet comme rejet de la dimension identitaire des circonstances (« para que tus deseos dicten la realidad ») au profit d'une réalité consciemment, et activement (« lo más difícil es creárselo »), élaborée par la matière des fantasmes et des fictions intimes (« Yo me amo, tú me amas »). L'usage du tutoiement confère une texture morphologique au dédoublement autoréférentiel tout en réactivant la dynamique d'une rencontre avec soi dans l'échange avec l'altérité, ici incarné par le Moi dédoublé.

Mais ce fragment montre avant tout une distorsion stylistique à l'œuvre, un « écart » pour reprendre la terminologie de Starobinski, et une distance spécifique au cadre formel normé, dont l'actualisation intradiégétique est synonyme d'identité : le mantra que le protagoniste essaye de faire sien métaphorise un changement d'essence, l'accès à une identité idéale, quand, à l'inverse, la conjugaison correcte, l'absence d'un style qui permettrait la licence, métaphorise l'absence d'individualité et d'identité propre. Dans cette nouvelle, Juan Bonilla élabore une première poétique personnelle de l'autobiographisme, centrée sur la notion de style comme signe d'identité, et met déjà en lumière la bataille qui se noue dans l'usage très particulier qu'il fait du pronom *je*. L'agrammaticalité signale que son recours à la première personne n'est pas gratuit, qu'il est l'enjeu d'une lutte particulière par laquelle s'exprime une personnalité.

Le *je* bonillien est complexe à bien des égards. L'incertitude transgénérique que l'écrivain entretient dans ses récits – lesquels incluent des citations intertextuelles de ses essais

⁸⁸⁸ Par cette distorsion discursive, Bonilla nous offre une nouvelle mise en abyme de son projet littéraire et de ses conceptions poétiques en mettant en scène le dédoublement autoréférentiel et la constitution du sujet provoqué par l'écriture biographique. De fait, la co-construction du sujet et de son discours autoréférentiel est au cœur de l'écriture autobiographique comme le rappelle Martine Renouprez suivant les postulats de Starobinski : « le questionnement de l'énonciateur et de l'écriture est soulevé dans un mouvement réciproque : “Je n'ai pas plus fait mon livre que mon livre m'a fait” (Montaigne, 1965 : II/XVIII 665), déclare Michel de Montaigne. Ainsi se découvre-t-il “sujet pluriel”, à divers “étages” (Mathieu-Castellani, 1996 : 189), en perpétuelle contradiction, dénouant difficilement ses conflits intérieurs : “L'altérité s'inscrit au cœur du même, tandis que la notion de même se substitue à celle d'identique : devenant toujours autre d'un autre [...]” (idem : 194). Alors que pour Philippe Lejeune, c'est un rapport de ressemblance qui fonde l'identité dans le cadre de l'écriture biographie [*sic*], et au contraire un rapport d'identité qui fonde la ressemblance dans le cadre du récit autobiographique, il apparaît au vu des analyses ultérieures que ces distinctions n'ont pas cours, l'autobiographe se trouvant toujours au mieux dans un rapport de ressemblance avec lui-même sinon de dissemblance au sein d'une identité disloquée. Le “je” qui se pense dans un discours autobiographique, d'une part, ne parvient pas à cerner entièrement l'identité rêvée car la mémoire sélectionne les souvenirs et dans ses choix, l'écriture enregistre des pertes, se convertit en une “auto-interprétation” (Starobinski, 1970 :258), constituant ainsi une identité autre, ne renvoyant tout au plus qu'au seul “nom d'auteur...” (idem : 190) et non à la personne réelle; d'autre part, contradictoirement, le sujet ne se découvre ni seul, ni unique à travers l'écriture mais double: “car nous sommes, je ne sais comment, doubles en nous-mêmes” (Montaigne cité par Mathieu-Castellani, 1996 :195). Entre la quête d'une identité idéalisée et la découverte de la différence en soi se noue le conflit avec lequel l'écriture du “moi” se trouve au prise. », Martine RENOUPREZ, « L'autobiographie en question : poétique d'un genre », in *La philologie française à la croisée de l'an 2000 : panorama linguistique et littéraire*, op. cit., p. 119.

et ont toujours une valeur poétique –, confère à la première personne une référentialité trouble – dont l’ambivalence est aisément perceptible. Aussi, les superpositions de voix narrative et auctoriale sont légion, ce dont nous donnerons quelques exemples. L’ambiguïté est parfois complète, comme lorsque le narrateur d’« El millonario Craven » affirme :

Un suelto en una revista literaria daba noticia de la venta de un manuscrito titulado *El mejor escritor de su generación*, original del chileno Ismael Lara, la novela interrumpida pero casi acabada en la que el novelista trabajaba cuando le sobrevino la muerte. Su vendedor era un librero de viejo londinense que, yo tengo ese cuadernillo, incluyó el manuscrito de Lara en su catálogo⁸⁸⁹.

Le lecteur averti connaît l’intérêt de Bonilla pour les catalogues de libraires dont il a adopté la forme dans l’un de ses recueils de commentaires littéraires⁸⁹⁰, et qu’il assimile à une forme accidentelle de biographie⁸⁹¹. La mention au titre de l’ouvrage, qui est aussi le nom d’une nouvelle de Bonilla, renforce le brouillage référentiel en soustrayant, dans la fiction, l’auctorialité du texte à son auteur référentiel. Ainsi, le Moi qui apparaît dans le segment « yo tengo ese cuadernillo », mis en exergue par l’usage du pronom personnel sujet, exprime une référentialité trouble : il peut tout à la fois renvoyer à une hypothétique possession de Bonilla, et à un livre que posséderait son personnage ; ce qui impliquerait simultanément une contamination du récit par son auteur et du réel par une fiction où l’ouvrage serait écrit par un personnage, à la manière des jeux métafictionnels d’Unamuno dans *Niebla*.

Cette polysémie ambiguë du *je* bonillien est omniprésente tout au long de son œuvre. Dans « Nadie conoce a nadie », nouvelle publiée dans son premier recueil, un *je* apparaît brutalement à la fin d’un long récit à la troisième personne – « Lo llamé. Estuve a punto de decirle que había sido yo el que le había gastado la broma de los Arlequines⁸⁹² » – laissant planer l’incertitude quant à la définition de cette focalisation soudaine comme une métalepse énonciative d’auteur métafictionnelle ou un simple changement narratif. Le même procédé est répété chaque fois que les personnages affirment avoir écrit un récit où l’on reconnaît la trame d’une nouvelle bonillienne. Dans « Edición definitiva », le protagoniste imagine ainsi le scénario de la nouvelle « El gemido de la culpa » : « Pensé que aquello me serviría para escribir un relato. [...] Un relato que no concluí hasta muchos años después, en el que un hombre es incapaz de dormir porque oye el ruido que hace la Torre de Pisa al inclinarse⁸⁹³ ». Dans cette citation,

⁸⁸⁹ Juan BONILLA, « El millonario Craven », *La compañía de los solitarios*, op. cit., p. 47.

⁸⁹⁰ Juan BONILLA, *Catálogo de libros excesivos, raros o peligrosos que ha dado a la imprenta Juan Bonilla y edita la Universidad de Sevilla en MMXII*, op. cit.

⁸⁹¹ Voir notre partie : « V.3.3 La littérature comme hypotexte de l’identité ».

⁸⁹² Juan BONILLA, « Nadie conoce a nadie », *El que apaga la luz*, op. cit., p. 227.

⁸⁹³ Juan BONILLA, « Edición definitiva », *La compañía de los solitarios*, op. cit., p. 79.

l'écart temporel propre à la construction du Moi auctorial et le dédoublement du sujet *je* se côtoient dans un unique mouvement de distanciation ambivalente. On trouve ces deux procédés employés conjointement dans la nouvelle « Encuentro en Berlín », où une première personne apparaît subitement dans un récit à la troisième personne, lorsque le narrateur explique les raisons de sa présence dans la capitale, évoquant la trame du roman *Nadie conoce a nadie* :

Coincidiendo con el lanzamiento de la versión alemana de mi primera novela –una tosca aventura de jóvenes que quieren inventarse a sí mismos mediante un juego de rol para escapar del desasosiego aburrido de unas existencias mediocres⁸⁹⁴.

La superposition des dimensions référentielle et fictionnelle est plus trouble encore lorsque les récits se rient des incertitudes que peuvent créer une identité de nom. L'écrivain improductif dans « El mejor escritor de su generación » tire avantage du nom qu'il partage avec son père pour plagier le manuscrit de ce dernier avec la sensation de ne pas lui dérober toute son auctorialité :

Aquella novela dulcemente escrita con una prosa esculpida renglón a renglón, medida durante años, la firmé yo, pero no escribí ni una sola de sus líneas, ni siquiera me atreví a hacer una corrección banal, con excepción del cambio de la dedicatoria (la enigmática leyenda caligrafiada del original fue suprimida por el escueto « para mi madre Mercedes y mi padre que se llama como yo » [...])⁸⁹⁵.

Dans le récit, le roman en question se nomme *De lo que es capaz la gente por amor*, titre d'une nouvelle publiée par Bonilla dans le recueil précédant celui qui enserme ce texte. Dès lors, le double contrepoint qui se construit entre le paradoxe « la firmé yo, pero no escribí ni una sola de sus líneas » et l'identité nominale « mi padre que se llama como yo » renvoie à un vertigineux entrelacement de références : ainsi, le *je* de cette nouvelle est simultanément lié à l'auteur Bonilla, père métaphorique du protagoniste, au personnage lui-même dans l'énonciation diégétique, et à son père fictif dans l'univers hypodiégétique.

Cette référentialité multiple du *je* n'équivaut ni au dédoublement auctorial de l'autofiction – qui implique, pour Doubrovsky, la mutualisation des voix de l'auteur, du personnage et du narrateur –, ni à la diffraction temporelle du Moi autobiographique. Elle se construit dans la superposition simultanée de deux intertextes, l'un appartenant au corpus bonillien extradiégétique, et qui donc se réfère à son auteur, et l'autre renvoyant au sujet intradiégétique. Car dans tous les exemples cités, la figure auctoriale est convoquée par l'entremise d'un texte dont elle pourrait être l'origine (les mots croisés qui déclenchent l'intrigue de « Nadie conoce a nadie », le catalogue de libraire dans « El millonario Craven »,

⁸⁹⁴ Juan BONILLA, « Encuentro en Berlín », *El estadio de mármol*, op. cit., p. 54.

⁸⁹⁵ Juan BONILLA, « El mejor escritor de su generación », *La compañía de los solitarios*, op. cit., p. 216.

les autres récits de Bonilla dans les autres cas). Le *je* ambivalent bonillien signale ainsi une auctorialité de papier et de pure énonciation, et délimite une identité émanant du texte lui-même.

VI.2.2 Une écriture post-réaliste du Moi

L'usage que fait Bonilla du *je* rend compte d'une caractéristique des écritures personnelles en général, la diffraction du référent de la première personne, mais sous une forme particulière dans la mesure où aucun de ces référents n'est jamais autre chose que du texte. Le récit ne se réfère ainsi à aucune réalité directement, mais convoque une figure d'auteur en son sein par un simple jeu intertextuel multidirectionnel. En somme, le texte bonillien renvoie à son auteur par la médiation d'un autre texte dans un jeu de reflets spéculaires où toute la matière représentée du récit est forcément textuelle. En cela, cette substance référentielle constitue bien une reconstruction de réalité car le collage de textes intermédiaires se substitue à la réalité dépeinte elle-même. Si ce pouvoir de l'œuvre de fiction à remplacer le réel évoque la posture mimétique du post-réalisme, le légat sur Bonilla des auteurs hispaniques modernes est patent dans cette dynamique de représentation du réel par médiation d'une représentation seconde : il s'inscrit en cela dans la tradition des reprises intertextuelles à portée référentielle d'Ortega y Gasset, Unamuno, Maeztu et Azorín ou encore des jeux transgénériques et de mise en scène de la voix narrative de Baroja.

Il n'est alors pas surprenant que Bonilla choisisse, de manière programmatique et dans une nouvelle affirmation poétique, la figure de l'amateur de jeu de rôle pour protagoniser ses premières narrations, aussi bien dans *El que apaga la luz* que dans *Nadie conoce a nadie*. Le jeu de rôle illustre un mode de représentation, par double décrochement, paradigmatique de l'esthétique bonillienne : des êtres de chair incarnent des rôles, s'éloignant ainsi de leur identité réelle, et se transposent dans un univers de papier pour donner vie à une fiction par leur discours ; de la sorte, ils n'affirment leur identité que par les choix effectués au sein de la diégèse ludique et par la forme même de leur acte énonciatif. Cette modalité de la représentation, qui donne un espace d'expression au Moi sous une identité de papier, exemplifie parfaitement le positionnement post-réaliste, comme le souligne Philippe Vilain dans sa propre conception de la notion :

À mes yeux, l'art post-réaliste n'est ni un art de la mémoire, ni un art purement imaginaire, il est un art de la ressaisie immédiate, fondé sur la capacité de l'imaginaire à se connecter au monde médiatisé. L'impasse du réalisme, que signent magistralement ces points de vue romanesques, trouve ainsi une solution esthétique

dans le post-réalisme qui, contestant la causalité du réalisme (le monde est un donné qui m'impose de le décrire), reconnecte de façon fictionnelle le monde à soi, s'en réempare en postulant l'indépendance du monde par rapport à ses constructions imaginaires, la non-corrélation du réel à soi, l'insubordination par rapport à la représentation qu'il impose : le réel, qui n'est ni donné ni construit, ne me dicte plus ce que je dois en dire, et le *soi du réel* ne m'apparaît plus à sa seule initiative ; si le réel advient à moi, désormais, ce n'est plus pour que j'en sois le témoin passif mais bien, à la manière d'un jeu de rôle, pour que je le refasse moi-même et que je renoue avec pour m'en faire l'acteur principal⁸⁹⁶.

Cette compréhension du post-réalisme instaure le rapport fondamental qui unit la poétique auctoriale de Bonilla à ses représentations intradiégétiques et à sa modalité d'écriture personnelle. De la même manière que ses personnages combattent le réel par le jeu de rôle, lui, auteur, refuse le réalisme d'un biographisme transparent au profit d'une identité auctoriale qui se construit dans la texture de ses œuvres et dans le dialogue qu'elles entretiennent avec le lecteur qui en déchiffrera les labyrinthes intertextuels. C'est en cela que l'objet de la représentation est secondaire par rapport à la modalité de représentation où s'exprime la rencontre entre le lecteur et l'avatar auctorial construit par la lecture. Même ses personnages d'écrivains les plus médiocres en alertent constamment le récepteur : « me encanta esa manera de preguntar por una novela : de qué va, como si eso fuese todo, como si eso al menos fuese lo importante, el asunto⁸⁹⁷ ».

Dans cette partie de jeu de rôle dont Bonilla tire les ficelles en habile maître du jeu, le rôle intradiégétique d'auteur s'exprime tour à tour sous les figures du barde, du nègre littéraire, du journaliste, du traducteur, de l'écrivain peu inspiré, pour maintenir la distance nécessaire à la diffraction du Moi. Mais tous ces personnages, comme autant de projections du lecteur modèle⁸⁹⁸ qu'espère Bonilla, découvrent par leur aventure une manière de le lire. Le prête-plume de « El millonario Craven » se surprend de découvrir une citation de sa première publication, avec sa calligraphie exacte, reproduite sur les murs du riche commanditaire de faux manuscrits. La citation, en apparence autographe et mystérieusement soustraite au geste de son auteur, reproduit visuellement, au sein du texte, le processus de vol d'auctorialité qui définit le commerce du riche faussaire : la graphie métaphorise le style auctorial, et sa reproduction contrefaite le travail de falsificateur du protagoniste qui consiste à feindre une identité par le pastiche. À l'inverse, le miracle de l'incorporation auctoriale authentique se reproduit lorsque Craven lit une œuvre d'un défunt poète :

⁸⁹⁶ Philippe VILAIN, *La littérature sans idéal*, op. cit., p. 51-52.

⁸⁹⁷ Juan BONILLA, « El mejor escritor de su generación », *La compañía de los solitarios*, op. cit., p. 265.

⁸⁹⁸ Nous reprenons ici la formule d'Umberto ECO, *Lector in fabula*, *Le rôle du lecteur*, op. cit.

La verdad no es que yo estuviese recapacitando acerca de ese asunto de la novela inconclusa de Ismael Lara, la verdad es mucho más, cómo decirlo, milagrosa. [...] Se me presentó el propio Ismael Lara una madrugada, aquí mismo, en la biblioteca, mientras yo releía su primera novela, señor Báguena, fue una aparición radiante, recuerdo que la luna hincaba una estría de luz, una lanza, en la cumbre de la montaña, y entonces apareció Ismael Lara⁸⁹⁹.

Même si l'honnêteté du millionnaire est très incertaine, le récit qu'il choisit pour convaincre le rédacteur d'accepter sa mission reproduit le schéma de l'auteur fantomatique prenant forme à la lecture de son œuvre. Le texte en question portant le nom d'une nouvelle de Bonilla, nous nous trouvons de nouveau face à une image spéculaire de la perspective de réception espérée. C'est encore pour éviter ce miracle de l'incorporation auctoriale, que le protagoniste de « Los abismos cotidianos », souhaitant se soustraire au monde par un suicide total, prend soin de brûler jusqu'au dernier exemplaire de son unique publication avant de mettre fin à ses jours. Son mutisme grandissant au fil de la nouvelle ne fait que reproduire la parfaite unité entre l'acte d'énonciation et l'essence auctoriale, jusque dans leur destruction conjointe.

Dans son approche post-réaliste de l'écriture personnelle, Bonilla prend toujours soin de disséminer les indices permettant l'établissement de la scène d'énonciation spécifique qu'il souhaite dresser. Sa définition de la réalité comme tissage de fictions apparaît dès son tout premier recueil, déjà associée à l'expression d'un *je* ambivalent. Le personnage-narrateur de « Real Dolly » s'adresse ainsi au lecteur pour confesser les fondements fictionnels de sa démarche :

Ya sé, ya sé que hay una canción de Serrat sobre un menda que se enamora de una maniquí y rompe el escaparate donde está encerrada y se fuga con ella. Ya sé, sí, he visto la película de Lubitsch sobre la muñeca humana, he visto *Metrópolis* de Fritz Lang, he leído el cuento de Hoffman, he adjuntado toda la bibliografía posible a mi pasión para darle alas, sentirme mejor otorgándole prestigio a mis temblores⁹⁰⁰.

Un vaste réseau intertextuel constitue le paysage intérieur du personnage, module ses actions, dessine son identité, à la fois qu'il renseigne l'arrière-plan de la nouvelle et ébauche la figure d'un auteur qui se construit en creux de l'intertexte de ses créations. La recomposition identitaire ainsi opérée et l'hétérogénéité des références convoquées renvoient à une esthétique du collage que Bonilla a sans doute héritée d'un postmodernisme qu'il dépasse pourtant, en parvenant à se figurer dans ses textes en lieu de représentation. Car si l'on ne peut se fonder sur une interprétation mimétique de l'expression de l'intime, c'est dans une forme de recomposition picturale que se construit le sens du Moi post-réaliste. Cela point encore dans le discours narratif de l'auteur lorsque les personnages tentent de s'expliquer leur folie :

⁸⁹⁹ Juan BONILLA, « El millonario Craven », *La compañía de los solitarios*, op. cit., p. 25.

⁹⁰⁰ Juan BONILLA, « Real Dolly », *El que apaga la luz*, op. cit., p. 164.

Y para ello, la estrategia le exigía no que se mantuviese cerca de la *imagen* de su hijo tal como quedó *pintada* al detenerse el concierto del tiempo, sino que se alejase de él para convertirlo en una *criatura* que se separa de nosotros para seguir su curso en otros *paisajes* que nada tienen que ver con los nuestros, una *criatura* que se nos presenta en los relatos de otros, en relatos que nos informan de que sigue bien [...]. Y esas informaciones nos sirven para *componer imágenes*, y no es suficiente para desbaratar *esas imágenes* el hecho de que sepamos a ciencia cierta –qué expresión baldría– que *nuestras imágenes no pueden corresponderse con las de la realidad, pero son nuestras y por lo tanto más verdaderas que las de esa realidad* que, de todas maneras, desconoceremos (nous soulignons)⁹⁰¹.

Plus d'une décennie avant Philippe Vilain, Bonilla assoit en ces termes une définition sensible du post-réalisme qu'il insère au cœur de ses trames narratives comme un guide pour le lecteur s'aventurant dans le musée de son identité. Suivant les lignes de cette poétique narrativisée, c'est dans une perspective du figuré, plutôt que du représenté, qu'il convient d'interpréter les modalités de l'incorporation auctoriale post-réaliste.

VI.2.3 Bonilla figuré

La notion de figuralité appliquée au discours naît dans les considérations apportées par Lyotard dans *Discours, figure* en 1971⁹⁰². Le philosophe se fonde sur la distinction introduite par Gottlob Frege entre *Sinn* (signe, modalité de transmission) et *Bedeutung* (dénotation, référent désigné dans le monde réel)⁹⁰³ pour affirmer une « violence » du travail de signifiante où s'exprime la sensibilité d'un amont à la scène énonciative⁹⁰⁴. De la sorte, il met en lumière une modalité spécifique de relation entre le langage et son extériorité qui n'est pas celle de la représentation mimétique et qu'il nomme le figural :

⁹⁰¹ Juan BONILLA, « Encuentro en Berlín », *El estadio de mármol*, op. cit., p. 49-50.

⁹⁰² Jean-François LYOTARD, *Discours, figure*, Paris : Klincksieck, 1971.

⁹⁰³ Gottlob FREGE et Claude IMBERT (trad.), « Sens et dénotation », in *Écrits logiques et philosophiques*, Paris : Seuil, 1971, p. 102-126.

⁹⁰⁴ « Ce qui parle est quelque chose qui doit être en dehors de la langue et ne pas cesser de s'y tenir même quand il parle. Le silence est le contraire du discours, il est la violence en même temps que la beauté ; mais il en est la condition puisqu'il est du côté des choses dont il a à parler et qu'il faut exprimer. Pas de discours sans cette opacité à tenter de défaire et de restituer, cette épaisseur intarissable. *Le silence résulte du déchirement à partir duquel un discours et son objet se placent en vis-à-vis*, et commence le travail de signifier ; et *il résulte du déchirement incorporé à la parole, où le travail d'exprimer s'effectue. Une telle violence appartient au fond du langage, elle est son point de départ, puisqu'on parle dans la séparation et que l'objet doit être constitué-perdu pour devoir être signifié, elle consigne ainsi l'acte de naissance du problème du savoir*, elle contraint à désirer le vrai comme l'intériorisation (la signification achevée) de l'extériorité (de l'objet). La fonction cognitive comporte en elle-même cette mort qui fait le vis-à-vis, ce désir qui fait l'épaisseur de la référence. Mais la fonction expressive aussi la comporte, seulement c'est autrement, elle l'importe dans le discours même, car la violence de l'arrachement ne met pas d'un côté un objet tout pur et de l'autre un sujet tout pur, le tout donnant lieu aux chers exercices sur la possibilité du vrai ; *cette violence fait de l'objet un signe, mais elle fait symétriquement du discours une chose, elle met de l'épaisseur, elle dresse une scène, dans l'articulation et dans la limpidité de la signification, en même temps que du côté de l'objet elle creuse son autre face, ses coulisses* » (nous soulignons), Jean-François LYOTARD, *Discours, figure*, op. cit., p. 14.

La signification n'épuise pas le sens, mais la signification et la désignation conjuguées non plus. Nous ne pouvons pas en rester à l'alternative de ces deux espaces entre lesquels se glisse le discours, celui du système et celui du sujet. Il y a un autre espace, figural. Il faut le supposer enfoui, il ne se donne pas à voir, ni à penser, il s'indique de façon latérale, fugitive, au sein des discours et des perceptions, comme ce qui les trouble⁹⁰⁵.

Pour Lyotard, il y a dans l'expression de la langue et dans la forme de cette expression, l'affirmation de son « extériorité profonde » qui se manifeste, comme événement, dans la forme du discours et cette figuralité est à même de « re-présenter » une sensibilité, la montrer autrement que par la signification dénotative du discours⁹⁰⁶. Laurent Jenny reprend les premiers postulats de Lyotard pour affiner la définition du figural comme « processus esthétique-sémantique » par lequel le discours porte, dans sa forme, les traces latentes, « tensionnelles », d'une sensibilité esthétique, qui ne s'épuisent pas dans la transitivité du signe⁹⁰⁷. En cela, le discours peut, suivant cette dimension figurale, décrire l'amont de sa construction formelle sous une autre modalité d'expression :

En effet, dans le figural, cette force irruptive ne m'est pas vaguement signifiée : elle se produit sensiblement à partir d'une tension esthétique-sémantique. Je fais l'expérience d'un devenir-sens des formes. Le figural est donc doublement « représentatif ». Il représente (imitativement) quelque chose du monde en représentant (en présentant à neuf) la forme de la langue. Et ces deux sens du mot « représentation » ne sont pas associés par les hasards de l'homonymie, ils sont liés dans une seule fonction mimétique saisie dans son plein exercice. Effectivement, il y a bien des « imitations de choses » qui ne sont que des « répétitions de mots », vouées à la reprise indéfinie du même. Mais seul le figural rend possible un retour au monde « mimétique » : en ramenant à une décision « originaire » sur la forme de la langue, il restitue au discours une puissance descriptive qui n'était pas donnée⁹⁰⁸.

⁹⁰⁵ *Ibid.*, p. 135.

⁹⁰⁶ « Cet espace de désignation, l'extériorité profonde qui se tient en bordure du discours, s'il est vrai qu'en la signifiant le discours la [*sic*] manque (l'intériorise), ne peut-on donc rien en dire ? Il y a un redoublement possible pourtant hors langage, c'est celui de la re-présentation. La re-présentation peut rendre visible ce qu'est voir. La peinture n'a pas seulement avec le discours ce privilège de pouvoir se représenter elle-même (tableau représentant un tableau), pas seulement cette vertu de se représenter en train de se faire (tableau représentant le peintre peignant le tableau), elle a aussi cette force de représenter la visibilité même, ce que nous avons appelé l'espace de désignation ou l'extériorité de la bordure. [...] Allons plus loin : cette visibilité, elle est possible aussi dans l'ordre du langage lui-même. Seulement ce n'est pas comme signification, mais comme expression. En face du discours, il y a la figure-image ; dans le discours, il y a la figure-forme. Le redoublement de l'une sur l'autre est ce qui permet peut-être à la poésie de représenter la distance présente. [...] La figure-forme est la présence du non-langage dans le langage. Elle est quelque chose d'un autre ordre qui est logé dans le discours et lui confère son expressivité. Nous ne pouvons pas, comme Hegel, espérer saisir l'immanence du sens à la signification, à l'échelle de *Vanité* linguistique ou visuelle : le mot, le triangle. L'échelle pertinente est toujours celle de la phrase ou de la forme. », *ibid.*, p. 50-51.

⁹⁰⁷ « Appelons donc "figural" le processus esthétique-sémantique qui conditionne la reconduction du discours à la puissance de l'actualité. [...] Quant à la définition du figural comme "processus esthétique-sémantique", elle implique que s'y trouvent noués des phénomènes tensionnels et des phénomènes représentatifs. Elle revient à admettre qu'une figure ne se convertit pas totalement dans le jeu d'inférences et de constructions représentatives qu'elle suscite. Elle suggère que, même interprétée, une figure peut insister à travers des restes tensionnels », Laurent JENNY, « L'événement figural », *PO&SIE*, n° 40, Paris : Belin/Humenis, 1987, p. 88.

⁹⁰⁸ *Ibid.*, p. 96-97.

Le figural autorise ainsi l'émergence d'une sensibilité traversant la signifiante linguistique du discours pour se montrer latéralement à l'expression de la forme. Cette conception rejoint nos premières considérations sur l'expression de l'identité auctoriale dans l'œuvre de Bonilla, par le style plutôt que par la référentialité, et par la superposition de motifs intertextuels convoqués dans le texte, plus précisément par ce que leur association au texte montre, figure, de l'univers lectorial de l'écrivain. Cette figuralité par l'intertexte constitue ainsi une forme d'écriture personnelle dont le *bios* ne se réduit plus aux événements de vie, mais à l'imaginaire qui s'érige en amont et en fondement du texte.

En reprenant la terminologie des études sémiotiques d'Yves-Marie Visetti⁹⁰⁹, Valeria de Luca souligne la portée profondément imaginaire de l'interstice intersubjectif qui s'ouvre dans l'expression évanescence du figural :

Dès lors, le figural agit, en traversant le dicible, le visible et le sensible, comme un imaginaire « des corps-choses et de leurs empreintes, un imaginaire des affects et des champs d'action [...] toujours présent-absent », comme « l'ouverture surabondante du sensible, en même temps que son retrait, devant nos tentatives d'appréhension, de délimitation, de catégorisation »⁹¹⁰.

Le figural ne peut ainsi s'exprimer que dans l'ambiguïté de l'entre-deux et dans le retrait de la catégorisation qui ferait inévitablement basculer la forme du côté du signe et de la représentation. Ce pourquoi, l'ambivalence stylistique analysée dans les précédents paragraphes est pertinente dans l'expression figurale d'une énonciation auctoriale. Dans l'œuvre de Bonilla, la simultanéité des tensions esthétiques, des motifs intertextuels et des référents intradiégétiques acquiert une fonctionnalité tout à la fois poétique et expressive, de manière concomitante : en instaurant l'ambiguïté générique et en maintenant, jusque dans la construction stylistique du texte, l'ambivalence des référents, l'auteur affirme son positionnement poétique tout en se montrant, en s'incorporant dans son texte, dans l'expression même de l'incertitude. Or, nous l'avons vu, l'intime pour Bonilla se construit dans un geste d'abolition des limites, de dialogue interstitiel dans l'acte de réception et donc, par la médiation textuelle d'une lecture partagée. Dès lors, le croisement des imaginaires au sein du texte – l'imaginaire du lecteur, qui par son biais reconstruit l'échafaudage intertextuel, et l'imaginaire de l'auteur qui se dessine dans l'émergence figurale de son univers littéraire

⁹⁰⁹ Yves-Marie VISETTI, « Motifs et expressivité », séminaire *Formes symboliques*, 2014, texte définitif « Motifs et imagination sémiolinguistique », paru in Anne HENAULT (dir.), *Le sens, le sensible, le réel*. Paris : Sorbonne Université Presses, 2019, consultable sur : https://www.academia.edu/49301292/Motifs_et_imagination_s%C3%A9miolinguistique.

⁹¹⁰ Valeria DE LUCA, « Le figural entre imagination et perception », *Metodo. International Studies in Phenomenology and Philosophy*, vol. 3(1), 2015, p. 209. Disponible en ligne sur : <https://metodo-rivista.eu/pub-137516>.

référentiel – représente l’aboutissement d’une écriture de l’intime suivant des critères bonilliens. Plus encore, cette manière de se montrer sans se dire permet de saisir toute la cohésion de la production bonillienne et de réévaluer la fonction de la transgénéricité dans l’économie de cette poétique de l’intime.

Pozuelo Yvancos nous a offert une riche bibliographie portant sur les possibilités poétiques offertes par la fiction et s’est intéressé en particulier au fonctionnement des voix narratives et autoriales dans la littérature espagnole contemporaine. Dans *Figuraciones del Yo en la narrativa*, il applique le concept de figuralité aux textes narratifs de Javier Marías et Enrique Vila-Matas pour s’opposer à leur inscription précipitée dans la sphère de l’écriture autofictive :

Una de las razones que me han llevado a establecer distancia entre el mecanismo de la autoficción respecto de la *figuración del yo* (que no se le opone pero sí se le diferencia) radica [...] en la consciente mistificación que estos dos autores hacen de un yo figurado que, si bien posee virtualmente algunos rasgos de su autor, es un narrador que ha enfatizado precisamente los mecanismos irónicos (en su sentido literario más noble) que marcan la distancia respecto de quien escribe, hasta convertir la voz personal en una voz fantaseada, figurada, intrínsecamente ficcionalizada, literaria en suma. [...] ¿Habría una forma de ser una voz personal y no ser biográfica, esto es de ser voz de quien escribe y no constituirse en el correlato de una vivencia vital concreta? Sí. Tal es el estatuto de la que denominaré *voz reflexiva*, que comúnmente conocemos asociada al ensayo y que Marías y Vila-Matas han cedido a sus narradores. Tal voz reflexiva realiza esa figuración personal, pero, eso sí, a diferencia de la del ensayo, resulta enajenada de ellos en cuanto a responsabilidad testimonial, y se propone como acto de lenguaje ficticio vehiculado por sus narradores. [...] Es una voz que permite construir al yo un lugar discursivo que le pertenece y no le pertenece al autor, o le pertenece de una forma diferente a la referencial. Le pertenece como *voz figurada*, es un lugar donde fundamentalmente se despliega la solidaridad de un yo pensante y un yo narrante⁹¹¹.

Pour le critique, la figuralité autobiographique s’exprime par la distanciation ironique du Moi jusqu’à sa fictionnalisation dans l’enchevêtrement narratif du texte ; or le ludisme intertextuel et l’ironie constituent les moteurs principaux du rapport complice que Bonilla tente d’instaurer avec son lecteur. En outre, sa constante remise en question des frontières de la fiction et des cadres génériques confère une portée métalittéraire et une valeur de poétique personnelle à ces procédés de distanciation, fictionnalisation de matière référentielle ou encore narrativisation de l’essai. La transgénéricité de Bonilla, telle que nous l’avons étudiée en première partie, s’appuie tout particulièrement sur un usage narratif du journalisme et une contamination des récits de fiction par l’essai. Nous avons observé, avec Navarro Martínez, la manière dont Bonilla délègue l’écriture journalistique à une voix narrative et met en lumière des reproductions exactes d’essais au sein de ses œuvres (avec le cas extrême de la nouvelle « Je

⁹¹¹ José María POZUELO YVANCOS, *Figuraciones del Yo en la narrativa*, Javier Marías y E. Vila-Matas, *op. cit.*, p. 29-30.

me souviens »). Cette voix narrative se saisit tantôt d'une colonne journalistique, tantôt d'un récit, pour développer une conception de la littérature libérée du cadre générique par la traversée et l'unicité de cette voix. L'unité de cette voix, son identité pourrions-nous dire, correspond en tous points à la *voix réflexive*, simultanément « narrante et pensante », dont Pozuelo Yvancos identifie la fonctionnalité figurale. Dans notre corpus, la voix narrative bonillienne ne prend pas pour objet l'auteur du texte⁹¹², et en cela il serait difficile de qualifier ses nouvelles d'autobiographiques, mais elle montre sa présence par la structuration spécifique du discours, d'une part, par la convocation d'un univers intertextuel personnel, d'autre part, et, enfin, par sa récurrence et son unité dans chaque actualisation de l'écriture de Bonilla. La présence d'une même voix narrative dans ses essais instaure la cohésion et la cohérence de cette figuralité et devient le gage d'une incorporation auctoriale dans le texte qui, sans écrire la vie de Juan Bonilla, en évoque constamment le spectre pour le lecteur rompu à son écriture. L'auteur lui-même mentionne la présence de cet avatar de papier, forgé par l'itération et la continuité, dans son écriture journalistique, en épilogue de *La holandesa errante* :

Ser poeta es mi manera de estar solo, creo que dijo Pessoa. Contrariamente, creo que ser periodista es mi manera de sentirme acompañado. Para mí el periodismo ha sido siempre un género narrativo, quiero decir que si me gusta practicarlo, que si me siento cómodo dentro de las reglas que lo rigen –extensión estricta, atención a los asuntos de actualidad...– es porque me parece que esas reglas no contradicen los presupuestos narrativos que uno desea poner en juego. [...] Veo, al corregir pruebas, que se suceden algunas repeticiones, pero he preferido no corregirlas [...] quizá, porque al no estar muy convencido de la brillantez y contundencia de esas reflexiones que se repiten pretendo que, ya que no se ganarán un sitio en la memoria del lector por su audacia, tal vez sí lo hagan por su insistencia. [...] Aquí van cerca de cuarenta artículos escogidos [...]: esos recortes, que guardaba en carpetas a las que sabía que tendría que volver tarde o temprano, han ido formando (Borges de nuevo) las líneas de la cara de alguien que, en efecto, no soy yo, pero, desde luego, se parece mucho a mí⁹¹³.

De fait, Juan Bonilla développe un projet d'écriture personnelle particulier dont la forme est narrative, la fonctionnalité réflexive et la modalité figurale. Si l'on ne peut parler d'autofiction, l'objet du discours n'étant jamais le Moi en soi, ni d'autobiographie pleine en l'absence d'un pacte identitaire manifeste, l'auteur n'en développe pas moins une écriture de teneur autobiographique, suivant un paradigme post-réaliste par lequel le Moi figuré s'exprime dans la manifestation de son univers imaginaire, dans l'unité formelle de son écriture, et dans la

⁹¹² Pozuelo Yvancos le souligne également en des termes qui rappellent l'agacement du protagoniste de la nouvelle « El mejor escritor de su generación » face à la question du sujet d'une œuvre : « La figura del escritor no es un asunto, es el dispositivo que gobierna la escritura, también en la dimensión del trazado de su estructura », *ibid.*, p. 180.

⁹¹³ Juan BONILLA, *La holandesa errante*, *op. cit.*, p. 176-178.

projection d'un lecteur qui déduira du texte une incorporation auctoriale. En cela, et puisque les trois fondements intertextuel, stylistique et pragmatique s'actualisent dans le tissage d'une narration, il s'adonne à une espèce d'autobiographisme de fiction⁹¹⁴, d'écriture de l'intime fictif – « plus en dedans » construit par la fréquentation des livres –, de figuration du Moi littéraire.

VI.2.4 Vers une redéfinition du biographisme à l'ère de la post-vérité

Le post-réalisme peut être interprété comme une réponse littéraire à la crise de la mimésis du milieu du XX^e siècle et, de manière plus générale, aux crises de la postmodernité : questionnement de la capacité des mots à dire le monde, fin des Grands Récits, « fin de l'Histoire »... Il constitue une forme textuelle de réappropriation du réel par l'intégration de la fiction comme organe médiateur entre le sujet et un monde qui ne fait plus signe. Toutefois, les philosophies et sociologies conceptualisées après la théorisation du postmodernisme et au-delà de l'engouement universitaire associé ont exprimé une sorte de débordement du paradigme post-réaliste sur les anciens espaces de la référentialité⁹¹⁵. Nous évoquons l'avènement du storytelling en ouverture de la présente étude, ou la manière dont la narrativité s'est emparée du discours journalistique, scientifique, commercial puis politique. Ce « tournant narratif », théorisé dès le milieu des années 1990⁹¹⁶, a ouvert la voie d'une reconceptualisation progressive de la notion de vérité, au point qu'aux incapacités du langage à saisir le monde a succédé la perception que le discours de fiction pouvait se substituer au vide laissé par l'indicible réel.

De théorisation récente, cette ère de la « post-vérité » s'exprimerait en premier lieu dans le discours politique et médiatique, ce qui explique que la majeure partie de la bibliographie

⁹¹⁴ Dans son essai *Poética de la ficción*, Pozuelo Yvancos évoque cette capacité du Moi autobiographique à s'exprimer sur la frontière de la fiction. Bien que nous envisagions l'expression autobiographique bonillienne sous une modalité figurale et donc, latérale au texte, ancrée dans une dimension formelle et non référentielle, cette conception ontologique de l'essence du sujet se racontant s'applique aussi à l'avatar que Bonilla construit au fil de ses textes, d'autant plus que la substance même de cet *alter ego* de papier est la littérature : « Que el "Yo" autobiográfico sea un discurso ficcional, en los términos de su semántica, de su ser lenguaje construido, de tener que predicarse en el mismo lugar como *otredad* no empece que la autobiografía sea propuesta y pueda ser leída – y de hecho lo sea tantas veces así– como un discurso con atributos de verdad. *Como un discurso en la frontera de la ficción, pero marcando su diferencia con ésta. Una frontera*, claro está, convencional, como todas las fronteras, que separa artificialmente un territorio que, como territorio será posiblemente *uniformemente ficcional, pero que es línea fronteriza que en efecto actúa en la sociedad* –y ha actuado– *al entenderse en su producción y recepción como discurso distinto, específico y autenticador* » (nous soulignons), José María POZUELO YVANCOS, *Poética de la ficción*, op. cit., p. 202.

⁹¹⁵ Vicente VERDÚ, *El estilo del mundo, la vida en el capitalismo de ficción*, Madrid : Anagrama, 2006 ; Maurizio FERRARIS, *Postvérité et autres énigmes*, Paris : PUF, 2019 ; Alain CAMBIER, *Philosophie de la post-vérité*, Paris : Hermann, 2019 ; Patrick CHARAUDEAU, *La manipulation de la vérité. Du triomphe de la négation aux brouillages de la post-vérité*, Limoges: Lambert-Lucas, 2020.

⁹¹⁶ Martin KREISWIRTH, « Tell Me a Story: The Narrativist Turn in the Human Sciences », op. cit., p. 61-87.

sur la question porte sur ces domaines⁹¹⁷. Cependant, quelques écrits philosophiques ont soulevé le rôle de la littérature dans ce nouveau paradigme sociologique. Dans un ouvrage récent, Myriam Revault d'Allonnes entrevoit dans le fonctionnement littéraire, et dans ses expressions récentes, la manifestation de la puissance de la fiction qui anticipe l'usage du concept de post-vérité en dehors du monde artistique et au-delà des fins esthétiques. Proposant une relecture de *La Métaphore et Du texte à l'action* de Paul Ricœur, elle définit ainsi la puissance de la fiction :

On peut étendre à toute œuvre de fiction cette capacité à se distancier de la référence littérale au réel pour le requalifier autrement. La force heuristique de la littérature consiste à « suspendre » momentanément le rapport à la référence de premier degré, au monde de l'expérience commune et au discours descriptif. Sa puissance d'affirmation tient donc à ce qu'elle abolit dans un premier temps le discours ordinaire, le discours au « sens propre » pour retrouver, plus profondément, une référence de « second degré ». Ricœur a cette formule en apparence étonnante : « C'est le rôle de la plus grande partie de notre littérature de détruire le monde ». Mais cette destruction est dotée d'une force créatrice, d'une productivité qui donnent accès au réel de manière inédite, à un autre niveau que celui qu'atteint la description opérée par le langage ordinaire. C'est parce que cette référence première au sens littéral est abolie que l'on rejoint une autre « proposition de monde, un monde tel que je puisse l'habiter pour y projeter un de mes possibles les plus propres. C'est ce-que j'appelle le monde du texte, le monde propre à ce texte unique ». Tel est donc le privilège du monde du texte : il ne nous fait pas échapper au réel, il ne nous aide pas à le fuir mais il nous permet de le déployer autrement : par le biais de la fiction, nous nous réapproprions le monde⁹¹⁸.

Le syntagme « puissance de la fiction » qui donne son titre au chapitre que nous citons est ici à entendre dans toutes ses acceptions, car c'est précisément la capacité de la fiction à reconstruire un réel qui lui confère la possibilité de ne dire une vérité qu'en puissance. En conséquence, le pouvoir politique se saisit de cette puissance de vérité pour affirmer une capacité d'action – la perspective d'accomplir cette potentialité – et pour s'affirmer ainsi lui-même dans le récit d'un réel en devenir. L'ère de la post-vérité marque donc le moment où le discours politique s'empare du pouvoir de la fiction pour raconter un réel en puissance comme fondement d'une capacité de gouvernance.

Si cette contamination littéraire de la sphère sociologique peut sembler anecdotique, elle demeure révélatrice d'un tournant de la pensée dont la chronologie épouse la carrière de

⁹¹⁷ Christian SALMON, *Storytelling : la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, op. cit. ; Myriam REVAULT D'ALLONNES, *La faiblesse du vrai. Ce que la post-vérité fait à notre monde commun* [2018], Paris : Seuil, 2021 ; Maximilian CONRAD, Guðmundur HALFDANARSON et al. (eds.), *Europe in the Age of Post-Truth Politics: Populism, Disinformation and the Public Sphere*, Cham : Palgrave Macmillan, 2023, disponible en ligne sur : <https://library.oapen.org/bitstream/id/6900e997-9bf8-40be-b871-34e8be92c483/978-3-031-13694-8.pdf>.

⁹¹⁸ Myriam REVAULT D'ALLONNES, *La faiblesse du vrai. Ce que la post-vérité fait à notre monde commun* [2018], op. cit., p. 112-113.

Juan Bonilla. La définition de la littérature que propose Revault d'Allonnes, et qu'elle applique à son interprétation politique, correspond précisément à un moment particulier de la pensée littéraire qui octroie à l'écriture cette capacité de reconstruire le réel : en d'autres termes, cette approche de la création ne peut s'exprimer qu'à la suite de Barthes, Foucault, Lyotard et Ricœur. C'est dans ce contexte spécifique que Bonilla prend la plume et développe un projet littéraire qui en constitue une pleine émanation. Journaliste, il explorera la littérature d'une voix narrative ; écrivain, il puisera dans son « monde de texte » – ses lectures comme ses écrits journalistiques – la matière de ses fictions qui nourriront à leur tour son travail d'essayiste dans une boucle de rétroaction infinie dont le moteur, la manière de réfléchir et de réactualiser figurent une identité. Pour nous représenter cette voix narrative et ses rebonds, nous donnerons un exemple de sa trajectoire.

Le motif du terrorisme apparaît dès la première nouvelle de *El que apaga la luz*, « El terrorista pasivo », associé à la notion de lutte contre les cadres de la réalité. Le *je* de ce narrateur est ensuite reproduit sous deux régimes distincts. Il y a d'abord duplication et multiplication de la figure du terroriste à l'encontre de la réalité dans les rôlistes criminels de « Nadie conoce a nadie », nouvelle publiée dans le même recueil, et dans la version romanesque, publiée trois ans plus tard. Ce dédoublement, que l'on pourrait qualifier de transfictionnel suivant la définition de Richard Saint-Gelais⁹¹⁹, s'alimente d'une nouvelle part de référentialité extradiégétique : les terroristes ne s'inspirent plus d'un film – *Spartacus* dans le cas de la première nouvelle –, mais d'un événement d'actualité, les attentats du métro de Tokyo. La similitude transfictionnelle est renforcée par un motif qui reproduit sa propre transgression dans la trame diégétique : le motif de la frontière nationale outrepassée, qui ouvre « El terrorista pasivo » et qui nourrit l'idéologie de l'Anarchiste, l'un des personnages du jeu de rôle terroriste particulièrement présent dans la version romanesque *Nadie conoce a nadie*. L'alternance de

⁹¹⁹ « [...] il y a transfictionnalité lorsque des éléments fictifs sont repris dans plus d'un texte (en donnant à "texte" une extension large, valant aussi bien pour la bande dessinée, le cinéma, la représentation théâtrale ou le jeu vidéo). Ces éléments fictifs sont plus souvent qu'autrement des personnages [...]. Quels que soient les éléments concernés par la transfictionnalité, il doit y avoir identité ou, plus exactement, prétention à l'identité : une similitude [...]. Qu'on parle de "retour de personnages", d'"univers partagés" ou d'"identité à travers les mondes possibles", c'est, chaque fois, l'idée de ligature, de rassemblement, voire de totalité supra-textuelle qui s'impose à l'esprit. Mais ces liens ne sont pensables – ou, plus exactement, ne sont transfictionnels – que s'ils composent avec une segmentation, une brisure. La transfictionnalité entraîne forcément une traversée, et donc à la fois une rupture et un contact, le second venant suturer, mais jamais parfaitement, ce que la première a séparé. [...] On retrouve ici la question de l'identité que j'ai évoquée tout à l'heure ; mais cette question présuppose elle-même [...] un "obstacle" – une frontière – par-delà lequel une revendication ou un simulacre d'identité puisse s'établir », Richard SAINT-GELAIS, « Contours de la transfictionnalité », in René AUDET et Richard SAINT-GELAIS (dir.), *La fiction, suites et variations*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 6-9.

motifs référentiels et intertextuels est également inscrite dans la trame narrative elle-même, ce que le narrateur rappelle à de multiples occasions :

Un hecho real –la prueba de la CIA– inspiró una obra de ficción –el best-séller de un inglés– que determinó un hecho real –el atentado del metro de Tokio– que deparó una obra de ficción –el Libro de Instrucciones de un juego de rol– que haría germinar unos hechos reales –atentados en Sevilla– que aspiraban a ser perpetuados en una obra de ficción⁹²⁰.

Cette œuvre de fiction renvoyant simultanément à la chronique du narrateur du roman – qui prend le rôle de « Barde » dans le jeu de rôle –, et au roman lui-même, la boucle de rétroaction se referme par un bond métafictionnel.

En parallèle, le *je* de la première nouvelle, « El terrorista pasivo », celui qui raconte sa plus grande déception d'enfance dans la découverte de la fiction des livres, est à nouveau dédoublé, mais sous un régime stylistique et transgénérique cette fois, dans l'article « Cazando tigres », lorsque Bonilla raconte qu'étant enfant, il avait vécu une déception similaire, ne pouvant pas ressusciter une mouche en suivant les prédictions d'un traité antique. L'anecdote de l'insecte ravivé est ensuite reprise, thématiquement, stylistiquement et suivant un nouveau bond transgénérique dans la nouvelle « Metaliteratura ». Le parcours d'un *je* reconnaissable, narrant et pensant, s'organise ainsi suivant une logique sérielle, faite de reprises et de variations thématiques et stylistiques, autour d'un motif unique et suivant un parcours transgénérique. À trois reprises, après le récit d'une anecdote d'enfance décevante, narrée en des termes très similaires, la voix narrative développe le rapport entre cette déception et son interprétation métalittéraire dont nous soulignons ici les récurrences :

« El terrorista pasivo » (1993)	« Cazando tigres » (2003)	« Metaliteratura » (2009)
Siempre que cruzo una frontera recuerdo la <i>decepción</i> más sombría de mi <i>infancia</i> . [...] Yo esperaba, <i>confiando</i> en la veracidad de los mapas, que el color de la tierra portuguesa fuese del celeste que pintaba la superficie del territorio correspondiente en mi libro de geografía [...]. A mi padre se le ocurrió argüir que <i>los libros a veces mienten</i> , necesitan mentir para amoldar la realidad y hacérsola clara y comprensible. A mí se me ocurrió responder, asistiendo en	En el <i>decepcionado</i> hay siempre algo de <i>impotencia depreciándole</i> , como si su <i>decepción</i> no fuera más que una manera de decirse <i>a sí mismo</i> : pero <i>quién te creías que eras</i> para demandar lo que no estaban dispuesto a darte. Desde aquella tarde en que la mosca muerta no pudo ser resucitada por la literatura, quiero decir, en que la mosca de la literatura se cobró una vida de mosca real para que yo comprobara que <i>no debía exigirle a la literatura más de</i>	« La mosca no se movió de donde estaba, de su túmulo de ceniza. <i>Eliano era un mentiroso</i> , me había obligado a matar moscas para comprobar sólo que se complacía en <i>tomar el pelo</i> a sus lectores <i>menos precavidos</i> . Su literatura no era vida. Desde aquella primera <i>decepción</i> creo que empecé a buscar en los textos aquello tan extraño y misterioso que sólo sé denominar de manera insuficiente: <i>lo que merecería ser verdad</i> , aunque no lo haya sido nunca. Empecé a buscar

⁹²⁰ Juan BONILLA, *Nadie conoce a nadie*, op. cit., p. 387.

<p>esa perversa <i>ingenuidad</i> impertinente con que la <i>infancia</i> fiscaliza los abusos justificativos de los mayores, que entonces los <i>libros</i> y los padres se parecen mucho; pretendía así recordarle a mi padre <i>la mentira</i> de los Reyes que tal vez ese mismo año me había sido desvelada y que no había sido tanto una <i>decepción</i> como una <i>insatisfacción ante mí mismo</i> por haberme dejado <i>engañar</i> de esa manera⁹²¹.</p>	<p><i>lo que ella estaba dispuesta a darme</i> –y aunque el texto de Claudio Eliano fue en su día un texto muy apreciado por los biólogos, pasados los siglos sólo parece interesar a los lectores literarios, pues la única edición disponible que hay de sus historias sobre animales es una que prologó y <i>seleccionó Borges</i>–, muchas otras veces me he dejado sacudir por <i>la decepción</i> de que <i>lo narrado en un texto no pudiera tener compensación exacta en mi vida real</i>⁹²².</p>	<p>cosas que me gustaría que me pasaran y que para que me pasaran sólo tenía que poner a trabajar mi voluntad. Al fin y al cabo, <i>a pesar de que Eliano me decepcionó</i>, el experimento de las moscas me sirvió para alcanzar a comprender que sólo me servirían los textos que proporcionasen ideas para construir <i>milagros reales</i>. El relato de <i>Borges</i> me subyugó [...] porque me pareció <i>fácil de convertir en realidad</i>, de ser trasplantado a la realidad de alguien⁹²³.</p>
---	--	--

À partir de la figure d'un enfant ingénu déçu de découvrir la fiction des livres, le motif se développe par adjonction d'une référentialité multiple – qu'il s'agisse de l'anecdote biographique narrativisée ou encore de l'hypotexte borgésien – qui réactualise à chaque fois le même thème avec une légère nuance : l'enfant déçu basculant vers le terrorisme militant, l'auteur déçu cherchant une littérature qui impacte la vie, l'enfant déçu qui impose à la vie le scénario d'un texte. L'ajout cyclique de références hétérogènes, l'hypotexte borgésien ou le souvenir d'enfance, nourrit le motif dans son ensemble et en permet le renouvellement. Bonilla explique d'ailleurs cette confluence du journaliste et de l'écrivain dans une présentation de son roman *Los príncipes nubios* :

Así pues, en mi novela, el periodista que yo soy ha intervenido sólo como recopilador de información, y luego ésta ha servido sencillamente para plantear todo un telón de fondo a través del que desarrollar la novela. ¿Y qué cuenta? La experiencia de alguien que, sin variar su discurso, sin variar su tono de voz, es capaz de contar las cosas más cómicas y las más trágicas como si no llegara a creérselas del todo (o quizá porque se las cree muy bien); que en definitiva es capaz de hacer ese tipo de abstracción que nos permite contar las cosas más graves de la manera más sosegada⁹²⁴.

L'unité du narrateur intradiégétique, de la forme du discours et de sa tonalité, est à nouveau soulignée pour mettre en relief l'identité d'une voix unique traversant les genres. Cette même unicité de la voix permet à Bonilla de poursuivre la trajectoire du personnage transfictionnel terroriste dans son travail de journaliste, par une sorte de métalepse énonciative faisant basculer

⁹²¹ Juan BONILLA, « El terrorista pasivo », in Juan BONILLA, *El que apaga la luz*, op. cit., p. 13-14.

⁹²² Juan BONILLA, « Cazando tigres », *Cuadernos hispanoamericanos*, op. cit., p. 15.

⁹²³ Juan Bonilla, « Metaliteratura », *Tanta gente sola*, op. cit., p. 119-120.

⁹²⁴ Juan BONILLA, « Los príncipes nubios, Literatura de Frontera », op. cit., p. 3.

la transfiction dans la transgénéricité. Ainsi, le terroriste solitaire, en guerre contre son époque, adopte d'abord une identité plus référentielle dans l'un des projets littéraires du protagoniste de « El mejor escritor de su generación », en 1999 :

Insistió Ángela, quiso saber de qué iba mi novela [...] yo me decidí a contestarle: de Unabomber, el terrorista americano y solitario que desde una pequeña cabaña en la Sierra de Montana en la que se refugió después de dejar de dar clases de Matemáticas en la Universidad, decidió declararle la guerra a la Tecnología y el Progreso enviando bombas que él mismo diseñaba a profesores universitarios y directivos de Compañías Aéreas o Informáticas. Una existencia espectacular⁹²⁵.

Puis le personnage échappe au récit de fiction, porté par une même voix narrative, un récit similaire, un style identique. En 2002, Bonilla publie l'article « Unabomber » dans le recueil *Teatro de variedades* par lequel il retrace le parcours terroriste de Theodore Kaczynski, qu'il colore d'un hypotexte littéraire :

Justo al contrario que el Gregorio Samsa de Kafka, Theodore Kaczynski despertó una mañana de 1978 con la convicción de que los hombres de Occidente se habían convertido en monstruosos insectos. Pero no se trataba de insectos naturales, sino mecánicos. Máquinas con aspecto de insectos que un día fueron hombres. De la tenebrosa mutación no podía culparse más que a la Revolución Industrial y al Progreso. Las máquinas le [*sic*] habían usurpado a los humanos el destino extirpándoles toda capacidad de decisión. Había llegado la hora de actuar, de abandonar su refugio en la Sierra de Montana donde se conformaba con leer libros especializados en análisis matemáticos, oír cómo goteaba el tiempo, sentir la respiración vegetal de los árboles y examinar en las cartas que dirigía a su madre, los desastres a los que se había abocado la humanidad por la ambición desmesurada de unos cuantos y una serie de dogmas espurios que servía de cimientos a esa nueva torre de Babel que los hombres, delegando en unas máquinas que habían acabado reduciéndolos, pretendían construir para alcanzar un ilusorio paraíso⁹²⁶.

Le texte est reproduit quasiment à l'identique dans *Catálogo de libros excesivos*, une décennie plus tard, dans la notice bibliographique que fait Bonilla du manifeste politique de Kaczynski, *Industrial Society and its future*⁹²⁷. Ce passage montre la manière dont Bonilla narrative

⁹²⁵ Juan BONILLA, « El mejor escritor de su generación », *La compañía de los solitarios*, op. cit., p. 265.

⁹²⁶ Juan BONILLA, « Unabomber », in *Teatro de variedades*, op. cit., p. 71-72.

⁹²⁷ « Justo al contrario que el Gregorio Samsa de Kafka, Theodore Kaczynski despertó una mañana de 1978 con la convicción de que todos los hombres de Occidente se habían convertido en monstruosos insectos. Pero no se trataba de insectos naturales, sino mecánicos. Máquinas con aspecto de insectos que un día fueron hombres. Pero de tan tenebrosa mutación, más típica de las más incendiarias imaginaciones baladíes de Hollywood que de un científico como él, no podía culparse más que a la Revolución Industrial y al Progreso. Las máquinas le [*sic*] habían usurpado a los humanos el destino extirpándoles toda capacidad de decisión, vendiéndoles un paraíso que, en lugar del lugar que había ocupado siempre ese ser fantástico (o sea el pasado) se podía ubicar ahora en el futuro, el lugar donde únicamente puede residir la muerte. Para rescatar a los suyos –es decir, a nosotros– de esa trampa en la que habíamos caído, había llegado la hora de actuar, de abandonar su refugio en la Sierra de Montana donde se conformaba con leer libros especializados en análisis matemático, oír cómo goteaba el tiempo, sentir la respiración vegetal de árboles y examinar, en las cartas que dirigía a su madre, los desastres a los que se había abocado la humanidad por la ambición desmesurada de unos cuantos y de dogmas espurios que servían de cimientos a esa nueva torre de Babel que los hombres, delegando en unas máquinas que habían acabado reduciéndolos, pretendían construir para alcanzar el ilusorio paraíso », Juan BONILLA, *Catálogo de libros*

ostensiblement le parcours de l'activiste, conférant une focalisation interne à son personnage, racontant l'intimité d'un éveil, ornant ses descriptions de métaphores (« goteaba el tiempo », « respiración de los árboles »), renvoyant formellement à sa propre nouvelle où apparaît Unabomber. Simultanément, la matière référentielle est traitée au regard d'un intertexte littéraire spécifique : la *Métamorphose* kafkaïenne, l'hypotexte biblique et bourgeois de la tour de Babel, puis, dans la suite du texte, la lecture unamunienne du Quichotte. Ainsi Bonilla reconstruit-il le fait divers en infusant la vie de Kaczynski de références littéraires qui absorbent la figure historique dans l'univers lectorial et hypotextuel bonillien, et lui confèrent de la sorte les traits de la figure du terroriste luttant contre le réel, du fond de sa subjectivité textuelle.

Nous pourrions poursuivre encore le voyage de cette voix narrative et pensante au fil d'autres ouvrages, mais l'essentiel transparait déjà à travers ces quelques manifestations. La figuration du Moi chez Bonilla s'opère dans l'unité de la voix énonciative et dans sa stabilité à travers un double mouvement : un mouvement linéaire de transgression d'une œuvre à l'autre et d'un genre à l'autre ; et un mouvement cyclique de va-et-vient entre insertion de matière référentielle dans les récits et narrativisation de l'écriture essayistique, manifestant une compénétration constante entre le réel du fait divers et la fiction de la nouvelle. Par l'unité de cette voix, le texte parvient non seulement à définir les signes d'une identité énonciative mais encore à signaler, à ses abords, l'émergence d'une poétique en action : le Yo bonillien constitue le lien textuel qui démontre, dans la texture même du récit, la perméabilité et la transitivité de la frontière inopérante entre fiction et diction, essai et nouvelle. En ce sens, il faut interpréter le titre du recueil *El arte del yo-yo* – qui regroupe à la fois des nouvelles, des essais narrativisés et des formes parfaitement hybrides –, comme une petite mise en abyme de ce procédé qui fait transiter un même Yo d'un texte à l'autre dans un jeu spéculaire renvoyant à une seule identité au fil de ses rebonds, indépendamment de la nature générique et ontologique de chaque œuvre. Toujours ironique, Bonilla emprunte la formule de « El arte del yo-yo » à Ignacio Martínez de Pisón⁹²⁸, qui s'en sert comme image du narcissisme auctorial contemporain, pour concevoir, de son côté, une autre forme de présence auctoriale que celle de l'égotisme autofictif.

L'auteur conceptualise au fil de sa carrière protéiforme une nouvelle approche de l'écriture personnelle dont nous pouvons à présent identifier les linéaments. L'autobiographisme post-réaliste bonillien est une figuration du Moi fondée sur l'unicité et la

excesivos, raros o peligrosos que ha dado a la imprenta Juan Bonilla y edita la Universidad de Sevilla en MMXII, op. cit., p. 61-62.

⁹²⁸ « El título se lo debo a Ignacio Martínez de Pisón que lo empleaba para demostrar en una conferencia, cómo la literatura de nuestro tiempo ha abusado de la primera persona », Juan BONILLA, *El arte del yo-yo, op. cit., p. 11.*

cohésion stylistique et référentielle. Une incorporation auctoriale se fait jour dans la cohérence d'une voix narrative et pensante unique et reconnaissable, convoquant dans son récit un univers hypotextuel composé de lectures littéraires et de faits divers immédiatement narrativisés. L'unité du Yo bonillien est ostensiblement rappelée sous de multiples formes – narratives, poétiques, paratextuelles – tout au long de son œuvre, sans que ce rappel constitue un pacte de référentialité mimétique relatif aux événements de la vie de l'auteur. Cette réinterprétation de l'autobiographisme est ancrée dans une définition de la littéarité propre à l'ère de la post-vérité par laquelle la fiction reconstitue un monde, traversé de récits et d'intertextes, valorisé dans sa signifiante interne et volontairement en marge du débat quant à sa possible vérité. C'est pourquoi la référentialité littéraire – les souvenirs de lecture de l'auteur – occupe une place prévalente dans l'échafaudage intertextuel soutenant la narration. L'intimité représentée n'est pas à proprement parler biographique mais lectoriale, et ce monde de papier que l'œuvre bonillienne cartographie prend forme sous le triple régime de la référence à d'autres textes, de l'influence stylistique et de l'influence poétique.

Reste à présent à définir une ultime dimension de cette écriture du Moi si particulière. Nous avons tâché de mettre à jour, dans les paragraphes qui précèdent, la nature de la monstration auctoriale bonillienne, ses procédés, ses objectifs et ses modalités. Mais au terme de cette première nomenclature, l'essence même du Moi figuré demeure tacite. C'est dans une publication récente que Bonilla s'approche le plus du domaine de l'autobiographie traditionnelle, à savoir dans l'essai intitulé *La novela del buscador de libros*. L'auteur y fait le récit de ses recherches bibliophiliques, et la découverte de chaque ouvrage donne lieu à des commentaires littéraires rédigés dans la droite lignée de ses essais narrativisés, dont *El arte del yo-yo*, réédition de ses tout premiers textes, est le meilleur exemple. Ici, la structure change à peine et le propos est strictement identique : le cadre narratif général, ostensiblement qualifié de *novela* pour signaler que les événements représentés ne sont pas autobiographiques, ne sert que de prétexte à de nouveaux *vagabundeos*. Dans cet ouvrage cependant, Bonilla épure la trajectoire de son écriture personnelle, non pas parce qu'il raconte effectivement des épisodes de sa vie, mais parce qu'il présente très précisément et directement la manière dont chaque ouvrage a fait événement dans son existence, la trace que chaque lecture a laissée dans sa biographie intime faite de littérature. Une quinzaine d'années avant ce « roman », en 2003 déjà, Bonilla défendait l'événementialité de la réception littéraire et son aspect intrinsèquement biographique :

Es decir, que las grandes ficciones no son libros que nos limitamos a leer, sino cosas que nos suceden; así, yo puedo decir que *a mí me ha sucedido Lolita*, de Vladimir

Nabokov, por ejemplo. Entonces, este paso que da una ficción para convertirse en realidad me parece esencial para determinar cuál es su rango de importancia. Claro que es posible, no lo niego, que yo viva en un mundo donde pueden pasar esas cosas, donde yo necesite a los seres de ficción, seguramente porque los seres reales no me dan todo lo que yo necesito. Quizá sea un defecto que yo trato de convertir en virtud para sentirme más acompañado o para sentirme menos solo. No obstante, lo cierto es que, como he dicho, *esos seres de ficción han conseguido golpear de alguna manera la frontera que los separa de la realidad y convertirse en realidad ellos mismos, y a mí eso me parece esencial, insisto, para seguir necesitando la ficción (nous soulignons)*⁹²⁹.

En somme, l'œuvre littéraire est consubstantielle à la vie de son récepteur et, conséquemment la vie d'un lecteur est faite de la matière des livres. Commenter ses lectures, expliquer sa réception d'un texte, vagabonder dans les allées de sa bibliothèque personnelle, ce n'est toujours que se raconter soi-même, dire les événements littéraires de sa vie, dans la définition bonillienne de l'existence. Dans le deuxième chapitre de *La novela del buscador de libros*, l'écrivain expose longuement ce régime biographique particulier que nous tâcherons de résumer ici :

[...] estamos aquí para tratar de recuperar el paraíso del que nos expulsaron, y una biblioteca es un simulacro de paraíso como otro cualquiera, entendiendo por paraíso aquello que decía Benjamin: un lugar en el que poder percibirse a uno mismo sin terror. Podría contaros mi vida confeccionando un catálogo de primeras ediciones a la manera de los libreros de viejo, detallando en cada entrada, [...] dónde los encontré, con quién iba si iba con alguien, qué sentí al salir con ellos a la calle. [...] Podría contaros mi vida describiendo establecimientos, libreros, desideratas [...]. Y a veces el milagro sucedía, y conservo las pruebas de esos milagros, se llaman *La voz a ti debida* de Pedro Salinas, *Primavera portátil* de Adriano del Valle, *El cementerio marino* de Paul Valéry [...]. Mi biblioteca está llena de mañanas y tardes gastadas en las librerías de viejo de las que quedan como pecios de un naufragio, piezas que hoy saben susurrarme todavía detalles insignificantes [...]. Podría, en fin, contaros algunos de los mejores momentos de mi vida confeccionando un catálogo a la manera de los libreros de viejo. Para mí los catálogos de los libreros son la más refinada forma que ha alcanzado el arte de la crítica literaria. [...] Podría dibujaros mi mejor retrato reduciendo horas y horas de búsqueda, narrando las cosas que he encontrado y contándoos porque me hicieron tan feliz. [...] Ese catálogo de primeras ediciones en el que refugio mi biografía, os diría de mí mucho más que mis álbumes de fotos o mis escritos. [...] los libros importantes no son aquellos que se limitan a dejarse leer, sino los que se las arreglan para leernos ellos a nosotros, los que, mientras los leemos, están escribiéndonos, convirtiéndonos en personajes suyos, alimentando nuestra biografía porque un libro importante es siempre aquel que no se conforma con ser una lectura, sino que logra alzarse a la condición de suceso biográfico, a formar parte de nosotros como un episodio más de lo que va siendo nuestra vida⁹³⁰.

De nouveau, Bonilla adopte un langage de l'événementiel, décrivant chaque lecture dans l'empreinte mémorielle qu'elle creuse dans l'identité du récepteur, comme une ligne ajoutée

⁹²⁹ Juan BONILLA, « Los príncipes nubios, Literatura de Frontera », *op. cit.*, p. 4.

⁹³⁰ Juan BONILLA, *La novela del buscador de libros*, *op. cit.*, p. 22-32.

au parcours d'une vie. Dès lors, parce que l'événement littéraire surpasse toute dépicition transparente du Moi – photos, confessions écrites –, l'auteur nous invite, pour le découvrir, à l'accompagner dans ses lectures, à l'observer se manifestant comme sujet écrit par les textes qui l'ont impacté, à ne concevoir son identité comme autre chose que comme sa propre bibliothèque.

VI.3 L'homme-bibliothèque ou l'idéal du catalogue autobiographique

VI.3.1 Souvenirs de *Je me souviens* : pour une esthétique de la co-réception

L'image du collecteur ou collectionneur de livres apparaît sous de multiples variations dans le corpus nouvellistique bonillien et elle porte toujours en elle un rapport étroit avec l'existence et l'identité. L'objet-livre à la tranche dorée – objet d'apparat ostentatoire accumulé pour sa valeur marchande – est présenté comme décorrélé de son contenu, voire rendu illisible : ce sont les tomes que les marchands de la guerre civile volent aux vieilles familles nobles pour les revendre dans « Tormoye » (« tantos despachos que habían de redecorarse y cuyos nuevos propietarios llenaban de libros escogidos por la nobleza de sus lomos, no por lo que contuvieran⁹³¹ ») ; ou encore les volumes vieillis et illisibles derrière le bureau du vieillard amnésique dans « Una historia borrada » (« Detrás del dueño de la casa había una vitrina en la que estaban encerrados volúmenes lujosamente encuadernados. Traté de leer en el lomo de alguno de ellos un título pero no me fue posible⁹³² »). Emporté dans une guerre fratricide qui questionne l'identité de chacun, ou ne parvenant plus à laisser son empreinte dans la mémoire défaillante, le livre ne peut plus faire signe et devient objet, visible sans être lisible, masse informe qui ne vaut que par sa matérialité.

À l'inverse, les livres peuvent s'accumuler pour former l'identité des personnages lorsqu'ils sont lus. Songeons au protagoniste de « Real Dolly », dont les voix intérieures portent les noms des personnages de sa bibliothèque et essayent de le dissuader de vendre leur habitat originel ; ou au riche mécène dans « El millonario Craven » qui tapisse la voûte de son bureau de citations manuscrites feignant la calligraphie de leur auteur, et souhaite ainsi approcher au plus près le geste auctorial, lui qui voit les fantômes des auteurs prendre corps lors de ses lectures. La bibliothèque se fond dans l'identité des personnages et subsume leur existence. Souvent assimilée à une biographie, elle est pourtant fréquemment vendue, dupliquant la forme du catalogue de libraire comme écriture de l'intime dans l'univers intradiégétique : « abrí una tienda en un portal de venta directa en Internet, y empezó a catalogar sus posesiones, la biblioteca, la discoteca, la pinacoteca, su biografía⁹³³ ».

Dans ce dernier cas, l'objet-livre peut être vendu sans vergogne car il ne constitue précisément rien de plus qu'une biographie inerte. La matière littéraire est toute entière dans le sujet et la bibliothèque ne vit que dans l'identité modelée par la lecture des ouvrages qu'elle contient.

⁹³¹ Juan BONILLA, « Tormoye », *El que apaga la luz*, op. cit., p. 43.

⁹³² Juan BONILLA, « Una historia borrada », *La compañía de los solitarios*, op. cit., p. 119.

⁹³³ Juan BONILLA, « El llanto », *Una manada de ñus*, op. cit., p. 160.

Dans la nouvelle « Edición definitiva », la sœur du poète Ramos vend sa bibliothèque peu de temps après sa mort, la disparition des ouvrages reproduisant ainsi la disparition de la mémoire qui en conservait la substance : sans lecteur pour donner existence à l'œuvre, le livre n'est que mobilier sans vie. Or, cette vente permet de financer la publication de l'unique écrit du défunt auteur, autorisant ainsi une forme de subsistance de son identité à travers le fruit de ses lectures, non pas la réitération de la réception des mêmes textes par un autre lecteur, mais bien la synthèse de l'expérience lectoriale subjective de Ramos, l'hypertexte de sa vie littéraire, sa propre création :

Le pregunté a aquel hombre antiguo si sabía si Ramos había publicado algún libro antes de morir. Me dijo que no, pero poco después de su muerte su hermana le había vendido la biblioteca a un librero de viejo, y con lo obtenido por la venta hizo imprimir trescientos ejemplares de un libro titulado *Edición Definitiva* que la hermana distribuyó por las librerías de la ciudad⁹³⁴.

Une vie de lecture se troque ainsi contre la cartographie d'une identité, car le narrateur ne s'y trompe pas, sous les illusoires représentations lyriques du recueil posthume se dresse la figuration auctoriale de la sœur du défunt, dont il connaît la bibliophilie et reconnaît l'image entre les lignes de l'ouvrage :

A los dos días tenía en mi poder *Edición Definitiva*, un manojito de poemas que no conseguían hablarme de «una existencia taladrada por el miedo a invisibles enemigos», ni de «noches que se alargan como se alarga la infancia en algunos viejos», ni de «fantasmas que hieren en las cornisas de la mente cuando ya no queda nadie vivo sobre el planeta», sino de una devoción invencible, de unas ojeras preciosas, de una voz cansada y grave a la que el cansancio no había logrado arrancarle toda su dulzura⁹³⁵.

Encore une fois, le sens des mots n'exprime rien de leur contenu supposément référentiel. Cependant, le texte figure bien une existence : celle de l'écrivaine authentique à l'origine des poèmes, la sœur du défunt poète, dont le protagoniste reconnaît l'incarnation à fleur de vers, par son style scriptural, par sa mémoire intertextuelle et même par son geste d'effacement consistant à renoncer à l'auctorialité visible au profit de la notoriété de son frère.

De toutes les collections de publications que comporte le corpus bonillien, il en est une qui traverse toute son œuvre et comporte des occurrences aussi bien narratives qu'essayistiques : la collection d'éditions de *Je me souviens* de Georges Perec. Nous l'avons signalé dès notre première partie, l'hypotexte perecquien imprègne de nombreuses productions bonilliennes et sont l'occasion de plusieurs transpositions d'articles en nouvelles et de récits en

⁹³⁴ Juan BONILLA, « Edición definitiva », *La compañía de los solitarios*, op. cit., p. 95.

⁹³⁵ *Ibid.*, p. 96.

essais⁹³⁶. Or, cette obsession pour le bref recueil de souvenirs est signifiante sous bien des aspects. Il convient de rappeler que le projet perecquien a interpellé en son temps par la rencontre qu'il proposait entre une expression fragmentaire de souvenirs personnels, disséminés dans une affirmation itérative de la première personne, et un travail de mémorialiste renvoyant à la culture quotidienne – « infra-ordinaire » pour reprendre le titre du recueil posthume de l'auteur –, de toute une génération⁹³⁷. Dans cette double tension centripète et centrifuge qui caractérise ses mémoires diffractées, Perec réaffirme la portée collective de l'écriture personnelle et ambitionne tout autant l'évocation de son univers culturel que la reconnaissance du lecteur dans le souvenir partagé. Juan Bonilla commente ainsi cette attente d'un récepteur aux fondements du projet perecquien :

Perec se propone sólo enunciar el esqueleto de una serie de recuerdos: el resultado es una larga lista que literariamente es puro hueso, un esquema que solicita del lector que sea él el que ponga la carne si quiere hacerlo o sencillamente se conforme con el inventario que ha reducido la memoria del autor. Porque el lector de *Je me souviens* es tratado por Perec como un distinguido colaborador, casi el co-autor imprescindible para que el libro, tan aparentemente debido a la mera ocurrencia, cobre su sentido final⁹³⁸.

En cela, *Je me souviens* représente la forme paradigmatique et minimaliste d'un autobiographisme ouvert sur l'altérité du lecteur, de l'intertexte et du monde. Il réaffirme la possibilité d'une monstration de l'intime fondée sur le partage de références culturelles communes à l'auteur et à son public. Bonilla ne présente pas autrement son propre recueil intitulé *Je me souviens*, publié en 2005, composé d'anecdotes personnelles, de nouvelles, de commentaires littéraires et plus généralement de formes hybrides mêlant souvenirs individuels fictionnalisés et essais littéraires narrativisés. En prologue de cet court florilège, il prétend ainsi avoir constitué « una especie de memorias⁹³⁹ », ou encore « el autorretrato de un tímido que

⁹³⁶ Voir notre analyse des expressions novellistique, essayistique et hybride de la même analyse de *Je me souviens* par Bonilla dans notre partie : « II.3.1 Inexistence ou transgression des limites génériques ? ».

⁹³⁷ Reprenant les analyses de Christelle Reggiani dans son introduction à l'œuvre de Perec, la thèse récente d'Emmanuel Zwenger résume ainsi la tension mémorialiste de Perec : « L'ambition totalisante du mémorialiste répond donc à un désir social, celui d'une "mémoire partagée" au fil des époques, associant les générations en une suite continue, où l'individu s'inscrit dans un réseau de souvenirs, de symboles et de représentations d'une société, et "où la mémoire individuelle peut se recommander de pratiques sociales assignables et de traditions mémorielles reconnues". Cette ambition est bien entendu repérable dans les œuvres de Perec dont le caractère sociologique est le plus marqué : *Les Choses* pour la société de consommation, *Quel petit vélo...* pour la guerre d'Algérie, *Espèces d'espaces* pour la description sensible de l'espace partagé, *Je me souviens* où ses souvenirs inscrivent une mémoire générationnelle », Emmanuel ZWENGER, *Un passé obnubilé. Les médiations de la mémoire dans les écrits égo-historiques de Georges Perec et Winfried Georg Sebald. Essai de médiopoétique*, Thèse soutenue à l'Université de Caen Normandie le 6 juin 2022, dirigée par Franck Bauer, p. 470.

⁹³⁸ Juan BONILLA, *Je me souviens*, op. cit., p. 8.

⁹³⁹ *Ibid*, p. 15.

prefiere componer las líneas de su rostro tomando prestadas las líneas de los rostros de aquellos a los que alguna vez les debió algo importante⁹⁴⁰ ».

Ces visages qu'il emprunte sont de nature hétérogène – tantôt personnages de fiction, tantôt auteurs incarnés dans la lecture qu'il propose de leur œuvre –. Par l'entremise de cette variété, le *Je* bonillien affirme l'abolition des frontières entre réalité et fiction, dans l'espace mémoriel individuel, tout en confirmant sa propre unité, son identité, dans le pouvoir cohésif de cette mémoire unique. Il réactualise de la sorte le projet perecquien d'établissement de l'identité par l'expression du souvenir personnel, saisi dans son dialogue avec un lectorat. Cette réminiscence ne se manifeste que dans ce qu'elle peut refléter du lecteur lui-même, de sa propre connaissance des œuvres commentées, ou de sa reconnaissance du *je* remémorant. L'hétérogénéité de la référentialité fait partie intégrante de l'écriture perecquienne et elle occupe une fonction centrale dans son économie énonciative, comme le souligne Emmanuel Zwenger en reprenant les analyses de Jean-Louis Jeannelle⁹⁴¹ :

Les champs du romanesque, du sociologique, de l'autobiographique et du ludique ne sont pas pour Perec exclusifs les uns des autres. Chacun de ses textes renverrait ainsi à plusieurs catégories de récits égohistoriques. [...] *Je me souviens* est une forme inédite de Souvenirs qui relève des vies disparues [...]. Perec mémorialiste est ainsi appréhendable dans l'éparpillement et la disjonction de ses différents récits égohistoriques qui, pris dans leur ensemble, forment l'image d'une vie réelle – définie par la saisie descriptive du présent et par celle du passé dans le souvenir – et de vies imaginées – celles de ses personnages de fiction et des biographies potentielles. [...] L'œuvre de Perec mémorialiste doit dès lors se comprendre comme animée par le souci de conjoindre, pièce par pièce, un vaste puzzle mémoriel où, en effet, les Mémoires et les genres voisins « sont interdépendants et n'ont de sens qu'en fonction des relations de proximité ou de contraste qu'ils entretiennent entre eux ». Tous ces écrits se définissent par leur mixité au sein des registres de la mémoire et privilégient une « dynamique naturelle de collaboration et de positionnement réciproque avec les formes connexes »⁹⁴².

La transgénéricité intervient comme le facteur de figuration de la mémoire elle-même : elle montre une identité s'affirmant dans le souvenir et dans son hétérogénéité, une fragmentation recomposée en l'unité de l'œuvre et de la remembrance, qui associe ainsi texte et réminiscence en une seule entité. Cette identité se donne à voir, affirmant sa singularité, dans sa réception de l'altérité (les œuvres des autres) et, par là même, elle reproduit la rencontre des intimes mémoriels que la reconnaissance d'une culture commune autorise. Les *vagabundeos* de Bonilla constituent de la sorte d'authentiques « puzzles » mémorialistes perecquiens. L'hommage

⁹⁴⁰ *Ibid.*, p. 16.

⁹⁴¹ Jean-Louis JEANNELLE, *Écrire ses Mémoires au XX^e siècle : déclin et renouveau d'une tradition*, Paris : Gallimard, 2008, p. 367-368.

⁹⁴² Emmanuel ZWENGER, *Un passé obnubilé, op. cit.*, p. 495-496.

s'exprime d'ailleurs aussi bien dans les citations, essais et paratextes de Bonilla que dans les représentations intradiégétiques de cette modalité d'écriture.

Nous l'avons commenté, l'univers bonillien est peuplé de micro-communautés organisées autour d'un texte commun, d'une œuvre généralement textuelle ou narrative, à la réception partagée entre tous les membres du groupe et où chacun reconnaît l'origine d'une empreinte déposée dans son intimité. Toutefois, ces nexus culturels qui autorisent rencontres et communions prennent des formes plurielles parmi lesquelles les expressions de cultures populaires générationnelles sont surreprésentées. Dans « Las cartas de Mónica », se sont les aventures de Bart Simpson et la lecture de *La ferme des animaux* de Georges Orwell qui rapprochent deux amants d'âge mûr se faisant mutuellement passer pour des adolescents (ici, la double référentialité culturelle trahit, dans la texture des lettres échangées, la dualité des personnages). Dans « Nadie conoce a nadie », c'est le manuel d'un jeu de rôle qui scénarise l'épopée terroriste, rappelant la panique morale qui a entouré la pratique ludique dans les années 80 et 90⁹⁴³. Dans « Edición definitiva », ce sont les nouvelles de Bukowski qui inspirent une génération de poètes en herbe. Dans « La ruleta rusa » et « Todos contra Urbano », se sont les concours télévisuels qui réunissent la nation et les petites communautés de ceux qui rêvent de détrôner les idoles médiatiques. Dans « El cromo de Boronat », ce sont les albums d'autocollants à collectionner qui cimentent les rapports enfantins. Dans *Academia Zaratustra*, « El mejor escritor de su generación » ou encore « El dios de entonces », ce sont les épopées footballistiques qui font religion dans les clubs d'adeptes... Cette petite hagiographie de la mythologie infra-ordinaire offre le panorama kaléidoscopique d'un gigantesque *Je me souviens* bonillien. Là se rejoignent, sous une seule voix narrative, des références générationnelles des trois dernières décennies du XX^e siècle et des commentaires de lectures personnelles, dans un tissage référentiel multidimensionnel.

Toutefois, la réactualisation du modèle perecquien prend toute sa singularité dans l'adaptation qu'en fait Bonilla dans la nouvelle « El lector de Perec », publiée en 2009 dans *Tanta gente sola*. Ne parvenant pas à faire siens tous les souvenirs de l'auteur de *Je me souviens*, le protagoniste décide de s'approprier les souvenirs annotés par tous les anciens propriétaires de l'ouvrage dont il possède une imposante collection. Le bibliophile passionné souhaite devenir ainsi la synthèse de tous les lecteurs de Perec pour lui rendre hommage, puisque cette communauté de récepteurs, unis par le texte, forment la cohorte de co-auteurs de

⁹⁴³ Andrew BYERS, « The Satanic Panic and Dungeons & Dragons: A Twenty-Five-Year Retrospective », in Andrew BYERS et Francesco CROCCO (dir.), *The Role-Playing Society: Essays on the Cultural Influence of RPGs*, Jefferson : McFarland, 2016, p. 22-45.

Perec lui-même. Or, lorsque l'ami Jacinto du protagoniste vient à décéder, il laisse également derrière lui un volume de l'ouvrage à l'attention du collectionneur, dont les annotations dressent un copieux sommaire des nouvelles du recueil *Tanta gente sola* lui-même. Nous reproduisons ici, pour preuve, le déploiement de quelques entrées de cet index :

Entrée dans la liste de « El lector de Perec ⁹⁴⁴ »	Intertexte dans le même recueil
Me acuerdo de que mi padre quería concursar en el programa de televisión <i>Cifras y letras</i> sólo porque un antiguo compañero de clase se estaba convirtiendo en el mejor concursante de la historia de ese programa.	« Todos contra Urbano »
Me acuerdo de que un año estuve a punto de conseguir completar el álbum de cromos, pero me faltó conseguir el de Boronat.	« El cromo de Boronat »
Me acuerdo de que el tipo al que más admiraba de niño era Gyo Portabello, un chaval que consiguió entrar en el <i>Guinness de los Récords</i> sin batir ninguno.	« Algo más que simplemente existir »
Me acuerdo de la primera vez que deseé que un texto que había leído cobrara vida, trasplantarlo a la realidad.	« Metaliteratura »
Me acuerdo de que el día en que decidí que me tiraría de la azotea de la torre más alta de mi ciudad, los ascensores no funcionaban y no me sentí con fuerza para subir los veinte pisos.	« En la azotea »
Me acuerdo de que me dio por coleccionar ejemplares de <i>Je me souviens</i> que estuvieran completados por sus lectores, y me propuse crear con todos aquellos recuerdos de otros, un fantasma que fuese sólo mío.	« El lector de Perec »

Au-delà du jeu spéculaire, ce procédé appelle à une modalité de réception particulière du texte bonillien. Par cet ultime repli de la fiction sur elle-même l'auteur rend, certes, hommage à Perec, en développant par son recueil la biographie fictive des souvenirs d'un lecteur co-auteur de son œuvre ; mais il indique surtout au récepteur attendu une manière et une échelle d'appréhension de ses propres écrits. Le sens du souvenir, ici, s'exprime dans le faisceau intertextuel, et l'identité se dévoile sous cette liste dans une mémoire lectoriale commune à celle de l'auteur.

La production bonillienne doit donc être interprétée comme un gigantesque casse-tête perecquien où chaque pièce renvoie simultanément à un souvenir de lecture marquant l'identité de l'auteur (puisque toutes ces anecdotes signalent un univers littéraire lié dans une seule mémoire), à la mémoire lectoriale du récepteur lui-même, qui est invité, tel le personnage de

⁹⁴⁴ Juan BONILLA, « El lector de Perec », *Tanta gente sola*, op. cit., p. 212-213.

« El lector de Perec », à faire sien chaque souvenir en partageant les lectures de Bonilla, et, consécutivement, à l'incarnation d'une identité auctoriale co-construite, par l'écrivain et par son récepteur, dans la somme de textes reconnus par le lecteur au sein de la vaste bibliothèque intertextuelle enserrée dans le texte. Ce n'est que par ce travail conjoint de co-construction mémorielle que transite une identité figurale faite de lectures. Ainsi seulement peut s'ouvrir une interface entre les intimités d'un énonciateur et d'un destinataire dans l'intime expérience conjointe d'un même texte, c'est-à-dire, comme nous l'avons démontré dans les parties précédentes, une modulation partagée de deux identités par l'entremise d'un ouvrage commun. Ce que Perec enseigne à Bonilla, c'est la possibilité d'une communauté de lecteurs réunie dans l'espace mémoriel littéraire d'un même auteur :

Podía empeñar unas semanas en ese proyecto para convertirme en otro, o mejor dicho para convertir a ese lector en mí, para añadir la memoria de otro a la mía: ¿no es al fin y al cabo eso la literatura? También pensé que lo que había pretendido Perec al invitar a los lectores a sumar sus listas de recuerdos a los suyos, era crear un país distinto, un lugar imaginario hecho con recuerdos reales, una cofradía de seres que alzan con sus líneas, una ciudad invisible hecha de esqueletos de memoria⁹⁴⁵.

VI.3.2 Dans l'intime bibliothèque

Cette dernière citation nous invite à interpréter la littérature, dans l'expression individuelle qu'un auteur peut en produire dans son œuvre, selon une double dialectique de l'espace et de la communauté. Une telle dualité s'explique par le mouvement symétrique qui régit la réception littéraire dans l'approche qu'en fait Bonilla. Par la lecture, le texte se coconstruit dans le croisement des subjectivités auctoriale et lectoriale, leçon que Bonilla tire de l'esthétique de la réception et des aventures ménardiennes de Borges, créant ainsi un espace doublement conditionné et intersubjectif. Mais dans un même mouvement, le lecteur entretient un rapport intime au texte qui modèle son identité de récepteur, alors même que son regard façonne en retour une identité intime d'auteur figurée dans le texte. Partant, le livre intervient à la fois comme fragment identitaire en puissance pour le lecteur et comme somme des fragments identitaires de l'auteur, eux-mêmes livresques lorsque le texte se fait exploration intertextuelle, comme c'est si souvent le cas chez Juan Bonilla. Il en résulte une reconception du sujet comme bibliothèque, comme catalogue de livres, ou encore comme index des lectures qui habitent son identité. Cet échange intime avec l'œuvre d'art – et le dialogue silencieux entre

⁹⁴⁵ Juan BONILLA, *Je me souviens*, op. cit., p. 10.

l'auteur et le lecteur – qui se noue dans l'acte de réception, est baptisé « pli esthétique » par Cécile Croce dans sa lecture psychanalytique de l'acte de réception :

La relation esthétique à l'œuvre, selon la psychanalyse, pourrait conduire à un élargissement bénéfique du Moi. Le processus, très proche de celui qu'Anton Ehrenzweig décrit à propos de la création artistique, s'articule autour de deux temps. Tout d'abord, les « capacités d'unification et de totalisation spécifiques du Moi » sont déléguées à l'œuvre : le Moi connaît alors une perte de ses propres limites et une désintrinsication pulsionnelle. Puis, dans un deuxième moment, « les capacités de liaison propres au Moi sont alors reprises au compte du sujet percevant », grâce à une suite de projections et d'identifications. L'appréciation esthétique d'une œuvre recouvre donc un échange intime, indicible et secret, fondé sur une mise en risque du Moi bouleversé en ses frontières identitaires, remis en (une muette) question en sa stabilité. Cet échange, relevé par Murielle Gagnebin, rappelle sans doute les deux phases du processus créateur selon Anton Ehrenzweig : un moment de dissociation et de projection et un moment de ré-introjection ; tandis qu'entre elles s'insérerait une phase « océanique » de « dédifférenciation », proche de la structure inconsciente du Moi, où les niveaux inconscients et conscients de la perception s'échangent⁹⁴⁶.

Suivant cette lecture, recevoir une œuvre ouvre bien un espace interstitiel, une interface des intimes, où se fondent un instant les identités pour en ressortir « élargies », par le travail de l'œuvre pendant la phase de dédifférenciation inconsciente. Bonilla fait de ce procédé la définition même de la littérarité, ce dont le texte perecquien constitue une exemplification réduite à sa plus simple expression. Rappelons-nous ainsi de la conclusion que fait Bonilla dans toutes ses analyses de Perec :

Reduciendo su memoria a una pila de frases sin literario, nos enseñó que la literatura en esencia es eso: ofrecer memoria, invitar a hacer memoria, compartir recuerdos, añadir recuerdos a la bolsa donde guardamos todos los «me acuerdo» que son nuestra vibrante necrológica, que nos hacen ser quienes somos, criaturas que se diferencian apenas en el hecho de que uno se acuerda de los muslos poderosos de Raquel Welch y otro de las piernas veloces de Zatopek⁹⁴⁷.

Or, si l'œuvre perecquienne s'empare d'une culture générationnelle et de ses éléments populaires pour dresser l'immense cartographie mémorielle de son auteur, la matière de prédilection des écrits bonilliens demeure la littérature, si bien que la carrière toute entière de Bonilla peut se percevoir comme un monumental *Je me souviens* dont chaque entrée renverrait vers une lecture commentée, réactualisée ou réinterprétée, tantôt par un essai, tantôt par une fiction narrative. Ses propres mémoires éclatées s'expriment à l'échelle de toute sa production et délimitent les rayonnages d'une abondante bibliothèque de son intimité lectoriale, une bibliothèque vivante qui respire dans son écriture, une bibliothèque enflammée pour reprendre

⁹⁴⁶ Cécile CROCE, « Le pli esthétique. L'intime à l'épreuve de la performance », in Alain MONS (dir.), *Interfaces de l'intime*, op. cit., p. 153.

⁹⁴⁷ Juan BONILLA, « El lector de Perec », *Tanta gente sola*, op. cit., p. 198.

le titre du blog qu'il a tenu pendant de longues années. De là, si le livre ne contient pas de vie en soi, il peut prendre vie dans l'acte de réception et c'est toute la leçon que le protagoniste de « El lector de Perec » tire de son expérience :

Tal vez estuviera en lo cierto y detrás de todo el experimento no había más que el deseo de resistirme a la impotencia de la literatura por ser más que literatura, por convertirse en vida propia a partir de las experiencias, fantasías, recuerdos de un extraño que, por alguna razón milagrosa, nos conoce –o eso hemos sentido al leer algo suyo. [...] No, no hay vida que quepa en una novela, [...] yo creo que la vida es lo suficientemente grande, milagrosa, misteriosa, cruel, excesiva, que no cabe, no te digo ya en un poema o en un libro de poemas: no cabe en toda la poesía que se haya escrito [...]. Aquella intervención me reanimó, porque estaba de acuerdo con ella. Y porque precisamente por eso había empezado mi experimento con el libro de Perec. Porque en ese libro no había vida, pero había la oportunidad de crear algún tipo de vida si el lector se obstinaba en ello⁹⁴⁸.

Car la rencontre intime qui permet au lecteur de se reconnaître, se lisant, dans une œuvre par cette esthétique de la co-réception que nous définissons plus haut, implique un effort, une lecture active, un projet obstiné. Le romancier Marc Aupré, le mystérieux personnage de « Los calcetines del genio », n'attend rien de moins de sa traductrice lorsqu'il appelle de ses vœux la compénétration de sa lectrice :

Yo necesito penetrar a quien me traduce –concluyó Aupré. [...] La traductora se rascó una ceja. Iba a decir: «Yo no necesito que ningún autor me penetre para traducirlo, ya me resulta suficiente que me joda sin necesidad de penetrarme». Pero reaccionó a tiempo. Siempre podía tratarse de una manera figurada de hablar, una exagerada metáfora según la cual para que alguien sea capaz de traducir fielmente una obra maestra ha de ser penetrado por el espíritu de quien compuso esa obra, es decir, ha de alojar en su vientre una criatura de aquel a quien traduce para que esa criatura que vaya a nacer (su versión de la obra) tenga tanto del padre como de la madre, del autor como de quien lo traduce⁹⁴⁹.

Les connotations sexuelles de l'image choisie par l'écrivain sont renforcées par son mode de vie lascif qui porte la traductrice à voir quelque avance dans ses caprices, mais la métaphore est bien vérifiée dans les derniers mots de la nouvelle : lorsque celle-ci se rend dans la chambre du poète pour lui remettre les chaussettes pour lesquelles il a exigé d'elle mille efforts, ce dernier lui demande simplement de partir, l'investissement sollicité n'ayant jamais été que littéraire. De fait, l'intime exige cet engagement, cette volonté de transgression de la frontière dont Bonilla offre tant d'exemples, et dont François Jullien écrit encore qu'il faut l'oser contre tout réalisme :

Jusqu'à quel point ne s'engage-t-on point dans l'intime, ou celui-ci n'exige-t-il pas de résolution ? Car il faut *oser* l'intime : oser, à la rencontre de l'Autre, ébranler le

⁹⁴⁸ *Ibid.*, p. 208-209.

⁹⁴⁹ Juan BONILLA, « Los calcetines del genio », *La compañía de los solitarios*, *op. cit.*, p. 150.

confort du quant-à-soi, se risquer dans cette aventure où l'on quitte le cocon des frontières fixant le « moi » et au-dedans desquelles celui-ci s'appartient et se thésaurise. Souvent on s'est arrêté en chemin. Car on a peur d'aller trop loin, préfère demeurer « réaliste » ; on tient à ménager cette sécurité où le moi n'est pas menacé de se défaire par le retrait de sa visée et de son intérêt⁹⁵⁰.

L'intime de la réception littéraire est un geste, une compénétration active de deux mémoires qui transgressent les limites de l'identité, les frontières du sujet et de l'altérité, les cadres de la réalité individuelle et des univers de papier. C'est pourquoi, pour que la rencontre puisse s'opérer, les personnages bonilliens, comme autant de prosopopées du projet poétique de l'écrivain, s'engagent activement dans leur fiction et invitent le lecteur à en faire autant. Les avatars de poètes n'hésitent pas un instant à céder délibérément une part de leur auctorialité au lecteur, comme lorsque le romancier à l'œuvre dans « *Una novela fallida* » laisse au lecteur le choix de la trajectoire narrative de ses écrits après avoir proposé une alternative : « *No sé. Elijan una de las dos opciones*⁹⁵¹ », lance-t-il ainsi au lecteur pour activer sa réception éveillée.

L'écriture bonillienne doit donc être appréhendée suivant deux régimes de lecture possibles. Elle peut être reçue linéairement, dans l'autonomie de chaque nouvelle ou roman comme simple récit, tant l'auteur nous rappelle qu'il se positionne avant tout en simple conteur. Toutefois, elle peut aussi être saisie de manière active, sollicitant l'investissement mémoriel du lecteur qui, faisant appel à sa propre bibliothèque intime, bondira de références intertextuelles serties dans un récit à un autre écrit de Bonilla, d'un clin d'œil littéraire à son propre souvenir de récepteur de l'œuvre, reconnaissant, d'intertexte en intertexte, ce que son catalogue de livres a de commun avec celui de l'auteur. Une autre trajectoire de lecture de ces nouvelles se dessine ainsi, renvoyant à l'échelle de la littérature toute entière, œuvre de Bonilla comprise, celle d'un régime de réception ergodique suivant la définition qu'en propose Espen Aarseth :

The concept of cybertext focuses on the mechanical organization of the text, by positing the intricacies of the medium as an integral part of the literary exchange. However, it also centers attention on the consumer, or user, of the text, as a more integrated figure than even reader-response theorists would claim. The performance of their reader takes place all in his head, while the user of cybertext also performs in an extranoematic sense. During the cybertextual process, the user will have effectuated a semiotic sequence, and this selective movement is a work of physical construction that the various concepts of «reading» do not account for. This phenomenon I call *ergodic*, using a term appropriated from physics that derives from the Greek words *ergon* and *hodos*, meaning «work» and «path». In ergodic literature, nontrivial effort is required to allow the reader to traverse the text⁹⁵².

⁹⁵⁰ François JULLIEN, *De l'intime, Loin du bruyant Amour*, op. cit., p. 115.

⁹⁵¹ Juan BONILLA, « *Una novela fallida* », *El estadio de mármol*, op. cit., p. 188.

⁹⁵² Espen AARSETH, *Cybertext. Perspectives on ergodic literature*, Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1997, p. 1.

Si ce terme a été appliqué aux constructions narratives impliquant un choix de réception actif de la part du lecteur – à la manière d’un labyrinthe dont le parcours serait pluriel, une organisation structurelle non-linéaire dont *Rayuela* de Cortázar donne une claire idée –, la cybertextualité telle que définie par Aarseth, comme cheminement actif du lecteur vers des « hypertextes » impliqués par le texte initial, reproduit le mouvement du lecteur actif invoqué par Bonilla. Suivant les postulats de l’écriture « ergodique », le récepteur doit se saisir des textes extradiégétiques référencés dans le récit pour s’aventurer dans le labyrinthe bibliophilique de chaque œuvre. En somme, chaque texte bonillien, en-deçà de sa linéarité individuelle, peut être appréhendé comme la carte d’un jeu de piste qui oblige la mémoire lectoriale à explorer d’autres lieux littéraires, ceux de la bibliothèque bonillienne, pour que puisse se faire jour l’expression figurale d’une identité dans le réseau hypertextuel entrelacé dans le récit. La notion de cybertextualité est consubstantielle à l’idée d’échange collectif et, de fait, la tension entre unité du récit novellistique et ouverture hypertextuelle reproduit métalittérairement la dialectique entre le sujet et le réseau de lecteurs : l’économie du jeu incite chaque participant de la partie à emprunter un même labyrinthe suivant une trajectoire individuelle, permise par sa mémoire lectoriale et participant de son expérience personnelle et, ainsi, de son identité. La somme de ses trajectoires révèle le labyrinthe, l’œuvre ergodique, tout en réunissant une collectivité de récepteurs dans une unique expérience de co-création. Le texte bonillien ne peut être pleinement perçu que dans l’expérience ludique qu’il propose à l’échelle de la littérature elle-même et chaque récit doit être interprété comme une partie de jeu de piste que l’auteur propose à tout son lectorat, ainsi projeté communautairement dans la bibliothèque labyrinthique de son identité auctoriale.

VI.3.3 Lieu de miracles et communautés imaginaires

Dans son analyse de la production journalistique de Juan Bonilla, Navarro Martínez étudie l’importance du motif récurrent du lieu miraculeux de la littérature. Partant d’un article publié par l’auteur dans *El Mundo* en 2003, elle interprète ainsi l’invitation bonillienne au voyage :

Un viaje, además, por unos mundos que el lector al final acaba reconociendo como los lugares predilectos del escritor [...]. Sitios a través de los cuales, efectivamente, nos va forjando ese rostro de tinta del escritor-guía y por los que llegamos a conocer, o al menos a intuir, cuáles son sus gustos, sus pasiones o sus manías. Sin ninguna duda, el lugar de visita favorito de Juan Bonilla es la literatura misma [...], forma la mayor parte del universo temático de este autor. Insistiendo en la gran relevancia y dignificación de la literatura, Bonilla define el momento de la lectura como «el

lugar del milagro». Un lugar donde dos mundos, el del libro y el del lector, se encuentran de forma mágica y exclusiva, ya que habrá tantos milagros como lectores y veces que se lea un libro. En el artículo titulado con esta sugerente imagen, «El lugar del milagro», el autor explica en qué consiste ese milagro [...]: «esa muchacha es ahora mismo el lugar donde acontece un milagro antiguo. Puedo imaginar la cabalgata de imágenes que va componiendo en la pantalla de su cerebro mientras su mirada sigue el sendero de la lectura. Ahora mismo, en su interior pueden sucederse grandes prodigios o pequeñas miserias, [...] Leer, en esencia, nos convierte en el lugar donde ocurren las cosas. Todas las historias duermen en nuestro interior como las figuras de Miguel Ángel dormían en bloques de mármol que él se dedicaba a tallar para sacarlas. Leer sirve para que acontezcan gracias a un milagroso comercio íntimo entre dos elementos únicos: el libro y su lector. [...]». Con esta hermosa ilustración se justifica el sentido de la lectura y la razón esencial para su defensa: el milagro producido por la unión de dos mundos, un milagro que se traduce en la creación de nuevas experiencias, sensaciones y reflexiones⁹⁵³.

L'échange intime est perçu par l'auteur comme un travail à l'œuvre ; la métaphore artisanale de la sculpture du marbre signale une opération sur la mémoire, un modelage de motifs préexistants dans l'esprit du lecteur, qui renvoie à l'idée de reconnaissance de soi dans le texte et de compénétration par la réception. Cependant, cette vision de la littérature comme espace miraculeux d'émergence narrative co-construite ouvre une perspective vertigineuse : celle de la matière d'une identité qui ne serait faite que de récits connus ou en puissance (« Todas las historias duermen en nuestro interior »). Le constat revient fréquemment dans les nouvelles bonilliennes, et c'est aussi l'une des épiphanies centrales du protagoniste du roman *Nadie conoce a nadie*. Réalisant que les rôlistes ne sont finalement que des Don Quichottes contemporains, il considère leur pratique comme une expression exacerbée de la nature profondément littéraire de l'existence humaine : « En el fondo no somos más que participantes en un antiguo juego de rol en el que confluyen cientos de textos⁹⁵⁴ ». La vision du quichottisme collectif adopte soudain une dimension universelle : chacun est habité par les textes fondateurs qui l'ont construit, et plus qu'une nature génétique, ce ne peut être qu'une matière littéraire qui unit les hommes.

De fait, le « lieu du miracle » que constitue l'interface intime de la réception lectoriale peut se partager puisque tout un chacun dispose en lui du même « marbre » que l'habile sculpteur textuel pourra également travailler. Les titres que Bonilla donne à ses publications illustrent d'ailleurs le paradoxe d'une réunion de solitaires : *El que apaga la luz* isole un sujet qui plonge un spectateur dans une pénombre qui les enrobe tous deux (rappelons que la fausse citation qui ouvre l'ouvrage assimile ce sujet éteignant la lumière à celui qui vient de raconter une histoire) ; *Nadie conoce a nadie* contemple l'abîme qui isole tout un chacun mais l'intitulé

⁹⁵³ Eva NAVARRO MARTÍNEZ, « En la frontera: la escritura (periodística) de Juan Bonilla », *op. cit.*, p. 125.

⁹⁵⁴ Juan BONILLA, *Nadie conoce a nadie*, *op. cit.*, p. 240.

en forme d'épanadiplose reflète la perspective d'une confrontation ; *Cansados de estar muertos* accorde au pluriel la solitude du trépas ; *Yo soy, yo eres, yo es* diffracte l'unité du Moi en une infinité d'incarnations possibles ; *La compañía de los solitarios* affirme la possibilité de l'antithèse ; *Tanta gente sola* souligne la perspective d'une multitude d'âmes esseulées mais le singulier renforce la connotation d'une unité en puissance... Le corpus novellistique bonillien met en scène un triangle de la collectivité qui rend compte de chaque étape du miracle littéraire. L'homme solitaire, souvent isolé, voire aliéné, sert de point de contraste dans le monde phénoménal pour mettre en lumière une double compagnie dans le monde de l'intime : d'une part, celle des auteurs qui nous habitent après que leurs œuvres ont laissé dans nos intimes bibliothèques leur figure ciselée (c'est le cas dans l'antre mémoriel de « *La compañía de los solitarios* » ou encore dans la galerie de personnalités du protagoniste de « *Real Dolly* », issues de ses livres) ; et, d'autre part, celle des nombreuses tribus fédérées autour d'un texte commun qui peuplent l'univers narratif de Bonilla. Ces petites sociétés illustrent « la communauté imaginaire de ceux qui communient dans l'amour d'une même œuvre⁹⁵⁵ » que définit Dominique Maingueneau comme le « corps » même de l'acte l'énonciation, une communauté qui dépasse toutes les frontières et accomplit ainsi l'idéal transgressif bonillien jusque dans la fugue de l'œuvre fictive vers la réalité des rapports sociaux :

En excédant ainsi toute communauté naturelle ou sociale, l'écrivain entend ouvrir par son œuvre la possibilité d'une communauté aux impossibles contours, celle de son public. Là où les paroles ordinaires se meuvent dans les limites de l'espace que leur prescrit le genre de discours dont elles relèvent, les œuvres littéraires ne peuvent réellement définir leur espace et leur temps de diffusion. Quand Stendhal dédie *Le Rouge et le noir* aux « *happy few* », il ne vise qu'un groupe insaisissable d'élus, non une communauté constituée. L'œuvre vise à rassembler autour de son nom une communauté sans visage qui se joue des partages sociaux. Comme l'amour, le plaisir esthétique traverse les murs dressés par le lignage, la condition sociale, la géographie... Le nomadisme constitutif de l'écrivain est la condition du nomadisme de son œuvre. Don Juan n'est pas seulement un séducteur de femmes, il manifeste la séduction constitutive de toute œuvre, ce pouvoir de déviance qui permet de rassembler toutes ses victimes dans un catalogue qui ignore les frontières⁹⁵⁶.

Les étapes successives de notre démonstration se rencontrent et se lient dans cette perspective de la paradoxale communauté de solitaires traversant les âges, les territoires et les classes sociales. La transgénéricité bonillienne, qui faisait l'objet de notre première partie, est nécessaire à la fois au développement d'une poétique de la transgression et à l'exploration exhaustive de la bibliothèque intime qui habite l'écrivain, essais et récits confondus, et dont il brode chacun de ses textes pour laisser transparaître le dessin de son Moi figuré. La remise en

⁹⁵⁵ Dominique MAINGUENEAU, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, op. cit. p. 140.

⁹⁵⁶ *Ibid.*, p. 42-43.

question des frontières, que nous avons ensuite traitée, duplique le postulat poétique dans l'univers intradiégétique pour signaler au lecteur une manière de voir, une façon d'accéder à l'intime du texte, outre les frontières ontologiques, qui définit l'espace paratopique d'une rencontre imaginaire entre deux identités en mutuelle construction. De cette rencontre intersubjective, enfin, émerge, par le style et l'intertexte, un avatar auctorial nomade, chevalier errant vagabondant d'un texte à l'autre, dont l'identité, intériorisée par des milliers de lectures et de lecteurs, fédère une communauté de solitaires, unis par une même empreinte identitaire dans la bibliothèque qui fait l'essence de chacun d'eux.

Il y a dans cette specularité des bibliothèques, celle qui se fait jour sous l'énonciation d'un auteur face à celle de l'identité du récepteur qui s'en trouve élargie, un mouvement cyclique vertigineux qui alimente le jeu de rôle universel d'un intertexte sans frontières. L'héritage borgésien de Bonilla se fait sentir dans cette perspective, dans sa conception de la littérature et de la fiction, plus encore que dans les multiples références textuelles qu'il consacre à l'auteur argentin. Andrea Del Lungo associe au postmodernisme ce dépassement de la figure moderne du solitaire dans l'abyme infini de l'intertexte. Il en souligne les origines dans l'écriture de Borges, de Calvino ou encore de Pessoa :

La littérature postmoderniste repose sur la prise de conscience qu'écrire aujourd'hui revient à réécrire ce que d'autres ont déjà écrit : de là procède l'exigence de partir à la rencontre de ces autres. [...] Mais cette exigence de rencontre me semble également présente chez d'autres écrivains que l'on regroupe souvent sous l'étiquette floue du postmodernisme : il suffit de penser à Calvino narrant le *Roland furieux* d'Arioste, ou à Borges imaginant un auteur fictif, Pierre Menard, qui réécrit le *Don Quichotte* de Cervantès. D'une part, ces différentes expériences de rencontre semblent exprimer une tentation de l'apocryphe qui serait inhérente à la réécriture et à l'intertextualité, tentation que Calvino évoque dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, et Borges dans le récit « Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius » : au pays imaginaire de Tlön, « il est rare que les livres soient signés », et l'on a établi que « toutes les œuvres sont l'œuvre d'un seul auteur, qui est intemporel et anonyme ». Nous retrouvons dans tous ces cas un même impératif, celui de mettre en retrait l'identité auctoriale et de se soustraire à la détermination de la signature, au moment où l'auteur livre son texte dans un intertexte inépuisable et continu. D'autre part, l'expérience de rencontre réintègre dans l'espace littéraire l'idée d'une communauté restreinte, qui détermine chez l'auteur une quête de l'autre, ou même une multiplication de ses *alter ego*⁹⁵⁷.

Si l'idée de retrait volontaire de l'auteur, de son identité biographique, au profit de l'expression intertextuelle de l'œuvre nous semble parfaitement correspondre à l'écriture bonillienne et témoigne, sans conteste, d'une certaine influence borgésienne, il nous semble que le vertige intertextuel qui en résulte, l'image d'une infinité de bibliothèques communiant dans la solitude

⁹⁵⁷ Andrea DEL LUNGO, « L'auteur en quête d'auteur : solitude, dépossession, rencontres. Sur Antonio Tabucchi », in Dominique RABATE (éd.), *Modernités 19 : L'invention du solitaire*, op. cit., p. 376.

lectorale, la notion de réactualisation métalittéraire de la littérature elle-même comme objet de représentation, sont aussi, et surtout, le fruit d'une tradition hispanique ancienne qui remonte à Cervantès et s'exprime avec force dès le début du XX^e siècle (Azorín, Unamuno, Ortega y Gasset), puis sous la plume de Borges. En cela, l'idéal de l'homme-bibliothèque bonillien nous semble se situer dans un au-delà ou un en-deçà de l'expérimentalisme postmoderne et réaffirme une perspective humaniste, renouvelée et modulée par une double influence moderne et borgésienne, comme une réponse à l'insularité du sujet postmoderne.

VI.3.4 Homme-bibliothèque et bio-biographie, vers un nouvel humanisme borgésien

L'ombre de Borges plane sur toute la production nouvellistique de Bonilla et sur sa conception même de la littérarité. Les nouvelles bonilliennes qui font mention plus ou moins directe aux écrits de l'auteur portègne sont légion, et nous n'en donnerons ici que quelques exemples pour illustrer notre propos.

Certaines nouvelles reproduisent simplement des motifs d'influence borgésienne. Par exemple, dans « El terrorista pasivo » (*El que apaga la luz*), comment ne pas voir dans l'espoir que porte l'enfant de voir se superposer les couleurs de l'atlas à la terre ferme une référence à la célèbre nouvelle de Borges « Del rigor de la ciencia », où les cartographes de l'Empire reproduisent à l'échelle réelle chaque anfractuosité du territoire impérial, couvrant l'espace du pays par une carte qui s'érode au gré des intempéries. Les relectures bibliques donnant à Jésus, puis à Pierre, des rôles ambigus dans « La vida que ya había sido escrita » et « El canto del gallo » (*El que apaga la luz*), rappellent les réinterprétations de Borges dans « Tres versiones de Judas ». Le spectre de « Pierre Menard, autor del Quijote » hante le protagoniste de « El mejor escritor de su generación » (*La compañía de los solitarios*), qui se contente de réclamer l'auctorialité du manuscrit du père dont il porte le nom. Les visions de futurs possibles du vieil enseignant, annonçant la Shoah, dans « La revelaciones del profesor Vogtheim » (*La noche del Skylab*), ainsi que son projet d'infléchir la trajectoire de l'avenir, font référence au labyrinthe de « El jardín de senderos que se bifurcan ». La nouvelle borgésienne « El otro » est consciemment mise en scène par le protagoniste de « Metaliteratura » et citée dans « Fregoli » (*Tanta gente sola*). Quant à l'homme qui, dessinant le monde tout au long de sa vie, ne fait finalement que tracer les lignes de son visage, dans l'épilogue de *El hacedor*, il est mentionné dans « Algo más que simplemente existir » (*Una manada de ñus*) et « Cansados de estar muertos » (*El que apaga la luz*) et présenté comme modèle de poétique d'auteur en introduction des recueils

Partes de guerra et *Horizonte de sucesos* ; sans compter l'évidente influence de cette image sur la poétique générale de Bonilla qui rappelle que ses *vagabundeos*, articles faisant la chronique du monde littéraire, ne font rien de plus que de reproduire son autoportrait⁹⁵⁸.

Les nouvelles de Borges saturent l'univers bonillien et les mentions explicites à son influence sont d'ailleurs fréquentes. Toutefois, une nouvelle va bien au-delà de l'évocation ou de la citation en prenant l'auteur argentin comme sujet principal du récit : « Borges, el cleptómano », publiée de façon programmatique dans *El que apaga la luz*, son premier recueil de nouvelles de 1994. La voix narrative est incarnée par le fils du psychanalyste de Borges qui reprend les comptes-rendus de la thérapie pour cleptomanie du célèbre patient. Le récit est l'occasion de développer une longue analyse des reprises intertextuelles que l'auteur argentin a intégrées à son œuvre, citations et hommages tacites assimilés à des plagiats, et dont l'obsession lui vaut le diagnostic de cleptomanie littéraire. La nouvelle montre Borges sous le jour de son intertextualité malade qui ne fait qu'illustrer sa vision d'une littérature en constante réactualisation cyclique, en rétro-alimentation perpétuelle suivant la dynamique du projet ménardien. Elle évoque cette tension d'une transférabilité infinie des textes vers le texte apocryphe que nous relevons dans l'analyse d'Andrea Del Lungo. Nonobstant, par extension, elle introduit la figure d'un homme dont l'œuvre toute entière constitue une figuration de sa bibliothèque :

Por cierto, que no conviene perder de vista una de las más queridas [citas] y por tanto reiteradas en las que solía ampararse Borges. Me estoy refiriendo a aquella de Emerson según la cual la literatura nace de la literatura. Solía Borges contraponerla a aquella otra según la cual la literatura nace de la vida, como quería Walt Whitman, que ansiaba que quien lo leyera no estuviera abriendo un libro sino tocando a un

⁹⁵⁸ Analysant les caractéristique des écritures personnelles contemporaines, Anna Caballé entrevoit, dans la multiplicité des *je* qui s'expriment comme autant de fragments d'un Moi éclaté, le signe d'un autobiographisme qui ne cherche plus à définir mais bien à dépeindre : le sujet indéfinissable n'est que descriptible par la synthèse de ces pièces parcellaires, fonctionnant comme autant d'actualisations ponctuelles et lacunaires de l'identité auctoriale : « Las actuaciones generadas por los "yoes" pertenecen al sujeto y son indicios acerca de cómo es él. [...] Pero cada una de dichas actuaciones (o los "yoes" que se desarrollan para cada una de ellas, indefinidamente) no es todo el sujeto sino parte de él, su representante, el personaje configurado para la actuación en cuestión. Es decir, el yo con el cual se presenta el sujeto a ella. Yo pues es al sujeto lo que un miembro al conjunto al que pertenece. En otras palabras: un yo no es nunca el sujeto porque si lo fuera no haría más que una y siempre la misma actuación. En cambio las actuaciones del sujeto son muchas, muy variadas y a menudo contradictorias. [...] El biógrafo contemporáneo [...] parte de los "yoes" (actuaciones) que conoce del biografiado –"yoes" públicos, privados e íntimos: en definitiva, cuantas más actuaciones mejor– y los describe, da cuenta de ellos sin querer definirlos, aunque sí en el mejor de los casos busca comprenderlos e interpretarlos. (Es un acercamiento en lo epistemológico muy distinto al llevado a cabo por los biógrafos que a principios del siglo XX se esforzaron en definir en una sola pieza al biografiado a partir de una teoría prejudicativa o prejuiciosa que buscaban demostrar: la biografía de Nietzsche, de Stefan Zweig, o la de Dickens de André Maurois, por ejemplo). Ahora sabemos que el sujeto es por principio indefinible, sólo es descriptible. », Anna CABALLÉ, « Biografía y autobiografía : convergencias y divergencias entre ambos géneros », in Isabel BURDIEL et James Colin DAVIS (eds.), *El otro, el mismo, biografía y autobiografía en Europa (siglos XVII-XX)*, Valencia : Publicacions de la Universitat de València, 2005, p.52-53.

hombre. Borges tenía claro, y quería aclararlo a los otros, que quien lo leyera no estaba tocando a un hombre, sino entrando en un mundo, o más propiamente, en una vasta biblioteca⁹⁵⁹.

Le contrepoint entre une bibliographie qui dit la vie de son auteur et une œuvre qui en montre la bibliothèque n'est pas anodin, car Bonilla défend l'idée que l'une et l'autre des conceptions ne sont pas entièrement contradictoires, l'identité de l'homme étant toute entière enserrée dans le catalogue de ses lectures. C'est pourquoi, dans les rêves analysés du citateur névrotique, Borges apparaît à jamais lié à l'espace de ses lectures, incapable de fuir cette ville imaginaire qui l'habite autant que la ville qu'il habite dans la « vie » : une cité de papier qui constitue l'essence intime de l'auteur, et qui abrite chaque écrivain lu dans une nouvelle représentation de l'identité mémorielle du lecteur⁹⁶⁰. Ce qui se dessine dans cette métaphore de l'expérience esthétique littéraire, c'est l'idéal de l'homme-bibliothèque, une réactualisation bonillienne des postulats borgésiens sur la constante réappropriation intertextuelle du texte, par laquelle l'existence d'un être ne peut mieux se résumer que par l'inventaire de ses lectures. Bonilla semble ainsi faire sienne la position de Marguerite Yourcenar lorsqu'elle affirme : « L'une des meilleures manières de recréer la pensée d'un homme : reconstituer sa bibliothèque⁹⁶¹ ». Or cet idéal traverse l'intégralité de la production bonillienne et fonde la poétique qui la sous-tend : le visage d'encre qui se dessine au fil des essais littéraires de Bonilla, une forme de présence latente qu'il mentionne dans les paratextes de ses recueils, le catalogue de libraire présenté comme autoportrait, et l'épopée de la recherche de livres donnée comme autobiographie, tous ces axiomes poétiques qui régissent l'écriture personnelle de Bonilla réduisent l'identité de l'homme aux livres qu'il a intériorisés. Chez Bonilla, il n'est d'écriture de l'intime qui ne soit bibliographique. L'ensemble de son œuvre, dans le regard réflexif porté continuellement sur la littérature et sur ses propres lectures, doit être considéré comme une sorte de « bioblographie », une cartographie de son univers mémoriel de lecteur qui subsume son identité, et constitue ce qu'il considère être sa nature humaine.

Dans la galerie bigarrée de personnages que son corpus nouvellistique développe, l'unité de l'homme-bibliothèque est d'ailleurs patente. Elle est métaphorisée par la vente immédiate de la bibliothèque des disparus et des défunts dans « Tormoye » et « Edición definitiva », par exemple. Inversement, la disparition d'une bibliothèque figure symboliquement le départ d'un être. Ainsi en est-il du protagoniste de « Hablar por hablar »,

⁹⁵⁹ Juan BONILLA, « Borges, el cleptómano », *El que apaga la luz, op. cit.*, p. 172.

⁹⁶⁰ Voir notre analyse de ce fragment dans la partie : « III.3.2 L'espace urbain comme zone de transfert entre le dedans et le dehors ».

⁹⁶¹ Marguerite YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien, Œuvres Romanesques*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982, p. 524.

volontairement et avantageusement oublieux du départ douloureux de sa compagne, et qui s'étonne davantage de voir disparaître des livres :

Echó de menos una estantería de libros que debía haber estado junto a la mesa que quedaba bajo la ventana y el vacío que le produjo no recordar en qué momento la había trasladado –fue un capricho de Irene, que se empeñó en llevarla al salón, pero ¿dónde estaba Irene⁹⁶²?

L'humanisation sensible de la bibliothèque (« Echó de menos una estantería ») souligne encore la parfaite unité de l'absente et de ses ouvrages volatilisés. Pour illustrer cette conception, la perspective est parfois inversée : dans « La compañía de los solitarios », le récit redouble l'évocation du « suelo de madera⁹⁶³ » où résonnent les pas de chaque visiteur de l'étrange cave, évoquant à la fois le bois du cercueil – dans l'isotopie macabre plus générale qui entoure la description des « ombres » qui hantent le lieu –, mais aussi la matière de la bibliothèque que ces fantômes d'auteurs habitent sous leur forme de livre. Le protagoniste Platonov s'insurge d'ailleurs contre une réunion d'écrivains qu'il ne comprend guère, soulignant le lieu effectif de la rencontre, l'esprit d'un autre, la bibliothèque mentale du lecteur individuel qui a convoqué dans sa mémoire toutes ces œuvres :

El barrendero no quiere permanecer allí. Platonov necesita huir de las paredes de pesadilla en la que lo ha encerrado el gigante, porque ahora considera que no es suyo el sueño que está habitando, es el sueño de otro, alguien que ha organizado aquella macabra reunión de solitarios⁹⁶⁴.

Ces murs qui enferment la petite compagnie sont également mentionnés cycliquement tout au long de la nouvelle et donnent corps à l'espace mémoriel du lecteur en évoquant son agencement subjectif, à l'image d'ouvrages enserrés dans leurs rayonnages. Enfin, la métaphore de l'homme-bibliothèque se manifeste également par sa spatialité dans les poèmes de Bonilla dont nous ne citerons qu'un exemple, précisément intitulé « Biblioteca » :

Alguien al ver los libros preguntó
cuál de entre todos ellos
te llevarías a una isla desierta.
Entonces no supiste responderle.
Pero ahora que estás solo y los contemplas
–soldados de un ejército vencido:
tantos días perdidos en qué búsquedas–
obtienes la respuesta:
Ya vivo en una isla desierta⁹⁶⁵.

⁹⁶² Juan BONILLA, « Hablar por hablar », *El estadio de mármol, op. cit.*, p. 9.

⁹⁶³ Juan BONILLA, « La compañía de los solitarios », *La compañía de los solitarios, op. cit.*, p. 184-185.

⁹⁶⁴ *Ibid.*, p. 192.

⁹⁶⁵ Juan BONILLA, « Biblioteca », *Hecho en falta, op. cit.*, p. 112.

Les livres déjà lus, « soldats vaincus », n'ont nul besoin d'être emportés sur une île déserte mais érigent, par leur souvenir, l'île intime de l'identité lectoriale.

De collections de livres en inventaires de bibliothèque, un autre motif borgésien se dévoile progressivement dans l'œuvre bonillienne, celui de l'impossible catalogue des catalogues qui regrouperait tous les ouvrages de la « Bibliothèque de Babel ». Cette image renvoie à l'idéal d'une intertextualité sans bornes où chaque livre contient potentiellement une infinité d'hypotextes et d'hypertextes dans un mouvement de transfert littéraire perpétuel. Or cette vertigineuse vision borgésienne traduit, dans la réactualisation qu'en fait Bonilla, le processus de reconnaissance de l'auteur dans son œuvre, par le maillage intertextuel qu'il y convoque. Suivant cette approche, l'univers de Bonilla est bien une bibliothèque, pour reprendre les premiers mots de la nouvelle de Borges, mais celle de son identité la plus profonde qu'il donne à voir dans ses écrits, et chacun de ses textes renferme un rayonnement dont chacun des tomes ouvre sur la figure d'un autre auteur, lui-même bibliothèque de ses propres lectures. De proche en proche, se dessine ainsi la perspective d'une intertextualité illimitée qui transiterait par chaque occurrence littéraire, pour se diffuser à nouveau sous une autre identité. C'est là le sens poétique de la nouvelle « Borges, el cleptómano », qui donne à voir un Borges emporté par une folie intertextuelle et ne pouvant plus habiter d'autre lieu que la ville de ses lectures, dans l'espace de ses propres écrits, où figureront ses auteurs de prédilection pour l'éternité. Richard Saint-Gelais considère cette transitivité récurrente de la littérature comme le signe de l'ultime frontière que peut transgresser la contamination transfictionnelle, une limite interne constamment abolie par la réactualisation textuelle infinie, au-delà des genres et même des media. Reprenant Genette, il souligne cette capacité intrinsèque de la littérature à accomplir les rêves borgésiens :

Nous rencontrons ici une autre frontière de la transfictionnalité – une frontière interne, plus ou moins stable, qui fait que les expansions de la fiction se trouvent aussi bien du côté de la paralittérature ou de la culture médiatique, où elles se sont particulièrement bien acclimatées (et qu'elles contribuent à définir), que du côté de la littérature consacrée où, sous le nom d'hypertextualité depuis que Genette s'en est mêlé, elles apparaissent comme l'une des manières, sérieuses ou ludiques, par lesquelles « s'accomplit l'utopie borgésienne d'une littérature en transfusion perpétuelle »⁹⁶⁶.

Par la récupération qu'il opère du vertige intertextuel borgésien, Juan Bonilla nous propose une redéfinition de la littérarité, comme capacité d'un ouvrage à modeler l'identité de son lecteur et ainsi à poursuivre sa trajectoire perpétuelle d'une bibliothèque intime à une autre. Par

⁹⁶⁶ Richard SAINT-GELAIS, « Contours de la transfictionnalité », *La fiction, suites et variations*, op. cit., p. 19.

extension, il redéfinit l'écriture de soi, comme exploration réflexive de ses propres lectures. Cette approche de l'essence du sujet, toute entière contenue dans ses souvenirs de lecteur, situe le récepteur au cœur de l'abyssal transit de textes qui définit notre existence au monde suivant la métaphore d'un vaste jeu de rôle où conflueraient une infinité d'ouvrages. Puisque le lecteur est le vecteur de ce perpétuel voyage (nous retrouvons là l'idéal du « Terrorista pasivo », sa première nouvelle programmatique), il incarne le centre, parmi une infinité de centres, du petit labyrinthe que constitue sa bibliothèque intime, parmi l'infinité de bibliothèques intimes qui constituent l'univers. La poétique de Bonilla s'inscrit de la sorte dans une ultime rénovation contemporaine : celle d'un humanisme borgésien.

L'Homme intègre le cœur d'une conception personnelle de la réalité, mais non plus comme finalité de sa propre conscience, ni concepteur de sa propre cosmogonie : il n'est que le véhicule d'un mouvement d'éternel retour⁹⁶⁷ littéraire. C'est en effet à l'influence nietzschéenne de Bonilla que nous devons également cet humanisme de notre temps. Dans sa lecture du philosophe, l'écrivain met en lumière sa propre conception d'un nihilisme positif qui, suivant son interprétation de *Ainsi parlait Zarathoustra*, invite à jouir de la vie avec la véhémence du condamné ignorant volontairement sa fin :

Es éste Zarathoustra [*sic*] afirmativo, rebelde, entusiasta, el que protagoniza las más hermosas páginas del libro de Nietzsche. Ridiculiza, en efecto, al que se entrega al dolor, al que se humilla y reza, sí, pero porque entiende que hay que correr hacia la muerte con el frenesí de quien practica un deporte por superarse, convencido de una sola cosa: la vida es inmortal y por lo tanto no necesita de un inventor, ni siquiera de un fin; se vale y se justifica por sí sola. [...] Y el canto que emprende Zarathoustra [*sic*] al avisar de ese advenimiento es un canto que afirma la vida como suficiente en sí misma, no necesitada de las muletas de explicaciones metafísicas: vivir es ya de por sí suficiente milagro y la condición indispensable del milagro es que no tenga

⁹⁶⁷ Nous faisons ici référence à la notion nietzschéenne d'éternel retour. Suivant ce concept, le philosophe considère que l'existence individuelle doit être abordée de sorte à souhaiter vouloir en vivre chaque instant une infinité de fois. L'itération cyclique volontaire sert ainsi au sujet nietzschéen à affirmer sa volonté de puissance. Le motif de l'éternel retour caractérise le Surhomme qui manifeste de la sorte un détachement tout puissant de l'existence même, une forme de nihilisme affirmatif pour Juan Bonilla. Si Nietzsche fait allusion à cette idée dans plusieurs œuvres, elle est particulièrement illustrée par le paragraphe 341 du *Gai savoir* : « Le poids formidable. – Que serait-ce si, de jour ou de nuit, un démon te suivait une fois dans la plus solitaire de tes solitudes et te disait : “Cette vie, telle que tu la vis actuellement, telle que tu l’as vécue, il faudra que tu la revives encore une fois, et une quantité innombrable de fois ; et il n’y aura en elle rien de nouveau, au contraire ! Il faut que chaque douleur et chaque joie, chaque pensée et chaque soupir, tout l’infiniment grand et l’infiniment petit de ta vie reviennent pour toi, et tout cela dans la même suite et le même ordre – et aussi cette araignée et ce clair de lune entre les arbres, et aussi cet instant et moi-même. L’éternel sablier de l’existence sera retourné toujours à nouveau – et toi avec lui, poussière des poussières !” – Ne te jetterais-tu pas contre terre en grinçant des dents et ne maudirais-tu pas le démon qui parlerait ainsi ? Ou bien as-tu déjà vécu un instant prodigieux où tu lui répondrais : “Tu es un dieu, et jamais je n’ai entendu chose plus divine !” Si cette pensée prenait de la force sur toi, tel que tu es, elle te transformerait peut-être, mais peut-être t’anéantirait-elle aussi ; la question “veux-tu cela encore une fois et une quantité innombrable de fois”, cette question, en tout et pour tout, pèserait sur toutes tes actions d’un poids formidable ! Ou alors combien il te faudrait aimer la vie, que tu t’aimes toi-même pour ne plus *désirer autre chose* que cette suprême et éternelle confirmation ! – », Friedrich NIETZSCHE, *Le Gai savoir, Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche*, vol. 8, Paris : Société du Mercure de France, 1901, p. 296.

explicación. [...] Para ello no podía el autor darle a su libro una forma doctrinal sino hacer estallar su talento más provocador y pujante, el de poeta. Zarathustra [*sic*], anunciando el tiempo nuevo [...] es, fundamentalmente, un antiguo, con la fuerza exacerbada de la *Iliada* y el lirismo misterioso de *Gilgamesh*. [...] el propio Nietzsche apuntó: «Hay que dejar de ser seres que rezan para convertirse al fin en seres que bendicen.» Esa capacidad de bendición es la que anega, impulsa y mantiene vivo a *Zarathustra*⁹⁶⁸.

Bonilla refait ici mention à un « miracle » qui, sous sa plume, renvoie à l'acception coutumière qu'il donne au terme comme événement littéraire dans l'identité lectoriale. La vie dont il faut jouir perpétuellement est ainsi tacitement associée à l'univers littéraire. La représentation de Nietzsche comme épigone des grandes épopées antiques reproduit d'ailleurs la conception d'un éternel retour textuel. Le personnage de Zarathoustra lui-même est traité comme métonymie de l'ouvrage qui le contient et personnification fictive de la pensée du philosophe. Or le vecteur de cette récurrence transparait dans les derniers mots de l'article : libéré de la morale et de la religion, l'Homme est investi d'un pouvoir de bénédiction que nous enseigne le texte de Nietzsche, tout en lui donnant vie. C'est donc le lecteur qui, donnant vie au personnage par sa lecture, garantit son immortalité et se fait de la sorte le garant d'un mouvement perpétuel par lequel le texte transite, de cette vie éternelle de la littérature, faite de la reproduction infinie de l'acte de réception qui réanime la pensée des auteurs dans un cycle éternel.

Le vieux narrateur de « La Biblioteca de Babel » referme son récit avec l'espoir que la bibliothèque reproduise sa forme infiniment, au terme des possibilités combinatoires que renferment ses volumes cryptiques. Nietzsche nous invite à jouir de la vie au point d'en désirer l'éternel recommencement. Bonilla dépeint une fresque littéraire vertigineuse où chaque ouvrage enserme le miracle en puissance de la réactualisation illimitée de son auteur dans l'identité de ses récepteurs. Il fait du motif de l'éternel retour le signe d'un humanisme contemporain par lequel le sujet porte en son intimité l'utopie d'un espace sans frontières, celui de la littérature, où sa vie s'exprimera dans un constant voyage à travers un univers de papier au cours duquel s'érigera sa propre identité. Reproduisant le cycle vertigineux d'une reconnaissance de soi par l'entremise d'un long vagabondage bibliophile, *Nadie conoce a nadie* s'ouvre en nous rappelant qu'il n'est réellement d'autre moyen de vivre que d'entreprendre le long périple :

Hay dos maneras de regresar al punto que acabas de dejar a tus espaldas. Una consiste en darse la vuelta. La otra en dar la vuelta al mundo⁹⁶⁹.

⁹⁶⁸ Juan BONILLA, « La hora de bendecir », *Biblioteca en llamas*, op. cit., p. 24-26.

⁹⁶⁹ Juan BONILLA, *Nadie conoce a nadie*, op. cit., p. 15.

CONCLUSION

La figure du voyageur perpétuel traverse l'épopée créative de Juan Bonilla et nous invite à lire ses textes comme la répétition infinie d'un geste transgressif, d'une constante percée aux confins des territoires liminaires de la littérature. Au diapason de la transgénéricité de la narrativité contemporaine, l'auteur laisse son art du récit envahir toutes les sphères formelles de sa production, questionnant de la sorte les cadres génériques suivant le mouvement militant qui caractérise les nouvellistes de son temps. Riche d'une longue tradition hispanique de la métalittérarité, la méditation poétique sous-tend l'intégralité de son œuvre et abreuve sa représentation des seuils d'une portée autoréflexive notable qui décrypte la charpente définitoire de la littérarité. Cette specularité omniprésente s'appuie sur une dynamique métalepique récurrente dont les franchissements télescopiques transportent, de proche en proche, la matière sémantique associée à l'espace liminaire du domaine métaphorique et métalittéraire au symbolisme psychologique pour aboutir à des considérations identitaires et à une subtile exploration des modalités expérimentales de la représentation du Moi.

Si cet appel de l'écriture de l'intime a parfois été associé à une tentation autofictive, il apparaît, au terme de notre explication, que l'autobiographisme bonillien s'exprime paradoxalement par une référentialité centrifuge par laquelle le Moi ne se donne à voir que par l'intermédiation de l'Autre qu'incarne l'intertexte. Style et réseau hypertextuel constituent les deux piliers d'une manière toute personnelle de se montrer chez Juan Bonilla, une actualisation particulière de l'intimisme littéraire qui subsume l'identité auctoriale dans la synthèse d'une bibliothèque partagée avec son lecteur. C'est donc sur et depuis la littérature que porte la voix d'un écrivain qui souhaite se dire, ou se dévoiler, comme une figure de papier dont l'essence n'existe *réellement* que dans la somme de sa mémoire lectoriale.

Dans cette liminalité paradigmatique que représente l'acte de réception littéraire – geste qui suspend le temps, abolit les époques, trouble les identités – Bonilla trouve et nous promet le réconfort d'une compagnie de lecteurs solitaires qui habite l'univers d'encre de chaque ouvrage visité. Dans un ultime effet de miroir vertigineux, son influence borgésienne nous rappelle que cette rencontre des intimités, aussi aberrante que miraculeuse, constitue l'architecture même de la littérarité et le moteur éternel d'une Histoire poétique dont l'essence n'est autre qu'un intertexte sans limites.

Malgré une relative marginalité de la production bonillienne au regard de la critique universitaire, l'auteur partage avec ses contemporains de nombreuses préoccupations thématiques et esthétiques que nous avons tâché de mettre en lumière au fil de notre interprétation. Auteur de son temps, Bonilla l'est sans doute par son questionnement du réalisme traditionnel ou du néoréalisme social au profit d'un intimisme marqué comme tant d'autres écrivains de la *Nueva narrativa* espagnole. La représentation de lieux incertains et le motif de la frontière lui-même sont également fréquents dans les expressions contemporaines de la nouvelle. Fernando Valls, avec Pozuelo Yvancos et Merino, soulignent une tendance grandissante, dans la production novellistique récente, à la représentation post-réaliste de « non-lieux », reprenant la terminologie de Marc Augé avec laquelle nous introduisons cette thèse :

La estética predominante de esta narrativa, casi siempre urbana, podría tacharse muy bien, como ha hecho José María Pozuelo Yvancos, de *postrealista*, sin que tampoco falten cultivadores de lo fantástico [...]. Algunos de estos autores fundamentan su creación en los avatares de la trama, o conciben la ficción como vía de conocimiento; mientras que otros declaran limitarse a contar historias, entretener y divertir. Todos ellos, sin embargo, aspiran a escribir narraciones que si bien no alcancen a cambiar la realidad, al menos la pongan en entredicho [...] llegando a transformar, en la medida de lo posible, la experiencia del lector, para lo cual suelen valerse del humor, la intriga, la sorpresa y hasta del estupor mismo. En estos nuevos relatos el espacio acostumbra a ser urbano, sin que falten escenarios de ambientación rural, o los llamados *no lugares*, sitios donde ocasionalmente se hacina la gente, se detienen los viajeros o transcurren las vacaciones. José María Merino se refirió a este asunto aduciendo que la literatura de algunos de estos autores parecía mostrar una cierta voluntad «deslocalizadora», rasgo este que lo llevaba a apreciar una práctica diferente de la corriente realista, lo cual estaría conectado con una asunción distinta por parte de varios escritores de la tradición literaria española. Más en concreto, la percepción del entorno suele ser directa, y mostrarse bastante al margen de los simulacros propios de la posmodernidad. La acción transcurre, por lo general, en lugares reconocibles, aunque a menudo se mantengan indeterminados⁹⁷⁰.

La représentation d'espaces liminaires à l'inquiétante étrangeté, entre familiarité et ambigüité, est donc commune parmi les novellistes des années 1980 à 2010, tout autant que la mise en scène ostentatoire des espaces frontaliers. L'association d'une exploration des limites et du repli intimiste de la littérature récente donne naissance au profil archétypique du personnage solitaire, aliéné ou marginalisé et à l'exploration concomitante des seuils de l'intersubjectivité :

Dentro de este contexto del pensamiento volvemos a reafirmar, tal y como se ha señalado ya en numerosas ocasiones, que en el cuento actual, como en la literatura en general, se ha producido la sustitución de lo colectivo por lo privado, siendo esta una de las características más notables; el individuo y su privacidad están ahora en

⁹⁷⁰ Fernando VALLS, *Sombras del tiempo*, op. cit., p. 35-36.

un primer plano y se ha regresado al ámbito de la intimidad. Francisco Rico señalaba en los primeros años noventa que la falta de normas estéticas dominantes entronizaba el patrón individual y precisaba que «[...] la nueva literatura española es [...] más significativamente personal y menos convencionalmente literaria». En la nueva forma de conocer e interpretar el mundo de hoy se ponen de relieve varios aspectos, entre ellos, «la potenciación del yo [...]; la preferencia de proyectos individuales asertivos frente a las construcciones absolutas; y la revalorización de la intersubjetividad»⁹⁷¹.

Au-delà de ces questionnements dans l'air du temps, les hypotextes le plus souvent convoqués par Bonilla sont aussi fréquemment réactualisés par les auteurs de sa génération. Il en est ainsi de la figure quichottesque qui occupe une place centrale dans les œuvres narratives des dernières années comme l'a relevé Marco Kunz⁹⁷² et comme en témoigne l'édition du recueil *Nuevas visiones del Quijote*⁹⁷³ regroupant des relectures de l'œuvre cervantine de la main des acteurs de la *Nueva narrativa*. En outre, le retour aux postulats esthétiques et aux influences de la dernière modernité colore les modalités d'écriture d'une portion considérable de la création littéraire contemporaine, voire de la majorité d'entre elle si l'on en croit la nomenclature de Vicente Luis Mora qui classe sous l'étiquette *tardomodernista* la plus grande part de la production actuelle⁹⁷⁴. Pourtant, malgré tous ces indicateurs qui enserrant l'auteur dans les problématiques de ses homologues, nous avons observé les difficultés de la critique à classer son œuvre dans un mouvement et une grande diversité d'influences littéraires qui confèrent à Bonilla une certaine spécificité.

De fait, si Mora le classe tour à tour dans la modernité tardive et dans la postmodernité de la littérature *mutante*, nous pourrions tout autant, au terme de notre lecture, l'associer à ce que le même critique nomme la littérature *pangeica*⁹⁷⁵ – celle qui se nourrit des nouvelles formes d'expression en ligne – aussi bien par l'aspect ergodique de son œuvre en général que par le dialogue qu'entretiennent ses textes avec son *blog* littéraire *Biblioteca en llamas*. Résolument inclassable, Juan Bonilla emprunte à toutes les expressions littéraires de son époque pour construire un discours poétique cohérent mâtiné d'un intertexte personnel, riche et protéiforme. Son ubiquité semble d'ailleurs entretenue par un rapport ambigu de distance et

⁹⁷¹ Ángeles ENCINAR, *Cuento español actual (1992-2012)*, *op. cit.*, p. 20.

⁹⁷² Marco KUNZ, « Cervanteos y quijotextos en la literatura española contemporánea », in Marco KUNZ (éd.), *Quijotextos, Quijotemas, Quijoteorías, Ocho acercamientos a Don Quijote*, Bamberg : University of Bamberg Press, 2009, p. 209-226.

Marco KUNZ, « La herencia del padrastró Cervantes: mutaciones quijotescas en la narrativa española reciente », in Mihail IACOB et Alfredo POSADA (coords.), *Narrativas mutantes. Anomalía viral en los genes de la ficción*, București : Ars Docendi, 2018, p. 75-87.

⁹⁷³ José Luis GARCÍA MARTÍN (éd.), *Nuevas visiones del Quijote*, *op. cit.*

⁹⁷⁴ Vicente Luis MORA, *La luz nueva: singularidades en la narrativa española actual*, *op. cit.*

⁹⁷⁵ Vicente Luis MORA, *Pangea. Internet, blogs y comunicación en un mundo nuevo*, Sevilla : Fundación José Manuel Lara, 2006.

de proximité aux publications récentes. Participant rarement à des rencontres d'écrivains, il n'en analyse pas moins des éditions actuelles dans le cadre de son travail de journaliste, voire participe à la construction de mouvements dans lesquels il ne s'insère pas, en rédigeant le prologue de *Nocilla Dream* par exemple. Cette posture intermédiaire ne fait que mettre en relief la dimension périphérique de sa voix. Alors même qu'il contribue à la théorisation de la génération *Nocilla*, il n'en adopte pas l'attitude consistant à créer, théoriser et inscrire en courant unifié une façon d'écrire, ce que font Fernández Mallo, Fernández Porta et Mora pour le postmodernisme espagnol ou ce qu'ont fait Philippe Vilain et Doubrovsky pour l'autofiction en France. En outre, il est à l'origine de bien plus de critiques d'ouvrages datés de plus d'un demi-siècle que de publications plus récentes, et c'est d'ailleurs tout le projet de son *blog* dont le chapeau annonce, d'un ton militant : « Contra la dictadura de la mesa de novedades y contra el grito de los escaparates, esta Biblioteca se propone rescatar de las llamas del presente, obras y autores de los que apenas se habla porque no son, no están de actualidad⁹⁷⁶ ». Juan Bonilla observe, analyse, s'inspire sans doute, mais n'adopte jamais l'intégralité des caractéristiques d'une mouvance unique, ce qui pourrait autoriser une identification générationnelle. Dans un redoublement du combat contre la réalité de ses personnages, l'auteur semble volontairement adopter une attitude de rejet du présent littéraire – une préférence pour l'inactuel – au profit du temps suspendu de la lecture, là où le rapport intime du lecteur et de l'œuvre traverse les générations.

Pourtant, malgré la considérable hétérogénéité de ses références, Bonilla n'en construit pas moins un discours d'une grande unité et cohérence. Cette consistance dialectique se perçoit en premier lieu par l'aspect manifeste et conscient d'une poétique constante. La conception d'une identité construite par les textes fréquentés, la valeur métalittéraire de la transgénéricité ou encore l'incapacité de l'homme à se dire autrement que par la monstration d'une mémoire littéraire sont déjà ostentatoirement mis en scène dans la toute première publication de l'auteur, *Veinticinco años de éxitos*, un florilège d'essais critiques dont le prologue annonce la fonction de curriculum vitae. Toutes les œuvres que nous avons présentées au fil de notre étude bâtissent, texte à texte, l'architecture d'une démonstration visant à vérifier ces postulats initiaux. Dans la texture même de l'imaginaire bonillien, les éléments discursifs convoqués concourent à cette unité intentionnelle. La superposition sémantique des portées référentielles, métaphoriques, psychologiques et métalittéraires du motif frontalier, tout au long de la carrière

⁹⁷⁶ Publiés sur le site du journal *El Mundo* de 2012 à 2015, bon nombre de ces articles ont fait l'objet de publications ultérieures dans le recueil *Biblioteca en llamas* ou sur l'édition quotidienne du périodique, et le *blog* est encore disponible en intégralité sur : <https://www.elmundo.es/blogs/elmundo/bibliotecaenllamas/>

de l'auteur et dans toutes les occurrences de la thématique, alimente une même démonstration. La specularité de son univers littéraire, enraciné dans la liminalité, s'exprime doublement aux abords de l'œuvre, dans l'exploration des périphéries génériques et dans une marginalité auctoriale entretenue et clamée. En cela, Juan Bonilla crée un langage auctorial profondément performatif qui lui appartient.

L'incertitude générique entretenue et le brouillage volontaire des données référentielles relatives à sa vie constituent une première forme-sens par laquelle ses textes se tiennent constamment à la limite de la fiction et de la diction. Dans un deuxième repli performatif, l'écrivain se figure dans son texte par la représentation d'un monde hypertextuel intériorisé qui ne peut faire sens et trouver son unité que par la communion de sa mémoire lectoriale avec celle de son récepteur. L'auteur s'incorpore dans son œuvre comme lecteur, en faisant appel aux souvenirs textuels intériorisés de l'Autre qui le lit. En modelant la mémoire de ce dernier, il révèle l'identité de la sienne. Enfin, en affirmant ainsi la présentialité de l'auteur dans son texte, il brise, de fait, l'isolement du lecteur en démontrant, grâce à la cohérence de son discours, le partage effectif d'un horizon culturel commun. Par cette triple performativité de la voix littéraire bonillienne, l'écrivain andalou avance les preuves d'une unité entre le texte et la vie qu'il appelle de ses vœux à maintes reprises, dans ses nouvelles, essais, romans et poèmes.

La spécificité bonillienne s'exprime donc dans une forme de représentation du Moi particulière qui se fonde sur la performativité d'un langage visant à incorporer, dans le texte et par le dialogue avec le lecteur, une figure auctoriale dont la nature épouse le tracé d'un labyrinthe intertextuel. Les effets de mise en abyme, de métalepse, de référentialité polyédrique mêlant fiction et diction et d'ironie sont autant d'outils permettant de structurer ce parcours ergodique et d'enchâsser chaque récit dans un génotype unique fait d'hypotextes qui constitue une identité. Le ludisme de Bonilla, souligné par la critique universitaire, ne se limite pas à la reproduction d'une logique de jeu de piste, mais il représente, en réalité, la manière de signifier propre à l'auteur. Les textes de l'écrivain fonctionnent comme autant de scénarii d'un jeu aux règles constantes dont il serait le maître des arcanes et les lecteurs ses joueurs. De ce rapport ludique qui implique tout autant le scénariste que le rôliste participant naît une relation au récepteur bouleversant à la fois l'interprétation canonique d'une littérature fondée sur l'intention auctoriale, et la lecture de l'esthétique de la réception qui donne toute liberté au récepteur. Dans l'approche de Bonilla, le texte propose une entrée dans un labyrinthe, le donjon d'un jeu de rôle, au sein duquel la mémoire et les choix interprétatifs des lecteurs dessinent un parcours spécifique à chaque récipiendaire où s'exprime simultanément la personnalité de l'architecte et celle de l'explorateur. Cette manière de signifier s'actualise dans la rencontre et

dans la construction, par essence collective, d'un discours impliquant la création d'un univers partagé qui illustre le sens tout en donnant corps à la communauté de ses bâtisseurs. Dès 1983, Gary Alan Fine soulève cette caractéristique du jeu de rôle et en fait le trait définitoire central de cette forme de narration communautaire récente :

Fantasy gamers, in common with other fantasizers, construct a world imbued with meaning. Theirs is a social world that is not inherently meaningful but is made meaningful by the significance given to it by its participants. In this sense, I contend that collective fantasy is a prime example of the symbolic interactionist approach to the construction of meaning. To the extent that all meaning is shared, the study of collective fantasy has implications for the creation of other worlds of meaning, recognizing of course the lack of impact of this social world on other spheres of life. Because of the extensiveness of the meaning system created by fantasy gamers, I argue that these fantasy worlds constitute a «social world» in a Schutzian sense. The fantasy content, shared by participants, coupled with the complex subsociety of gaming, suggests that this truly constitutes a «universe of discourse». The social construction of a game scenario through the negotiation of players is parallel to building meaning in any social world. Since language allows people to talk about things imagined or not present, fantasy is simply an extension of what we often do with language in other circumstances. Fantasy provides a graphic example of this process in that the external constraints that affect other social worlds (physical possibility, social acceptability, and temporal organization) do not affect fantasy so directly; anything is possible, given the belief that it should be possible. In collective fantasy individuals have a greater control over its content than they do for other fantasies, which are directed biologically (dreams) or through social suggestion (hypnosis). Because this fantasy is socially constrained by the presence and expectations of others, the themes that are expressed will be shared rather than idiosyncratic. Thus the sexual images we find in these games tell us about more than one young man's psyche; they reveal the perspectives of the group. Likewise, the aggressive motifs, so often found in these games, reveal the deep ambivalence toward violent action of these American males. These games, therefore, are collective Rorschach tests, communal TAT cards. Despite the structure of the game, it is still fantasy and as such can tell us about basic, emotional images. Public themes reflect private concerns⁹⁷⁷.

Nous retrouvons, dans cette analyse des fictions ludiques, tous les fondements de la poétique bonillienne : le rejet des contraintes de la réalité, la construction d'une communauté incarnant un univers parallèle doté d'un sens collectif, l'expression de l'individuel par la rencontre discursive avec l'Autre. Or, bien que la notion de co-construction du sens ne soit pas nouvelle, la pleine conscience qu'a l'auteur de cette manière de signifier, reproduisant le fonctionnement sémiotique du jeu de rôle, est particulièrement caractéristique du projet bonillien. La trame de « Nadie conoce a nadie », nouvelle publiée dès le premier recueil de l'auteur, adaptée en roman, rééditée à de nombreuses reprises, à l'origine d'un long-métrage et réécrite en 2021 sous le titre *Nadie contra nadie*, représente le fil conducteur d'une manière de lire, le manuel de règles

⁹⁷⁷ Gary Alan FINE, *Shared fantasy, Role-playing games as social worlds*, Chicago : The University of Chicago press, 1983, p. 231-232.

du jeu bonillien. En mettant en scène ostentatoirement et durant une carrière de trois décennies un groupe de rôlistes en lutte contre la réalité par le recours au sens coconstruit de leur univers discursif, Juan Bonilla nous indique une façon de jouer avec lui à la partie ininterrompue de la littérature. Participant d'un jeu de rôle ancien où confluent des centaines de textes, c'est ainsi que l'auteur définit dans ce récit la fonction que doit adopter le lecteur, comme nous le rappelions dans la dernière partie de notre démonstration. C'est depuis cette posture qu'il écrit lui-même et nous invite à faire signifier son œuvre avec lui.

En cela, l'écriture bonillienne nous pousse à reconsidérer la tentation critique consistant à trouver dans chaque auteur les signes d'une appartenance générationnelle. De fait, un tel filtre interprétatif limiterait la pleine expansion des horizons de signification caractéristiques de son œuvre. L'associer au réalisme sale de la génération Kronen, au titre de quelques thèmes abordés et de la liberté de son ton, ne rendrait pas honneur à la densité de sa représentation post-réaliste du sujet contemporain. N'en mettre en lumière que le recours à l'intertextualité et à l'ironie métalittéraire, fréquente dans la *Nueva narrativa*, contraindrait la compréhension d'une ambition sincère de figuration du Moi. L'assimiler aux « mutants » du postmodernisme espagnol impliquerait de lire son œuvre au jour d'une dialectique du simulacre qui s'éloignerait radicalement de la conception bonillienne d'une réalité intime enrichie de fiction mais indissociable d'un réel tangible sur lequel projeter cette intériorité de papier. Il nous faut donc recevoir son œuvre dans toute son ambigüité et accepter cette équivocité comme un composant essentiel de son discours. Bonilla écrit depuis la littérature dans son ensemble et abreuve ses écrits des influences les plus récentes – les postulats de ses contemporains – aux plus anciennes – la tradition cervantine et la superposition des exégèses de l'herméneutique médiévale. Bonilla nous parle de la réalité postmoderne – de la solitude du sujet dans un monde globalisé, de la société du spectacle, de la culture pop – mais depuis un prisme liminaire où affluent à la fois les traits poétiques des lendemains du postmodernisme – l'incapacité des mots à dire en soi le réel tangible –, de la dernière modernité – la représentation subjective de la réalité – et de traditions plus anciennes encore, par sa réactualisation d'une posture auctoriale effacée qui laisse l'intertexte transiter par son art de conter. Bonilla construit une œuvre qui ne peut exister qu'à notre époque, bâtie sur les cendres des bouleversements sémiotiques de la postmodernité, mais qui ne peut s'exprimer sans référence à la somme des époques antérieures. C'est pourquoi il est littérature par la synthèse de ses actualisations littéraires tout en se tenant à la marge d'une Histoire littéraire cloisonnée.

Se pose alors la question de son héritage et de l'empreinte qu'il laissera dans le temps. Bien que cohérente, la trajectoire de l'auteur n'est pas linéaire et suit une progression

diachronique qui permet de situer les étapes d'une dialectique en construction. Les premiers recueils que nous avons mentionnés, *El que apaga la luz*, pour les nouvelles, et *El arte del yo-yo*, pour les essais, posent les bases de la poétique bonillienne qui se maintiennent jusqu'à ses derniers écrits : la posture post-réaliste, un mode sémiotique ludique, la transgénéricité comme facteur de signifiante et de reconnaissance auctoriale... *La compañía de los solitarios* se centre plus ouvertement sur la thématique métalittéraire de la réception et offre une première illustration manifeste de l'espace liminaire où intervient l'échange de la réception, dans la nouvelle donnant son titre au recueil. De la sorte, le discours bonillien, qui jusqu'alors préconisait la substitution du réel par un univers intime riche de fictions, définit plus précisément les modalités de cette contamination et sa conception de la littérarité. *La noche del Skylab* et *El estadio de mármol* offrent à cette poétique, ainsi complétée, une galerie de paysages narratifs exemplifiant les postulats théoriques de l'auteur. Le premier de ces deux recueils développe la représentation de cas limites qui exacerbent la confusion des fictions subjectives et de la référentialité avec une tonalité fantastique plus marquée (« La ruleta rusa », « Las revelaciones del Profesor Vogtheim ») et un travail stylistique plus expérimental mettant en exergue la focalisation interne (« Salto de altura », « Polvo eres »). L'on retrouve ces deux aspects dans une nouvelle comme « La desconocida », publiée dans le recueil suivant. *Tanta gente sola*, opère une synthèse de tous les ajouts successifs en renforçant encore les aspects métalittéraires et spéculaires (le recueil se referme sur un récit contenant le résumé de tous les autres) et en multipliant les mentions manifestes à une poétique bien établie (les nouvelles « Un gran día para tus biógrafos », « Metaliteratura » et « El lector de Perec » ne faisant que subsumer l'art de conter bonillien). Après ce bilan autoréflexif narrativisé, *Una manada de ñus* opère une sorte de retour en arrière nostalgique et intimiste où chaque récit fait référence au passé, à l'adolescence, à l'enfance et au temps écoulé jusqu'à la maturité. La thèse de l'auteur se construit ainsi par petites touches, chaque recueil développant un aspect qui apparaissait de manière programmatique dans ses premières publications, chaque nouveau développement s'ajoutant aux autres sans que jamais ne disparaisse un axe démonstratif préalablement avancé. Cette façon d'éclairer et d'exacerber les tentations latentes en début de carrière se manifeste également à l'échelle de toute la production de l'écrivain. Ainsi, l'incertitude générique qui caractérise son premier recueil d'essais se trouve volontairement renforcée par les éditions successives d'ouvrages de plus en plus ambigus : de fausses chroniques de voyage, un faux catalogue de librairie, des biographies romancées, puis une autobiographie qui présente des écrits allogènes... Ce flou générique croissant est d'autant plus patent qu'il émerge, par contraste, en parallèle d'autres parutions nettement plus circonscrites aux formats éditoriaux

(ses recueils de poèmes, les articles de *Biblioteca en llamas*), et parfois avec force ironie (*El mejor escritor de su generación (novela)*). L'écriture bonillienne a donc évolué durant la trentaine d'années dont nous avons tâché de dresser un panorama. Elle accentue ses traits et questionne ses limites, s'observe et se met en scène, se pense et s'enrichit par de successives réactualisations. L'écrivain applique la doctrine de l'éternel retour intertextuel à sa propre création : il renouvelle ses motifs dans une logique sérielle qui teinte de nuances infimes les occurrences d'un discours élaboré par variation ténue de ses éléments. Il n'est ainsi pas surprenant de le voir récemment réécrire complètement la trame de *Nadie conoce a nadie* dans son dernier roman, ou de lire, dans le précédent, une version largement mise à jour de la nouvelle « El mejor escritor de su generación ». Par cette approche dodécaphonique de son univers personnel, l'auteur compose une ample symphonie atonale qui trouve autant de sens dans la réactivation que dans la nouveauté.

Néanmoins, Bonilla a publié, durant ces toutes dernières années, plusieurs ouvrages faisant office de synthèse, laissant ainsi entrevoir la fermeture d'un cycle. Nous l'avons souligné, *Una manada de ñus* insuffle une dynamique de retour à l'origine dans le parcours novellistique de l'auteur. *Biblioteca en llamas* résume son travail de critique et de blogueur. L'intégralité de ses poèmes paraît en 2023 sous le sobre titre *Poemas*. Enfin *La novela del buscador de libros* retrace le parcours de vie d'un bibliophile et se présente, plus ouvertement que jamais, comme le point final d'une longue biographie intertextuelle. Depuis ces conclusions, que nous espérons intermédiaires, l'auteur développe un discours narratif sériel remettant au goût du jour les fondements de son cheminement. En parallèle, il donne des cours d'écriture d'invention à destination des étudiants universitaires, et l'on pourrait se demander s'il ne bascule pas ainsi dans une nouvelle période durant laquelle son objectif sera celui de léguer une voix ayant achevé de définir pleinement sa manière de signifier. Car la marginalité de Bonilla est aussi l'expression d'une humilité remarquable qui l'engage à louer les vertus du voyage éternel et du simple passage dans nombre de ses écrits. Dans le labyrinthe infini de l'intertexte littéraire, il se figure sous les mêmes traits que ceux des lecteurs qu'il espère : un rôliste transitoire, un explorateur temporaire, un navire errant, un vagabond, qui livre son expérience des méandres de papier dans l'espoir que d'autres s'en emparent et que se perpétue ainsi l'aventure éternelle de la réception. Le retrait auctorial que nous avons analysé, cette fonction d'instance scénaristique qui invite au jeu sans jamais se dire ni devenir protagoniste, caractérise son positionnement artistique. En d'autres termes, son projet semble davantage celui de faire lire que d'être lu, d'inviter à l'évasion plutôt que de devenir monument, d'inscrire, enfin, son intimité liminale dans le temps suspendu d'un possible geste de lecture à venir sans

jamais devenir le lieu stable d'une visite commémorative. Juan Bonilla souhaite sans doute devenir un personnage, parmi tant d'autres, dont le rôle n'est autre que celui de perpétuer le mouvement sans fin du jeu littéraire.

Il est tout à fait révélateur que parmi les figures classiques du jeu de rôle, celle qu'il attribue au protagoniste (et auteur intradiégétique) de *Nadie conoce a nadie* soit celle du barde. En effet, son appréhension de l'auctorialité est nettement plus proche de la définition d'un aède antique ou d'un troubadour médiéval que des mythifications contemporaines des chantres de l'autofiction. Conteur avant tout, il fait renaître ses hypotextes en chantant d'une voix singulière, mais sans jamais devenir l'objet de sa représentation, les petits miracles des auteurs passés dont il convoque les univers. Son effacement référentiel et sa discrétion médiatique font écho à l'anonymat des passeurs de légendes des anciennes traditions orales. L'imagerie du barde, qui colporte les mythes et reproduit indéfiniment les épopées au prix de réactualisations cycliques, correspond en tout point au rapport de Bonilla à la littérature. Martin Litchfield West nous rappelle qu'à l'origine, bien avant la création de la notion d'auteur, le rôle de poète était attribué à ces acteurs de la transmission narrative :

In traditional Indo-European societies poetry was not a diversion to be taken up by anyone who happened to be visited by the lyrical impulse. Knowledge of the poetic language and technical command of the verbal arts were the province of specialists. These specialists were of more than one kind, for they performed a variety of functions, as priests, seers, eulogists, and so forth. [...] It is convenient to start from the Celtic world, where a remarkable conservatism of tradition is observable in regard to poetic institutions for well over a thousand years from the time of the earliest records. Classical sources, going back to Posidonius in the early first century BCE, report that the continental Celts had poet-singers called Bards (*bardoi*), philosopher-priests called Druids (*dryidai* or *drouidai*), and diviners called *vates*. The Bards sang songs of praise or blame, accompanying themselves on instruments resembling lyres; in particular they celebrated the brave deeds of warriors in «heroic verses». [...] The bard was a reciter and a composer of lower sorts of poetry. [...] The word *bard*, proto-Celtic **bardos*, is analysed as an old compound going back to **g^wrh₂-d^hh₁-o-* and meaning «praise-maker»⁹⁷⁸.

Rendre hommage en reproduisant les récits mémorisés, sous une forme poétique « mineure », en servant de simple vecteur à une matière héroïque transmise à travers les âges, voilà bien la nature de la mission que Juan Bonilla s'est confiée, comme nous le rappelions avec ses mots dans notre analyse du recueil *Je me souviens* : « Seguiré escribiendo acerca de lugares sagrados y criaturas excepcionales [...]. Mi intención pues, era hacer una especie de memorias en las que el narrador sólo fuera importante gracias a los sitios por los que pasaba, las cosas que le contaban unos desconocidos o el puñado de cenizas que el pasado le arrojaba para que indagara

⁹⁷⁸ Martin Litchfield WEST, *Indo-European Poetry and Myth*, Oxford : Oxford University press, 2007, p. 27

en los laberintos de su memoria⁹⁷⁹ ». Si le tracé labyrinthique de ce périple ludique évoque les traits d'une identité, au même titre que les talents du barde, du troubadour ou de l'aède individualisent la transmission et garantissent le souvenir, il n'en demeure pas moins que ce visage dessiné par les entrelacements de l'intertexte ne constitue que l'outil d'un devoir sacré qui le dépasse. L'auctorialité dans sa définition bonillienne sert une ambition plus grande que celle de faire histoire, elle soutient l'utopie d'un partage infini, d'un échange perpétuel sur le seuil de l'expérience lectoriale, assuré par la revitalisation cyclique du texte. Juan Bonilla est un barde de passage qui, texte après texte, chante les récits passés pour en garantir l'avenir. Il reproduit la jouissance d'un éternel retour de la fable et participe à la préservation d'un univers liminaire où le temps n'existe plus, celui du lecteur s'aventurant dans un donjon abyssal, celui des voix auctoriales mêlées et projetées dans le palimpseste sans limites de l'intertexte, celui, enfin, de la définition la plus pure et la plus intime de l'expérience littéraire.

⁹⁷⁹ Juan BONILLA, *Je me souviens*, op. cit., p. 15-16.

BIBLIOGRAPHIE

L'œuvre de Juan Bonilla : corpus et bibliographie critique

Corpus primaire

Recueils de nouvelles de Juan Bonilla

BONILLA Juan, *El que apaga la luz* [1994], 2^e éd., Valencia : Pre-Textos, 2009, 289 p.

BONILLA Juan, *La compañía de los solitarios*, Valencia : Pre-Textos, 1999, 290 p.

BONILLA Juan, *La noche del Skylab*, Barcelona : Seix Barral : 2003, 232 p.

BONILLA Juan, *El estadio de mármol*, Barcelona : Seix Barral : 2005, 253 p.

BONILLA Juan, *Basado en hechos reales*, Córdoba : Berenice : 2006, 336 p.

BONILLA Juan, *Tanta gente sola*, Barcelona, Seix Barral : 2009, 219 p.

BONILLA Juan, *Una manada de ñus*, Valencia, Pre-Textos : 2013, 263 p.

Corpus secondaire

Autres récits courts & nouvelles rééditées

BONILLA Juan, *Minifundios: relatos*, Sevilla : Qüásyeditorial, 1993, 81 p.

BONILLA Juan, *Yo soy, yo eres, yo es* [1995], 3^e éd., Girona/Málaga : Luces de Gálibo, 2016, 120 p.

BONILLA Juan (éd.), *Trece historias breves*, Madrid : Lengua de Trapo, 1995, 196 p.

BONILLA Juan, *Multiplícate por cero*, Madrid : Hiperión, 1998, 62 p.

BONILLA Juan, *Humbert Humbert*, Málaga : Centro Cultural de la Generación del 27, 2005, 51 p.

BONILLA Juan, *Los invisibles*, Madrid : Ediciones Hiperión, 2008, 76 p.

BONILLA Juan, « La cesta de navidad », *El mundo* [en ligne], 24 décembre 2014, URL : <<https://www.elmundo.es/cultura/2014/12/24/5499e60222601d4b648b4589.html>>.

Romans

BONILLA Juan, *Nadie conoce a nadie* [1996], 3^e éd., Barcelona : Punto de lectura, 2002, 406 p.

BONILLA Juan, *Cansados de estar muertos*, Madrid : Espasa, 1998, 269 p.

BONILLA Juan, *Los príncipes nubios*, Barcelona : Círculo de lectores, 2003, 299 p.

BONILLA Juan, *El mejor escritor de su generación (novela)*, Sevilla : El paseo editorial, 2021, 192 p.

Biographies & Romans biographiques

BONILLA Juan, *La Costa del Sol en la hora pop*, Sevilla : Fund. José Manuel Lara, 2007, 188 p.

BONILLA Juan, *El tiempo es un sueño pop: vida y obra de Terenci Moix*, Barcelona : RBA Libros, 2012, 510 p.

BONILLA Juan, *Prohibido entrar sin pantalones*, Barcelona : Seix Barral, 2013, 382 p.

BONILLA Juan, *Totalidad sexual del cosmos*, Barcelona : Seix Barral, 2019, 284 p.

Poésie

BONILLA Juan, *Partes de guerra*, Valencia : Pre-textos, 1994, 53 p.

BONILLA Juan, *El Belvedere*, Valencia : Pre-textos, 2002, 60 p.

BONILLA Juan, *Buzón vacío*, Valencia : Pre-textos, 2006, 45 p.

BONILLA Juan, *Defensa personal: antología poética, 1992-2006*, Sevilla : Renacimiento, 2009, 155 p.

BONILLA Juan, *Cháchara*, Sevilla : Renacimiento, 2010, 66 p.

BONILLA Juan, *Hecho en falta: poesía reunida*, Madrid : Visor Libros, 2014, 131 p.

BONILLA Juan, *Poemas pequeño-burgueses*, Sevilla : Renacimiento, 2016, 73 p.

BONILLA Juan, *Horizonte de sucesos*, Sevilla : Renacimiento, 2021, 136 p.

Essais, vagabundeos et articles

BONILLA Juan, *Veinticinco años de éxitos*, Sevilla : La Carbonería, 1993, 157 p.

BONILLA Juan, *El arte del yo-yo*, Valencia : Pre-Textos, 1996, 288 p.

BONILLA Juan, « Bases del premio Mastodonte de la novela », *El arte del yo-yo*, Valencia : Pre-Textos, 1996, p. 169-171.

BONILLA, Juan, *La holandesa errante*, Oviedo : Ediciones Nobel, 1998, 180 p.

BONILLA Juan, « Presente continuo », *La holandesa errante*, Oviedo : Ediciones Nobel, 1998, p. 151-157.

BONILLA Juan, « El Quijote de Kozintsev », in GARCÍA MARTÍN José Luis (éd.), *Nuevas visiones del Quijote*, Oviedo : Ediciones Nobel, 1999, p. 49-60.

BONILLA Juan, *Academia Zaratustra*, Barcelona : Plaza & Janés, 1999, 136 p.

BONILLA Juan, *Teatro de variedades*, Sevilla : Renacimiento, 2002, 270 p.

BONILLA Juan, « Todo el mundo tiene una historia que contar », *Teatro de variedades*, Sevilla : Renacimiento, 2002, p. 26-29.

BONILLA Juan, « Unabomber », *Teatro de variedades*, Sevilla : Renacimiento, 2002, p. 71-80.

BONILLA Juan, « Los príncipes nubios. Literatura de frontera », *El correo digital* [en ligne], 10 mars 2003, Bilbao : El Correo, URL : <<http://servicios.elcorreo.com/auladecultura/bonilla1.html>>.

BONILLA Juan, *Je me souviens*, Cádiz : Algaida Editores, 2005, 168 p.

BONILLA Juan, « Me acuerdo del cuaderno rojo de Paul Auster », *Je me souviens*, Cádiz : Algaida Editores, 2005, p. 69-77.

BONILLA Juan, *La plaza del mundo*, Valladolid : Universidad de Valladolid, 2008, 217 p.

BONILLA Juan, « La era del best-seller », *La plaza del mundo*, Valladolid : Universidad de Valladolid, 2008, p. 193-213.

BONILLA Juan, « Cazando tigres », *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 715, janvier 2010, p. 13-23.

BONILLA Juan, *Catálogo de libros excesivos, raros o peligrosos que ha dado a la imprenta Juan Bonilla y edita la Universidad de Sevilla en MMXII*, Sevilla : Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2012, 280 p.

BONILLA Juan, « Blogueros de antaño », *El Mundo* [en ligne], 20 juin 2013, URL : <<https://www.elmundo.es/blogs/elmundo/bibliotecaenllamas/2013/06/20/blogueros-de-antano.html>>.

BONILLA Juan, « Unamuno, lector supremo », *El Mundo* [en ligne], 2 août 2013, URL : <<https://www.elmundo.es/blogs/elmundo/bibliotecaenllamas/2013/08/02/unamuno-lector-supremo.html>>.

BONILLA Juan, « La extinción del escritor », *El Mundo* [en ligne], 27 août 2013, URL : <<https://www.elmundo.es/blogs/elmundo/bibliotecaenllamas/2013/08/27/la-extincion-del-escriptor.html>>.

BONILLA Juan, « Martillazos de Nietzsche », *El Mundo* [en ligne], 3 octobre 2013, URL : <<https://www.elmundo.es/blogs/elmundo/bibliotecaenllamas/2013/10/03/martillazos-de-nietzsche.html>>.

BONILLA Juan, « Hemos venido a emborracharnos, la poesía nos da igual », *El Mundo* [en ligne], 3 juillet 2014, URL : <<http://www.elmundo.es/blogs/elmundo/bibliotecaenllamas/2014/07/03/hemos-venido-a-emborracharnos-la-poesia.html>>.

BONILLA Juan, « Nihilismo, una manera de bendecir la vida », *El Mundo* [en ligne], 8 août 2014, URL : <<https://www.elmundo.es/blogs/elmundo/bibliotecaenllamas/2014/08/08/nihilismo-una-manera-de-bendecir-la-vida.html>>.

BONILLA Juan, « Leyendawski », *El Mundo* [en ligne], 29 septembre 2014, URL : <<http://www.elmundo.es/blogs/elmundo/bibliotecaenllamas/2014/09/29/leyendawski.html>>.

BONILLA Juan, « El mismo mar de todos los veranos », *El Mundo* [en ligne], 6 novembre 2014, URL : <<http://www.elmundo.es/cultura/2014/09/06/5409c22022601d251a8b458f.html>>.

BONILLA Juan, « Paris in two days », *El Mundo* [en ligne], 13 novembre 2014, URL : <<http://www.elmundo.es/blogs/elmundo/bibliotecaenllamas/2014/11/13/paris-in-two-days.html>>.

BONILLA Juan, « Peldaños de W. G. Sebald », *El Mundo* [en ligne], 8 mars 2015, URL : <<http://www.elmundo.es/cultura/2015/03/08/54fb5b6d268e3eb70c8b456b.html>>.

BONILLA Juan, « La orquesta de Pessoa », *El Mundo* [en ligne], 30 novembre 2015, URL : <<http://www.elmundo.es/cultura/2015/11/30/565c8d24ca4741df698b4582.html>>.

BONILLA Juan, « La aventura imposible del Essex », *El Mundo* [en ligne], 6 décembre 2015, URL : <<http://www.elmundo.es/cultura/2015/12/06/56635c87268e3e66478b4647.html>>.

BONILLA Juan, *Biblioteca en llamas*, Sevilla : Renacimiento, 2016, 277 p.

BONILLA Juan, « Inventarse a Don Quijote », *Biblioteca en llamas*, Sevilla : Renacimiento, 2016, p. 35-39.

BONILLA Juan, « La hora de bendecir », *Biblioteca en llamas*, Sevilla : Renacimiento, 2016, p. 19-26.

BONILLA Juan, « Fonollosa, un mapa a escala 1:1 », *El Mundo* [en ligne], 11 mai 2016, URL : <<https://www.elmundo.es/cultura/2016/05/11/5724773722601dd6728b4631.html>>.

BONILLA Juan, « Auge de un género: los diarios, literatura del yo », *Tam-Tam Press* [en ligne], 25 août 2016, URL : <<https://tamtampress.es/2016/08/25/auge-de-un-genero-los-diarios-literatura-del-yo-por-juan-bonilla/>>.

BONILLA Juan, *La novela del buscador de libros*, Sevilla : Fundación José Manuel Lara, 2018, 272 p.

BONILLA Juan, « Didion vuelve a España », *El Mundo* [en ligne], 30 janvier 2017, URL : <<https://www.elmundo.es/cultura/2017/01/30/588e37da22601dbc438b45d0.html>>.

BONILLA Juan, « El libro, ese instrumento », *El Mundo* [en ligne], 23 avril 2021, URL : <<https://www.elmundo.es/opinion/2021/04/23/608154bafc6c83883a8b46b7.html>>.

Entretiens avec Juan Bonilla

CABRERA JUNCO Jaime, « Juan Bonilla: “Siempre he escrito el libro que me apetecía y apasionaba escribir” », *Lee por gusto* [en ligne], 31 mars 2014, URL : <<http://www.leeporgusto.com/juan-bonilla-siempre-he-escrito-el-libro-que-me-apetecia-y-apasionaba-escribir/>>.

FUNDACIÓN ESCRITURAS, « Entrevista a Juan Bonilla, escritor, sobre la encrucijada de la escritura digital », *Fundación Escritura(s)* [en ligne], URL : <<https://fundacionescrituras.org/entrevista-juan-bonilla-escritor-sobrela-encrucijada-de-la-escritura-digital>>.

LUCAS Antonio, « La realidad es un parque de abstracciones », *El Mundo* [en ligne], 28 juin 2016, URL : <<https://www.elmundo.es/cultura/2016/06/28/577174d1268e3e3d038b4691.html>>.

MENDOZA Nuria, « Entrevista a Juan Bonilla », *Revista Temporales* [en ligne], New York University, Avril 2013, URL : <<https://wp.nyu.edu/gsas-revistatemporales/nuria-mendoza/>>.

MONTETES MAIRAL Noemí et BONILLA Juan, « Contra uno mismo. Entrevista a Juan Bonilla », *Literateworld*, mai 2003.

NARBONA VALLE José Antonio, « Juan Bonilla: “En un país donde el escritor nacional es Camilo José Cela ya está casi todo dicho” », *Jot Down Cultural Magazine*, 2011, URL : <<https://www.jotdown.es/2011/10/juan-bonilla-en-un-pais-donde-el-escritor-nacional-es-camilo-jose-cela-ya-esta-casi-todo-dicho/>>.

VELÁZQUEZ JORDÁN Santiago, « Entrevistas: Juan Bonilla », *Espéculo, Revista de estudios literarios*, Madrid : Universidad Complutense de Madrid, n° 23, 2003.

Bibliographie critique

Analyses critiques de l'œuvre de Juan Bonilla

CATTANEO Simone, « Ramonismos contemporáneos: la greguería en las obras de Juan Manuel de Prada, Juan Bonilla y Ray Loriga », *Cuadernos de Investigación Filológica* [en ligne], n° 40, décembre 2014, p. 115-147, URL : <<https://publicaciones.unirioja.es/ojs/index.php/cif/article/view/2661/2484>>.

CATTANEO Simone, *La “cultura X”. Mercato, pop e tradizione: Juan Bonilla, Ray Loriga e Juan Manuel de Prada*, Milano : Ledizioni, 2016, 213 p.

CHIPI Eneko, « Hispalis delenda est : (En)quête identitaire et jeux de rôles au coeur d'une Séville polyédrique dans *Nadie conoce a nadie* de Juan Bonilla », *Líneas* [en ligne], n° 10 (2017), URL : <<https://revues.univ-pau.fr/lineas/2402>>.

CHIPI Eneko, « Le récit du regard chez Juan Bonilla : post-réalisme, mise en scène de la subjectivité et écriture du Moi », in ESCUDERO Xavier, NOYARET Natalie, PEYRAGA Pascale (dir.), *Réalisme(s) dans la fiction espagnole contemporaine (XX^e-XXI^e siècles)*, Binges : Éditions Orbis Tertius, 2020, p. 171-190.

CHIPI Eneko, « Marges et Marges et mirages de la frontière, la poétique des limites chez Juan Bonilla », *HispanismeS* [en ligne], Hors-série 5, *Délimitation du réel et définition de l'être dans la péninsule Ibérique*, 2022, URL : <<https://journals.openedition.org/hispanismes/16035>>.

DÍAZ Cristina, « Juan Bonilla : Cansados de estar muertos », *Diablotexto: Revista de crítica literaria*, n° 4-5, 1997-1998, p. 470-473.

GALÁN Julio César, « Juan Bonilla en círculos concéntricos », *Clarín: revista de nueva literatura*, Année 28, n° 157, 2022, p. 17-19.

GARCÍA-ABAD María Teresa, «La nueva narrativa. Juan Bonilla, Nadie conoce a nadie: literatura, cine y virtualidad», in GARCÍA-ABAD María Teresa, *Intermedios. Estudios sobre literatura, teatro y cine*, Madrid : Fundamentos, 2005, p. 122-135.

GARCÍA RODRÍGUEZ Javier, «Juan Bonilla: Maneras de vivir», *Clarín: revista de nueva literatura*, Année 8, n° 43, 2003, p. 18-23.

GONZÁLEZ JURADO Jorge, « Me dedicaba a salvar vidas: la autojustificación moral como técnica narrativa en Los príncipes nubios (2003), de Juan Bonilla », in ÁLVARES LÓPEZ Cristóbal José et al. (coord.), *Tuércele el cuello al cisne: las expresiones de la violencia en la literatura hispánica contemporánea (Siglos XX y XXI)* [en ligne], Sevilla : Renacimiento, 2016, p. 550-560, URL : <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5652244>>.

GUTIÉRREZ VALENCIA Cristina, « La *imago mundi* de Juan Bonilla: entre el posmodernismo y la narrativa de la imagen », *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* [en ligne], Monográfico 4, 2020, p. 182-213, URL : <https://revistas.uam.es/actionova/article/download/actionova2020_m4_009/13234/37590>.

LÓPEZ VEGA Martín, «Juan Bonilla», *El Cultural*, 28 avril 2005.

MONTETES MAIRAL Noemí, « Juan Bonilla, el que enciende la luz », in ROMERA CASTILLO José et GUTIÉRREZ CARBAJO Francisco (dir.), *El cuento en la década de los noventa*, Madrid : Visor Libros, 2001, p. 229-241.

MONTETES MAIRAL Noemí, « La autoficción literaria en la obra de Juan Bonilla », *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 773, novembre 2014, p. 111-124.

NAVARRO MARTÍNEZ Eva, « En la frontera: la escritura (periodística) de Juan Bonilla », in GROHMANN Alexis et STEENMEIJER Maarten (dir.), *El columnismo de escritores españoles (1975 - 2005)*, Madrid : Verbum, 2006, p. 123-131.

PALMERO Fernando, « Juan Bonilla y las vanguardias, ambiciones derrotadas », *Leer*, n° 295, Automne/Hiver 2019, p. 46-50.

PÉREZ DALMEDA Esther, *Ficción y reescritura en la narrativa breve de Juan Bonilla*, Thèse de l'Université de Valladolid, sous la direction de Javier García Rodríguez et Carmen Morán Rodríguez, soutenue en 2016, URL : <<https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?idFichero=5IeNoAuTfj4%3D>>.

PÉREZ DALMEDA Esther, « El síndrome de Alonso Quijano: un motivo intertextual en la narrativa breve de Juan Bonilla », *Ogigia. Revista Electrónica de Estudios Hispánicos* [en ligne], n° 21, 2017, p. 25-46, URL : <<https://revistas.uva.es/index.php/ogigia/article/view/3399/2778>>.

VALLS Fernando, « Vidas exprimidas : *El estadio de mármol* de Juan Bonilla », in VALLS Fernando, *Sombras del tiempo: estudios sobre el cuento español contemporáneo (1944-2015)*, Madrid : Iberoamericana, 2016, p. 523-526.

VILLAMANDOS FERREIRA Alberto, « Del cuerpo inmigrante al cuerpo pornográfico “Los príncipes nubios” de Juan Bonilla », in CORNEJO PARRIEGO Rosalía et VILLAMANDOS FERREIRA Alberto (dir.), *Un hispanismo para el siglo XXI: ensayos de crítica cultural*, Madrid : Biblioteca Nueva, 2011, p. 198-214.

Bibliographie théorique consultée

Identités

Les limites du sujet : subjectivité, intimité, identité, altérité

BOHLEBER Werner, « Le concept d'intersubjectivité en psychanalyse : une évaluation critique », *L'Année psychanalytique internationale*, vol. 2014, n° 1, 2014, p. 181-214.

CLERGET Joël, *Corps, image et contact*, Toulouse : Érès, 2014, 230 p.

CROCE Cécile, « Le pli esthétique. L'intime à l'épreuve de la performance », in MONS Alain (dir.), *Interfaces de l'intime*, Pessac : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2016, p. 149-166.

GADAMER Hans-Georg, *Vérité et méthode : Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique* [1960], Paris : Seuil, 2018, 816 p.

GUENANCIA Pierre, « L'identité », in KAMBOUCHNER Denis (dir.), *Notions de philosophie II*, Paris : Gallimard, 1995, p. 563-635.

HABERMAS Jürgen, *Théorie de l'agir communicationnel, Tome 1 Rationalité de l'agir et rationalisation de la société* [1981], Paris : Fayard, 1987, 450 p.

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *La raison dans l'Histoire* [1837], Paris : Pocket, 2012, 352 p.

HUSSERL Edmund, *Méditations cartésiennes : Introduction à la phénoménologie* [1931], Paris : Vrin, 2000, 258 p.

JAMES William, *Principles of psychology* [1890], vol. 1, Mineola : Dover publications, 1995, 696 p.

JULLIEN François, *De l'intime, Loin du bruyant Amour*, Paris : Grasset, 2013, 216 p.

KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger* [1790], Paris : Gallimard, 1989, 576 p.

LAPLANTINE François, *Je, nous et les autres*, Paris : Le Pommier, 2010, 159 p.

LAPLANTINE François, « Penser l'intime : Trouble dans la binarité et perturbation du langage », in MONS Alain (dir.), *Interfaces de l'intime*, Pessac : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2016, p. 23-35.

LEVINAS Emmanuel, *Éthique et infini* [1982], Paris : Le Livre de Poche, 2017, 120 p.

LINDOMAR ALBUQUERQUE José, « Identidad », in BENEDETTI Alejandro (dir.), *Palabras clave para el estudio de las fronteras*, Buenos Aires : Teseo, 2020, p. 375-382, URL : <<https://www.teseopress.com/palabrasclavefronteras/chapter/identidad/>>.

MALDONADO Miguel, « Autreté », in MALDONADO Miguel, *Octavio Paz : Hommage & profanation* [en ligne], Paris : CNRS Éditions, 2014, p. 93-113, URL : <<http://books.openedition.org/editionscnrs/23826>>.

MANZARI Francesca, « Écriture joycienne : du même au soi en passant par l'Autre », in MANZARI Francesca et RINNER Fridrun (dir.), *Traduire le même, l'autre et le soi* [en ligne], Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 2011, p. 71-81, URL : <<http://books.openedition.org/pup/20879>>.

MONS Alain, « Où est l'intime ? », in MONS Alain (dir.), *Interfaces de l'intime*, Pessac : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2016, p. 11-22.

MONS Alain, « Les miroitements de l'intime, intérieurs transportés et bulles existentielles », in MONS Alain (dir.), *Interfaces de l'intime*, Pessac : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2016, p. 39-67.

ORTEGA Y GASSET José, *Meditaciones del Quijote* [1914], Madrid : Catedra, 2023, 247 p.

POPPER Karl, *Les deux problèmes fondamentaux de la théorie de la connaissance* [1979], Paris : Hermann, 1999, 468 p.

RICOEUR Paul, *Soi-même comme un autre* [1990], Paris : Seuil, 2015, 425 p.

SENNETT Richard, *Les tyrannies de l'intimité* [1977], Paris : Seuil, 2005, 282 p.

SINCLAIR May, « The Novels of Dorothy Richardson », *The Egoist*, vol. 5, n° 4, Avril 1908, p. 57-59.

SLOTERDIJK Peter, *Bulles, Sphères I* [1998], Paris : Fayard, 2011, 688 p.

Les écritures du Moi

ALBERCA SERRANO Manuel, *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid : Biblioteca Nueva, 2007, 336 p.

ALBERCA Manuel, *La máscara o la vida, de la autoficción a la antificción*, Málaga : Pálido Fuego, 2017, 354 p.

BIRON COHEN Cynthia, « L'écriture de soi dans l'œuvre de Jean Starobinski. Une dialectique du subjectif et de l'objectif, du singulier et de l'universel », *Journal of Urban Research* [en ligne], Briefings, 2005, URL : <<http://journals.openedition.org/articulo/1097>>.

BROWN Llewellyn, « Espace du livre, espace du sujet », in MILLION Alain (dir.) et PERELMAN Marc (dir.), *Le livre et ses espaces*, Paris : Presses Universitaires de Paris 10, 2007, p. 19-34.

CABALLÉ Anna, *Narcisos de tinta: ensayos sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana, siglos XIX y XX*, Málaga : Megazul, 1995, 244 p.

CABALLÉ Anna, « Biografía y autobiografía : convergencias y divergencias entre ambos géneros », in BURDIÉL Isabel et DAVIS James Colin (éd.), *El otro, el mismo, biografía y autobiografía en Europa (siglos XVII-XX)*, Valencia : Publicacions de la Universitat de València, 2005, p. 49-62.

COHN Dorrit, *La transparence intérieure*, Paris : Seuil, 1981, 320 p.

COLONNA Vincent, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Paris : Tristram, 2004, 252 p.

DOUBROVSKY Serge, *Fils*, Paris : Galilée, 1977, 472 p.

DOUBROVSKY Serge, *Autobiographiques, De Corneille à Sartre*, Paris : PUF, 1988, 167 p.

DOUBROVSKY Serge, « Échanges », *InfoMatin*, 28 juillet 1994, p. 21.

DOUBROVSKY Serge, « Ne pas assimiler autofiction et autofabulation », *Le Magazine Littéraire*, n° 440, mars 2005, p. 27-28.

DOUBROVSKY Serge, « C'est fini » (entretien avec Isabelle Grell), in FOREST Philippe (dir.), *Je&Moi*, Paris : La NRF, n° 598, octobre 2011, p. 21-30.

DUFIEF Pierre-Jean, *Les écritures de l'intime de 1800 à 1914, Autobiographies, mémoires, journaux intimes et correspondances* [2001], Paris : Bréal, 2018, 208 p.

DÜRRENMATT Jacques, « “Le style est l’homme même”. Destin d’une buffonnerie à l’époque romantique », *Romantismes*, 2010/2, n° 148, Paris : Armand Colin, 2010, p. 63-76, URL : <<https://www.cairn.info/revue-romantisme-2010-2-page-63.htm#pa4>>.

FERNÁNDEZ PRIETO Celia, « Enunciación y comunicación en la autobiografía », in FERNÁNDEZ PRIETO Celia et HERMOSILLA ÁLVAREZ María Ángeles (dir.), *Autobiografía en España: un balance*, Madrid : Visor Libros, 2004, p. 417-432.

FERNÁNDEZ PRIETO Celia, « Intimidad y relato de infancia », *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica* [en ligne], n° 29, 2020, p. 81-101, URL : <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/intimidad-y-relato-de-infancia-997812/>>.

GASPARINI Philippe, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris : Seuil, 2008, 352 p.

GRELL Isabelle, *L’autofiction*, Paris : Dunod, 2014, 128 p.

GUSDORF Georges, *La découverte de soi*, Paris : Les Presses universitaires de France, 1948, 513 p.

GUSDORF Georges, *Lignes de vie 1 : Les écritures du moi*, Paris : Odile Jacob, 1991, 430 p.

GUSDORF Georges, *Lignes de vie 2 : Auto-bio-graphie*, Paris : Odile Jacob, 1991, 504 p.

HUBIER Sébastien, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l’autobiographie à l’autofiction*, Paris : Colin, 2003, 160 p.

JEANNELLE Jean-Louis, *Écrire ses Mémoires au XX^e siècle : déclin et renouveau d’une tradition*, Paris : Gallimard, 2008, 432 p.

LECARME Jacques, « Fiction romanesque et autobiographie », *Encyclopedia Universalis*, 1984, p. 417-418.

LECARME Jacques et LECARME Éliane, *L’autobiographie*, Paris : Armand Colin, 1997, 288 p.

LECARME Jacques, « Origines et évolution de la notion d’autofiction », in DAMBRE Marc, MURA-BRUNEL Aline et BLANCKEMAN Bruno (dir.), *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 13-23, URL : <<https://books.openedition.org/psn/1623>>.

LEJEUNE Philippe, *L’autobiographie en France*, Paris : Armand Colin, 1971, 272 p.

LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique* [1975], Paris : Seuil, 1996, 382 p.

LÓPEZ GARCÍA Félix, « De la entrada de la voz *autobiografía* en España y su aplicación al ámbito de la literatura (1854-1898) », *Hesperia. Anuario de filología hispánica* [en ligne], n° XII-2, 2009, p. 5-27, URL : <<https://revistas.uvigo.es/index.php/AFH/article/view/569/555>>.

MARIN Louis, *L’écriture de soi*, Paris : PUF, 1999, 176 p.

MIRAUX Jean-Philippe, *L’autobiographie. Écriture de soi et sincérité* [1996], Paris : Armand Colin, 2009, 128 p.

MONTEMONT Véronique, « Autobiographie », in SIMONET-TENANT Françoise (dir.), *Dictionnaire de l’autobiographie. Écritures de soi de langue française* [2017], Paris : Honoré Champion, 2018, p. 77-84.

PEREC Georges, *Je me souviens*, Paris : Hachette, 1978, 147 p.

POZUELO YVANCOS José María, « “Figuración del Yo” frente a autoficción », in CASAS Ana (dir.), *La autoficción. reflexiones teóricas*, Madrid : Arco Libros, 2012, p. 151-173.

POZUELO YVANCOS José María, *Figuraciones del Yo en la narrativa, Javier Marías y E. Vila-Matas*, Valladolid : Cátedra Miguel Delibes, 2010, 231 p.

RENOUPREZ Martine, « L'autobiographie en question : poétique d'un genre », in SERRANO MAÑES Montserrat, AVENDAÑO ANGUIA Lina, MOLINA ROMERO María del Carmen (coord.), *La philologie française à la croisée de l'an 2000 : panorama linguistique et littéraire*, vol. 2, Granada : Universidad de Granada, 2000, p. 113-122.

STAROBINSKI Jean, « Le style de l'autobiographie », *Poétique*, n° 3, Paris : Seuil, 1970, p. 257-265.

STAROBINSKI Jean, *L'œil vivant* [1961], Paris : Gallimard, 1999, 308 p.

STAROBINSKI Jean, *L'œil vivant II : La relation critique* [1970], Paris : Gallimard, 2001, 420 p.

STAROBINSKI Jean, *Jean-Jacques Rousseau, La transparence et l'obstacle* [1971], Paris : Gallimard, 2022, 457 p.

STIKER-METRAL Charles-Olivier, *L'autobiographie*, Paris : Flammarion, 2014, 272 p.

THERENTY Marie-Ève, « Contagions. Fiction et fictionnalisation dans le journal autour de 1830 », in AUDET René et GEFEN Alexandre (dir.), *Frontières de la fiction*, Québec : Nota Bene / Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2002, p. 261-277.

ZWENGER Emmanuel, *Un passé obnubilé. Les médiations de la mémoire dans les écrits égohistoriques de Georges Perec et Winfried Georg Sebald. Essai de médiopoétique*, Thèse soutenue à l'Université de Caen Normandie le 6 juin 2022, dirigée par Franck Bauer, URL : <https://theses.hal.science/tel-03847690v1/file/sygal_fusion_27537-zwenger-emmanuel_63568ff0cad80.pdf>.

Théorie littéraire

Théorie et histoire littéraire générales

BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire* [1955], Paris : Gallimard, 1988, 384 p.

BOST Bernadette, LOUETTE Jean-François, et VIBERT Bertrand (dir.), *Impossibles théâtres : XIX^e-XX^e siècles*, Chambéry : Comp'Act, 2005, 288 p.

MAINGUENEAU Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire*, Paris : Dunod, 1993, 196 p.

TODOROV Tzvetan, *La littérature en péril* [2006], Paris : Flammarion, 2014, 96 p.

Théorie de la fiction

AUSTIN John, *Quand dire, c'est faire* [1962], Paris : Seuil, 1991, 203 p.

BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture* [1953], Paris : Seuil, 1972, 187 p.

BOUJU Emmanuel, « *Don Quichotte* ou les exemplaires exemplarités de la littérature », in BOUJU Emmanuel (dir.), *Littérature et exemplarité*, Rennes : PUR, 2007, p. 131-141.

CHKLOVSKI Victor, *Sur la théorie de la prose* [1925], Lausanne : L'Âge d'Homme, 1973, 300 p.

COHN Dorrit, *Le propre de la fiction*, Paris : Seuil, 2001, 261 p.

COMPAGNON Antoine, *Le démon de la théorie: littérature et sens commun* [1998], Paris : Seuil, 2014, 338 p.

DURANT Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* [1960], Malakoff : Dunod, 2006, 560 p.

FAUQUET Isabelle, *L'exemplarité de la fiction dans le roman espagnol contemporain* [en ligne], Bordeaux : Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 3 juillet 2012, 416 p., URL : <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00766393>>.

FEDERMAN Raymond, *Surfiction* [1975], Marseille : Le mot et le reste, 2006, 208 p.

GARCÍA Eduardo, *Una poética del límite*, Valencia : Pre-Textos, 2005, 273 p.

GEFEN Alexandre et AUDET René (dir.), *Frontières de la fiction*, Québec : Nota Bene / Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2002, 438 p.

GENETTE Gérard, *Fiction et diction* [1991], Paris : Seuil, 2004, 236 p.

GENETTE Gérard, *L'œuvre de l'art* [1994], Paris : Seuil, 2010, 799 p.

GERRIG Richard, « Psychological processes underlying literary impact », *Poetics Today*, vol. 25, n° 2, 2004, p. 265-281.

GREEN Mélanie, « The Power of fiction: determinants and boundaries », in SHRUM L. J. (éd.), *The psychology of entertainment media: Blurring the lines between entertainment and persuasion*, Mahwah : Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 2004, p. 161-176.

LAVOCAT Françoise, *Fait et fiction, Pour une frontière*, Paris : Seuil, 2016, 648 p.

MORALES BENITO Lidia, « En manos de los intangibles. Entrevista al escritor de relatos Ángel Olgoso », *Realidades y Ficciones: Revista Literaria*, n° 13, Juin 2013, URL : <<https://revista-realidades-y-ficciones.blogspot.com/2013/06/proximamente-revista-n-13.html>>.

POZUELO YVANCOS José María, *Poética de la ficción*, Madrid : Editorial Síntesis, 2010, 256 p.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction?*, Paris : Seuil, 1999, 346 p.

SCHAEFFER Jean-Marie, « De l'imagination à la fiction », *Vox-Poetica* [en ligne], URL : <<http://www.vox-poetica.org/t/articles/schaeffer.html>>.

Théorie du récit et narratologie

ADAM Jean-Michel, *Le récit* [1984], Paris : PUF, 1999, 128 p.

BARTHES Roland, *Essais critiques* [1964], Paris : Seuil, 1981, 285 p.

BARONI Raphaël, *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris : Seuil, 2007, 456 p.

BARONI Raphaël, *L'œuvre du temps*, Paris : Seuil, 2009, 336 p.

EIKHENBAUM Boris, « Sur la théorie de la prose », in TODOROV Tzvetan (éd.), *Théorie de la littérature : textes des formalistes russes*, Paris : Seuil, 1965, p. 197-211.

GENETTE Gérard, *Discours du récit* [1972], Paris : Seuil, 2007, 448 p.

GENETTE Gérard, *Seuils* [1987], Paris : Seuil, 2002, 426 p.

HAMON Philippe, BARTHES Roland, BOOTH Wayne et KAISER Wolfgang, *Poétique du récit*, Paris : Seuil, 1977, 180 p.

REVAZ Françoise, *Introduction à la narratologie. Action et narration*, Bruxelles : De Boeck-Duculot, 2009, 224 p.

RICŒUR Paul, *Temps et Récit* [1983], T. 1, Paris : Seuil, 1991, 404 p.

TODOROV Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, Le principe dialogique*, Paris : Seuil, 1981, 320 p.

ZAVALA Lauro, *Principios de teoría narrativa*, México : Naveluz, 2017, 138 p.

Transtextualité, métalepse, métafiction, métalittérarité

AARSETH Espen, *Cybertext. Perspectives on ergodic literature*, Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1997, 216 p.

ADAM Jean-Michel, *Souvent textes varient : génétique, intertextualité, édition et traduction*, Paris : Classiques Garnier, 2018, 602 p.

ÁLVAREZ CASTRO Luís, « El personaje-escriptor en la narrativa breve de Unamuno: metaliteratura y autobiografía », *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno* [en ligne], octobre 2009, vol. 42, n° 2, p. 13-38, URL : <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2308439>>.

BAYARD Pierre, *Le Plagiat par anticipation*, Paris : Minuit, 2009, 160 p.

CHAMPEAU Geneviève, « Narrativité et relato reticular en la novela española contemporánea », in CHAMPEAU Geneviève, CARCELÉN Jean-François, TYRAS Georges *et al.*, *Nuevos derroteros de la narrativa española actual: veinte años de creación*, Zaragoza : Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, p. 69-85.

COHN Dorrit, « Métalepse et mise en abyme », in PIER John et SCHAEFFER Jean-Marie (dir.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris : Éditions de l'EHESS, 2005, p. 121-130.

DÄLLENBACH Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris : Seuil, 1977, 248 p.

DEL LUNGO Andrea, « L'auteur en quête d'auteur : solitude, dépossession, rencontres. Sur Antonio Tabucchi », in RABATE Dominique (éd.), *Modernités 19 : L'invention du solitaire*, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2003, p. 363-377.

GALVÁN Luis, « ¿Qué es la metaliteratura?: intertextualidad y autorreferencia en el sistema literario », in Actes du colloque *La literatura habla de sí misma*, Pamplona : Ateneo Navarro, 16 septembre 2013, URL : <https://www.academia.edu/5311886/Metaliteratura_intertextualidad_autorreferencia>.

GARCÍA-FERNANDEZ Carlos Javier, *La metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno*, Gijón : Ediciones Jucar, 1994, 160 p.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris : Seuil, 1972, 288 p.

GENETTE Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris : Seuil, 1983, 128 p.

GENETTE Gérard, *Métalepse : de la figure à la fiction*, Paris : Seuil, 2004, 144 p.

HUTCHEON Linda, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Waterloo : Wilfrid Laurie University Press, 1980, 168 p.

LEPALUDIER Laurent, *Métatextualité et Métafiction, Théorie et analyses*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2002, 216 p.

MEYER-MINNEMANN Klaus, « Un procédé narratif qui “produit un effet de bizarrerie” : la métalepse littéraire », in PIER John et SCHAEFFER Jean-Marie (dir.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris : Éditions de l'EHESS, 2005, p. 133-150.

MEYER-MINNEMANN Klaus et SCHLICKERS Sabine, « La mise en abyme en narratologie », in PIER John et BERTHELOT Francis (dir.), *Narratologies contemporaines. Approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit*, Paris : Editions des Archives Contemporaines, 2010, p. 91-108.

OREJAS Francisco, *La metaficción en la novela española contemporánea: entre 1975 y el fin de siglo*, Madrid : Arco Libros, 2003, 648 p.

PÉRÈS Christine, « La multiplicación de las fronteras en la novela mosaico: *Sefarad*, de Antonio Muñoz Molina », in CHAMPEAU Geneviève, CARCELÉN Jean-François, TYRAS Georges et al., *Nuevos derroteros de la narrativa española actual: veinte años de creación*, Zaragoza : Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, p. 187-199.

PULGARÍN Amalia, *Metaficción historiográfica, La novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*, Madrid : Fundamentos, 1995, 232 p.

SAINT-GELAIS Richard, « Contours de la transfictionnalité », in AUDET René et SAINT-GELAIS Richard (dir.), *La fiction, suites et variations*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 5-23.

SCHLICKERS Sabine, « Inversions, transgressions, paradoxes et bizarreries. La métalepse dans les littératures espagnole et française », in PIER John et SCHAEFFER Jean-Marie (dir.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris : Éd. de l'EHESS, 2005, p. 151-166.

Lecteur, lecture et réception

AZORÍN, *Con permiso de los cervantistas* [1948], Madrid : Visor libros, 2005, 254 p.

BÉRTOLO Constantino, *La cena de los notables*, Cáceres : Periférica, 2008, 256 p.

ECO Umberto, *Lector in fabula, Le rôle du lecteur* [1979], Paris : Librairie Générale Française, 2016, 315 p.

FOX Inman, « Lectura y literatura (En torno a la inspiración libresca de Azorín) », in VILLANUEVA Darío (coord.), *La novela lírica I, Azorín, Gabriel Miró*, Madrid : Taurus, 1981, p. 27-48.

ISER Wolfgang, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique* [1972], Bruxelles : Mardaga, 1997, 408 p.

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception* [1978], Paris : Gallimard, 2015, 333 p.

JOUBE Vincent, *La lecture*, Paris : Hachette, 1993, 108 p.

LICHTENBERG Georg Christoph, *Le Miroir de l'âme* [1800], Paris : Corti, 1997, 624 p.

PICARD Michel, *La lecture comme jeu*, Paris : Minuit, 1986, 320 p.

POULET Georges, « Lecture et interprétation du texte littéraire », in BOUYER Louis et al., *Qu'est-ce qu'un texte ? Éléments pour une herméneutique*, Paris : Corti, 1975, p. 63-81.

Genres littéraires

Genres littéraires et transgénéricité

AUDET René, « La fiction à l'essai », in GEFEN Alexandre et AUDET René (dir.), *Frontières de la fiction*, Québec : Nota Bene / Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2002, p. 133-157.

BADÍA-FUMAZ Rocío, « Las poéticas explícitas como género », *Rilce, Revista de Filología Hispánica* [en ligne], n° 34 (2), 2019, p. 607-628, URL : <<https://revistas.unav.edu/index.php/rilce/article/view/5312>>.

BOYER Jean, « Novalis et la "poésie pure" », *Littératures*, vol. 2, novembre 1953, p. 109-120, URL : <https://www.persee.fr/doc/litts_0563-9751_1953_num_2_1_929>.

COMBE Dominique, « Modernité et refus des genres », in DAMBRE Marc et GOSSELIN-NOAT Monique (dir.), *L'éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 49-59.

COMPAGNON Antoine, « Théorie de la littérature : la notion de genre », *Fabula* [en ligne], 2001, URL : <<https://www.fabula.org/compagnon/genre.php>>.

GROHMANN Alexis et STEENMEIJER Maarten (dir.), *El columnismo de escritores españoles (1975 - 2005)*, Madrid : Verbum, 2006, 197 p.

PAQUETTE Jean, « Forme et fonction de l'essai dans la littérature espagnole », *Etudes littéraires*, vol. 5, n° 1, Avril 1972, p. 75-88, URL : <<https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1972-v5-n1-etudlitt2190/500222ar/>>.

PHILIPPE Gilles, « Fiction et argumentation dans l'essai », in GLAUDES Pierre (dir.), *L'essai : métamorphoses d'un genre*, Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 2002, p. 63-82.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris : Seuil, 1989, 185 p.

VIART Dominique, « Essais-fictions : les biographies (ré)inventées », in DAMBRE Marc et GOSSELIN-NOAT Monique (dir.), *L'éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 331-345.

Théorie et histoire du Roman

BAKHTINE Mikhaïl, « Formes du temps et du chronotope dans le roman », *Esthétique et théorie du roman* [1978], Paris : Gallimard, 2011, p. 235-398.

BASANTA Ángel, « Treinta años de novela española (1980-2011) », *Verba Hispanica* [en ligne], décembre 2012, vol. 20, n° 2, p. 11-24, URL : <<https://revije.ff.uni-lj.si/VerbaHispanica/article/download/2672/2364/>>.

BERTOLO Constantino, « Novela y público », in TYRAS Georges (dir.), *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*, Grenoble : CERHIUS, 1996, p. 33-47.

BOUJU Emmanuel, *Réinventer la littérature : démocratisation et modèles romanesques dans l'Espagne post-franquiste*, Toulouse : Presses Univ. du Mirail, 2002, 374 p.

CHAMPEAU Geneviève, « Recepción de la novela realista de postguerra », in AUBERT Paul (éd.), *La novela en España (siglos XIX-XX)*, Madrid : Casa de Velázquez, 2001, p. 207-219, URL : <<http://books.openedition.org/cvz/2651>>.

DUBOIS Jacques, *Le roman policier ou La modernité* [1992], Paris : Colin, 2006, 240 p.

FREEDMAN Ralph, *The Lyrical Novel: Studies in Herman Hesse, Andre Gide, and Virginia Woolf*, Princeton : Princeton University Press, 1963, 308 p.

GAUDREAULT-BOURGEOIS Jolianne, « “Le roman vit selon ses propres lois”, ou comment les romanciers font du roman “le genre le plus libre qui soit” », *Tangence* [en ligne], 2018, n° 118, p. 103-118, URL : <<https://journals.openedition.org/tangence/624>>.

GODARD Henri, *Le roman modes d'emploi*, Paris : Gallimard, 2006, 535 p.

GULLÓN Germán, « La novela española: 1980-2003 », in OREJUDO Antonio (dir.), *En cuarentena : nuevos narradores y críticos a principios del siglo XXI*, Murcia : Universidad de Murcia, 2004, p. 15-37.

LOZANO MARCO Miguel Ángel, « La formación de la novela lírica (1901-1910) » [en ligne], Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011, URL : <[RAIMOND Michel, *Le roman* \[1988\], Paris : Colin, 2002, 190 p.](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-formacion-de-la-novela-lirica-1901-1910/html/>dc4748d2-daf3-11e1-b1fb-00163ebf5e63_5.html#I_0_>>.</p></div><div data-bbox=)

ROBERT Marthe, *Roman des origines et origines du roman* [1972], Paris : Gallimard, 2009, 364 p.

SOBEJANO Gonzalo, « La novela ensimismada (1980-1985) », *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*, Dpto. de Lingüística General e Hispánica, 1988, vol. 1, n° 1, p. 9-26.

STEENMEIJER Maarten, « Carlos Ruis Zafón o el prestigio del *best seller* español », in CHAMPEAU Geneviève, CARCELÉN Jean-François, TYRAS Georges *et al.*, *Nuevos derroteros de la narrativa española actual: veinte años de creación*, Zaragoza : Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, p. 35-49.

URIOSTE AZCORRA Carmen de, *Novela y sociedad en la España contemporánea (1994-2009)*, Madrid : Editorial Fundamentos, 2009, 256 p.

Anthologies critiques, théorie et histoire de la Nouvelle

ALBALADEJO MAYORDOMO Tomás, « La semántica intensional en el análisis del texto narrativo », in REYES Graciela (dir.), *Teorías literarias en la actualidad*, Madrid : El Arquero, 1989, p. 185-201.

ANDERSON IMBERT Enrique, *Teoría y técnica del cuento* [1992], Barcelona : Ariel, 2018, 288 p.

AUBRIT Jean-Pierre, *Le conte et la nouvelle* [1997], Paris : Colin, 2002, 190 p.

BAQUERO GOYANES Mariano, *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid : Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Patronato Menéndez Pelayo, Instituto Miguel de Cervantes, 1949, 695 p., URL : <[BAQUERO GOYANES Mariano, *¿Qué es la novela?, ¿Qué es el cuento?* \[1988\], Murcia : Universidad de Murcia, 1998, 160 p.](https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-cuento-espanol-en-el-siglo-xix/>>.</p></div><div data-bbox=)

BARTOLOMÉ PORCAR Cristina, *El cuento literario español (1991-2000): aportación a su poética*, Madrid : Universidad Complutense de Madrid, 2009, 821 p., URL : <<https://docta.ucm.es/entities/publication/9e569687-af2f-4ab7-841f-fadd80841b7>>.

BARTOLOMÉ PORCAR Cristina, *El cuento de las poéticas o las poéticas del cuento en España: la década de los noventa*, Madrid : Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2019, 477 p.

BELL Lucy, *The Latin American Short Story at its Limits: Fragmentation, Hybridity and Intermediality*, New York : Modern Humanities Research Association and Routledge, 2014, p. 110-157.

BUSUTIL Guillermo, « El cuento, un golpe de mano », in NEUMAN Andrés (dir.), *Pequeñas resistencias* [2002], Madrid : Páginas de Espuma, 2010, p. 109-111.

CARRILLO Nuria, « El esplendor del relato corto moderno : poética del cuento en los años 80 », *Castilla: Estudios de literatura*, n° 18, 1993, p. 41-50, URL : <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=136191>>.

CARRILLO Nuria, *El cuento literario español en la década de los 80*, Valladolid : FIDESCU, 1997, 263 p.

CARRILLO Nuria, « Las antologías del cuento español en los noventa », in ROMERA CASTILLO José et GUTIÉRREZ CARBAJO Francisco (dir.), *El cuento en la década de los noventa*, Madrid : Visor Libros, 2001, p. 47-66.

CERVERA Pepe, « ¿Y por qué no escribir una novela? », in PELLICER Gemma et VALLS Fernando, *Siglo XXI, Los nuevos nombres del cuento español actual*, Palencia : Menoscuarto, 2010, p. 181-183.

CORTÁZAR Julio, « Del cuento breve y sus alrededores » [1969], *Último Round*, México : Siglo XXI editores, 1996, p. 59-82.

CORTÁZAR Julio, « Algunos aspectos del cuento », *Casa de las Américas*, n° 60, juillet 1970, p. 403-416, URL : <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/algunos-aspectos-del-cuento/>>.

DÍAZ NAVARRO Epicteto et GONZÁLEZ GARCÍA José Ramón, *El cuento español en el siglo xx*, Madrid : Alianza Editorial, 2002, 232 p.

ENCINAR Ángeles et PERCIVAL Anthony (dir.), *Cuento español contemporáneo* [1993], Madrid : Cátedra, 2017, 325 p.

ENCINAR Ángeles, *Cuento español actual (1992-2012)* [2014], Madrid : Cátedra, 2018, 528 p.

EVARD Franck, *La nouvelle*, Paris : Seuil, 1997, 64 p.

FRAILE Medardo, « Panorama del cuento contemporáneo en España », *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* [en ligne], 1971, vol. 17, n° 1, p. 169-185, URL : <https://www.persee.fr/doc/carav_0008-0152_1971_num_17_1_1830>.

GODENNE René, *La nouvelle française*, Paris : Presses universitaires de France, 1974, 176 p.

GONZÁLEZ José Ramón, « Hacia una historia externa del cuento español desde la transición », in CALVO CARILLA José Luis et al. (éd.), *El relato de la Transición, la Transición como relato*, Zaragoza : Prensa Universitaria de Zaragoza, 2013, p. 53-79.

GONZÁLEZ POVEDANO Francisco, « El cuento español contemporáneo », *Boletín AEPE*. Automne 1984, vol. An XVI, n° 31, p. 57-63.

GROJNOWSKI Daniel, *Lire la nouvelle* [1993], Paris : Dunod, 1997, 288 p.

HERNÁNDEZ VIVEROS Raúl (éd.), *Relato español actual*, México : Fondo de Cultura Económica, 2003, 560 p.

KUNZ Marco, « Cuentos del cuento », *Lucanor*, vol. 11, 1994, p. 83-99.

- LOUVEL Liliane et VERLEY Claudine, *Introduction à l'étude de la nouvelle : littérature contemporaine de langue anglaise* [1993], Toulouse : Presses Univ. du Mirail, 1995, 250 p.
- MARTÍN NOGALES José Luis, « Tendencias del cuento español de los años noventa », in ROMERA CASTILLO José et GUTIÉRREZ CARBAJO Francisco (dir.), *El cuento en la década de los noventa*, Madrid : Visor Libros, 2001, p. 35-45.
- MASOLIVER RÓDENAS Juan Antonio et VALLS Fernando (éd.), *Los cuentos que cuentan*, Barcelona : Anagrama, 1998, 368 p.
- MERINO José María, « El cuento: narración pura », *Ínsula*, Madrid, n° 495, 1988, p. 21.
- MERINO José María (dir.), *Cien años de cuentos, 1898-1998: antología del cuento español en castellano*, Madrid : Alfaguara, 1998, 576p.
- NEUMAN Andrés (dir.), *Pequeñas resistencias* [2002], Madrid : Páginas de Espuma, 2010, 512 p.
- OZWALD Thierry, *La nouvelle*, Paris : Hachette, 1996, 191 p.
- PAREDES Juan, *Para una teoría del relato: las formas narrativas breves*, Madrid : Biblioteca Nueva, 2004, 96 p.
- PELLICER Gemma et VALLS Fernando, *Siglo XXI, Los nuevos nombres del cuento español actual*, Palencia : Menoscuarto, 2010, 615 p.
- PIGLIA Ricardo, *Formas breves* [2000], Madrid : Delbolsillo, 2014, 144 p.
- PIÑA-ROSALES Gerardo, « El cuento: Anatomía de un género literario », *Hispania*, Birmingham : American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, vol. 92/3, 2009, p. 476-487, URL : https://www.asale.org/sites/default/files/Discurso_EL_CUENTO_ANATOMIA_DE_UN_GENERO_LITERARIO.pdf.
- POE Edgar Allan, « The Poetic Principle », *Home Journal*, n° 36, 31 Août 1850, URL : <https://www.eapoe.org/works/essays/poetprnb.htm>.
- POE Edgar Allan, « Review of Hawthorne's Twice-Told Tales » [1842], *Essays and Reviews*, New York : The Library of America, 1984, p. 569-577.
- PULIDO TIRADO Genara, « La teoría del cuento en la España de los años noventa, un balance », in ROMERA CASTILLO José et GUTIÉRREZ CARBAJO Francisco, *El cuento en la década de los noventa*, Madrid : Visor Libros, 2001, p. 561-577.
- RODRÍGUEZ FISCHER Ana, *Cuentos contemporáneos*, Boadilla del Monte : SM, 2001, 191 p.
- ROMERA CASTILLO José et GUTIÉRREZ CARBAJO Francisco (dir.), *El cuento en la década de los noventa*, Madrid : Visor Libros, 2001, 742 p.
- SABAS Martín (éd.), *Páginas amarillas*, Madrid : Lengua de trapo, 1997, 464 p.
- TIBI Pierre, « La Nouvelle : Essai de compréhension d'un genre », in CARMIGNANI Paul (dir.), *Aspects de la nouvelle*, Perpignan : Presses Universitaires de Perpignan, 1995, p. 9-76.
- VALLS Fernando, « Sobre el cuento español actual y algunos nuevos nombres », in CHAMPEAU Geneviève, CARCELÉN Jean-François, TYRAS Georges et al., *Nuevos derroteros de la narrativa española actual: veinte años de creación*, Zaragoza : Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, p. 129-162.
- VALLS Fernando, *Sombras del tiempo: estudios sobre el cuento español contemporáneo (1944-2015)*, Madrid : Iberoamericana, 2016, 716 p.

VERLEY Claudine, « “Une grenouille blanche” : la nouvelle brève », in CARMIGNANI Paul (dir.), *Aspects de la nouvelle*, Perpignan : Presses Universitaires de Perpignan, 1995, p. 123-141.

ZAVALA Lauro, « El cuento ultracorto bajo el microscopio », *Revista de literatura*, vol. 64/128, décembre 2002, p. 539-553.

ZAVALA Lauro, « Un modelo para el estudio del cuento », *Casa del Tiempo*, Août 2006, vol. VIII, n° 90-91, p. 26-31.

Histoire de la littérature et des mouvements littéraires et culturels

L'écriture narrative hispanique contemporaine

ALCHAZIDU Athena, « Generación X : una modalidad finisecular del tremendismo », *Études romanes de Brno*, vol. 32, iss. 1, 2002, p. 99-108.

BOUJU Emmanuel et SEMPRUN Jorge, *Réinventer la littérature: démocratisation et modèles romanesques dans l'Espagne post-franquiste*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2002, 374 p.

CALVO CARILLA José Luis *et al.* (éd.), *El relato de la Transición, la Transición como relato*, Zaragoza : Prensa Universitaria de Zaragoza, 2013, 304 p.

CHAMPEAU Geneviève, CARCELÉN Jean-François, TYRAS Georges *et al.*, *Nuevos derroteros de la narrativa española actual: veinte años de creación*, Zaragoza : Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, 397 p.

ECHVARRÍA Ignacio, *Trayecto. Un recorrido crítico por la reciente narrativa española*, Madrid : Editorial Debate, 2005, 336 p.

KUNZ Marco, « Cervanteos y quijotextos en la literatura española contemporánea », in KUNZ Marco (éd.), *Quijotextos, Quijotemas, Quijoteorías, Ocho acercamientos a Don Quijote*, Bamberg : University of Bamberg Press, 2009, p. 209-226.

KUNZ Marco et GÓMEZ Sonia (dir.), *Nueva narrativa española*, Barcelona : Red ediciones, 2013, 346 p.

KUNZ Marco, «La herencia del padrastró Cervantes: mutaciones quijotescas en la narrativa española reciente», in IACOB Mihail et POSADA Alfredo (coords.), *Narrativas mutantes. Anomalía viral en los genes de la ficción*, Bucureşti : Ars Docendi, 2018, p. 75-87.

MARCO Joaquín et GRACIA Jordi, *La llegada de los Bárbaros. La recepción de la narrativa hispanoamericana en España, 1960-1981*, Barcelona : Edhasa, 2004, 183 p.

MERLO-MORAT Philippe, *Littérature espagnole contemporaine* [2009], Paris : Presses universitaires de France, 2013, 320 p.

NOGUEROL Francisca, « Narrar sin fronteras », in MONTAYA JUÁREZ Jesús et ESTEBAN Ángel (dir.), *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo, 1990-2006*, Madrid : Iberoamericana, 2008, p. 19-33.

OREJUDO Antonio (dir.), *En cuarentena, Nuevos narradores y críticos al principio del siglo XXI*, Murcia : Universidad de Murcia, 2004, 246 p.

URIOSTE AZCORRA Carmen de, « La narrativa española de los 90: ¿Existe una “Generación X”? », *Letras peninsulares*, Davidson, 1998, T. X, n° 3, p. 455-476.

VION Magali, *Nouvelles écritures du réel : les romans de la « generación X » en Espagne*, Thèse de l'Université Grenoble Alpes, soutenue en 2017 sous la direction Jean-François Carcelen.

Mouvements culturels

BESSIERE Bernard, *Vingt ans de création Espagnole : 1975 – 1995*, Paris : Nathan, 1995, 127 p.

BLANCO AGUINAGA Carlos, « Narrativa democrática contra la Historia », in MONLEÓN José B. et BLANCO AGUINAGA Carlos (dir.), *Del franquismo a la posmodernidad: cultura española, 1975-1990*, Madrid : Akal Ediciones, 1995, p. 251-263.

DUMOUSSEAU Magali, *La movida : au nom du père, des fils et du todo vale*, Marseille : Mot et le reste, 2012, 368 p.

ROMERA CASTILLO José (dir.), *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*, Madrid : Visor libros, 2008, 588 p.

Modernisme, néomodernisme, postmodernisme

AUGE Marc, *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Seuil, 1992, 149 p.

BAUDELAIRE Charles, *Le peintre de la vie moderne* [1863], Paris : Fayard, 2013, 112 p.

BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et simulation* [1981], Paris : Galilée, 2002, 234 p.

BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [1935], Paris : Allia, 2011, 96 p.

FERNÁNDEZ PORTA Eloy, *Afterpop: la literatura de la implosión mediática*, Barcelona : Anagrama, 2010, 304 p.

HABERMAS Jürgen, BOUCHINDHOMME Christian, ROCHLITZ Rainer *et al.*, *Le discours philosophique de la modernité : douze conférences* [1985], Paris : Gallimard, 2011, 518 p.

HOLLOWAY Vance, *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española: 1967 – 1995*, Madrid : Fundamentos, 1999, 396 p.

HUTCHEON Linda, *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*, New York : Routledge, 1988, 268 p.

HUTCHEON Linda et O'FLYNN Siobhan, *A theory of adaptation* [2006], New York : Routledge, 2013, 273 p.

JAMESON Fredric, *Le postmodernisme, ou la logique culturelle du capitalisme tardif* [1984], Paris : Beaux-Arts de Paris, 2011, 605 p.

JAVEAU Claude, *Les paradoxes de la postmodernité*, Paris : Presses universitaires de France, 2007, 174 p.

LIPOVETSKY Gilles, *L'ère du vide* [1983], Paris : Gallimard, 1989, 328 p.

LIPOVETSKY Gilles et CHARLES Sébastien, *Les temps hypermodernes* [2004], Paris : Grasset, 2010, 128 p.

LYOTARD Jean-François, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris : Minuit, 1979, 109 p.

MORA Vicente Luis, *Pangea. Internet, blogs y comunicación en un mundo nuevo*, Sevilla : Fundación José Manuel Lara, 2006, 259 p.

MORA Vicente Luis, *La luz nueva: singularidades en la narrativa española actual*, Córdoba : Ed. Berenice, 2007, 255 p.

NAVAJAS Gonzalo, *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, Barcelona : Edicions del Mall, 1987, 237 p.

NAVAJAS Gonzalo, « Lo antisublime posmoderno y el imperativo ético en *¡Átame!* de Pedro Almodóvar », in MONLEÓN José B. et BLANCO AGUINAGA Carlos (dir.), *Del franquismo a la posmodernidad: cultura española, 1975-1990*, Madrid : Akal Ediciones, 1995, p. 279-293.

NAVAJAS Gonzalo, *Más allá de la posmodernidad, estética de la nueva novela y cine españoles*, Barcelona : EUB, 1996, 191 p.

NAVAJAS Gonzalo, « La para-doxa (pos)moderna, el paradigma de una estética anticanónica », in TYRAS Georges (dir.), *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*, Grenoble : CERHIUS, 1996, p. 23-32.

POZUELO Y VANCOS José María, *Narrativa y Posmodernidad*, Cuenca : Cuadernos de Mangana, 2005, 37 p.

RABATE Dominique (éd.), *Modernités 19 : L'invention du solitaire*, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2003, 398 p.

SPIRES Robert, « Del discurso franquista al posmodernista », in MONLEÓN José B. et BLANCO AGUINAGA Carlos (dir.), *Del franquismo a la posmodernidad: cultura española, 1975-1990*, Madrid : Akal Ediciones, 1995, p. 315-323.

Réalisme, néoréalisme, post-réalisme

AUERBACH Erich, *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [1945], Paris : Gallimard, 1968, 559 p.

BARTHES Roland, « L'effet de réel » [1968], in WATT Ian, RIFFATERRE Michael *et al.*, *Littérature et réalité*, Paris : Seuil, 2015, p. 81-90.

BÉRTOLO Constantino et ESCALERA CORDERO Matías, *La (re)conquista de la realidad: la novela, la poesía y el teatro del siglo presente*, Madrid : Tierradenadie, 2007, 190 p.

BONOLI Lorenzo, « Ecritures de la réalité », *Poétique*, vol. 137/1, 2004, p. 19-34.

CASTRO GARCÍA María Isabel de, « Novela española contemporánea. El Nuevo Realismo y la sociedad representada. Una perspectiva desde la novela de mujer », *Actas XXI Simposio Internacional de Literatura: literatura y sociedad*, Madrid : Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2003, p. 47-54.

CRUZ SÁNCHEZ Pedro Alberto, « Realismo en tiempos de irrealidad: El nuevo realismo español a la luz de la postmodernidad », *Imafronte*, vol. 14, 1998, p. 37-58.

HAMON Philippe, « Un discours contraint » [1973], in WATT Ian, RIFFATERRE Michael *et al.*, *Littérature et réalité*, Paris : Seuil, 2015, p. 119-181.

JAKOBSON Roman, « Du réalisme artistique » [1921], in TODOROV Tzvetan (éd.), *Théorie de la littérature : textes des formalistes russes*, Paris : Seuil, 1965, p. 98-108.

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS Julio, « Realismo, realismos, realidad: entre espejos anda el juego », *Revista de crítica literaria marxista*, 2011, p. 13-20.

THOMAS-FOGIEL Isabelle, *Le lieu de l'universel, Impasses du réalisme dans la philosophie contemporaine*, Paris : Seuil, 2015, 464 p.

VILAIN Philippe, *La littérature sans idéal*, Paris : Grasset, 2016, 162 p.

VILLANUEVA PRIETO Darío, *Teorías del realismo literario* [1992], Madrid : Biblioteca Nueva, 2004, 242 p.

WILLIAMS-WANQUET Eileen, *Éthique de la métafiction : éléments pour un postréalisme en littérature anglaise*, Lyon : Littératures, Université Lumière - Lyon II, 2006, 210 p., URL : <<https://theses.hal.science/tel-00757023/document>>.

Post-vérité, storytelling et nouveau journalisme

BARTHES Roland, *Mythologies* [1957], Paris : Seuil, 2010, 233 p.

CAMBIER Alain, *Philosophie de la post-vérité*, Paris : Hermann, 2019, 230 p.

CHARAUDEAU Patrick et GORCE Xavier, *La manipulation de la vérité. Du triomphe de la négation aux brouillages de la post-vérité*, Limoges : Lambert-Lucas, 2020, 176 p.

CONRAD Maximilian, HÁLFDANARSON Guðmundur et al. (eds.), *Europe in the Age of Post-Truth Politics: Populism, Disinformation and the Public Sphere*, Cham : Palgrave Macmillan, 2023, 259 p., URL : <<https://library.oapen.org/bitstream/id/6900e997-9bf8-40be-b871-34e8be92c483/978-3-031-13694-8.pdf>>.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Survivance des lucioles*, Paris : Minuit, 2009, 144 p.

FERRARIS Maurizio, *Postvérité et autres énigmes*, Paris : PUF, 2019, 172 p.

KREISWIRTH Martin, « Tell Me a Story: The Narrativist Turn in the Human Sciences », in KREISWIRTH Martin et CARMICHAEL Thomas (dir.), *Constructivist Criticism: The Human Sciences in the Age of Theory*, Toronto : University of Toronto Press, 1994, p. 61-87.

PELISSIER Nicolas et EYRIES Alexandre, « Fictions du réel : le journalisme narratif », *Cahiers de Narratologie* [en ligne], n° 26, 2014, URL : <<http://journals.openedition.org/narratologie/6852>>.

REVAULT D'ALLONNES Myriam, *La faiblesse du vrai. Ce que la post-vérité fait à notre monde commun* [2018], Paris : Seuil, 2021, 160 p.

REVAZ Françoise, « Le récit dans la presse écrite », *Pratiques* [en ligne], n° 94, 1997, p. 19-33, URL : <https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_1997_num_94_1_1801>.

SALMON Christian, *Storytelling : la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits* [2007], Paris : La Découverte, 2008, 252 p.

VERDÚ Vicente, *El estilo del mundo, la vida en el capitalismo de ficción*, Madrid : Anagrama, 2006, 304 p.

WOLFE Tom (dir.), *The new journalism* [1973], London : Pan Books, 1990, 432 p.

Divers

Sémiotique figurale

DE LUCA Valeria, « Le figural entre imagination et perception », *Metodo. International Studies in Phenomenology and Philosophy*, vol. 3(1), 2015, p. 199-220, URL : <<https://metodo-rivista.eu/pub-137516>>.

FREGE Gottlob et IMBERT Claude (trad.), « Sens et dénotation » [1892], *Écrits logiques et philosophiques*, Paris : Seuil, 1971, p. 102-126.

JENNY Laurent, « L'événement figural », *PO&SIE*, n° 40, Paris : Belin/Humens, 1987, p. 87-107, URL : <https://po-et-sie.fr/wp-content/uploads/2018/08/40_1987_p87_107.pdf>.

LYOTARD Jean-François, *Discours, figure*, Paris : Klincksieck, 1971, 428 p.

VISETTI Yves-Marie, « Motifs et imagination sémiolinguistique », in HENAUULT Anne (dir.), *Le sens, le sensible, le réel*, Paris : Sorbonne Université Presses, 2019, p. 537-564, URL : <https://www.academia.edu/49301292/Motifs_et_imagination_s%C3%A9miolinguistique>.

Sociologie, politique, philosophie

ALT 236, *Liminal, les nouveaux espaces de l'angoisse*, Paris : Gallimard, coll. « Hoëbeke », 2023, 188 p.

BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace* [1957], Paris : PUF, 2020, 416 p.

BECERRA MAYOR David, ARIAS CAREAGA Raquel, RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS Julio et SANZ PASTOR Marta, *¿Qué hacemos con la literatura?*, Madrid : Ediciones Akal, 2013, 64 p.

BYERS Andrew, « The Satanic Panic and Dungeons & Dragons: A Twenty-Five-Year Retrospective », in BYERS Andrew et CROCCO Francesco (dir.), *The Role-Playing Society: Essays on the Cultural Influence of RPGs*, Jefferson : McFarland, 2016, p. 22-45.

COUPLAND Douglas, *Generation X: Tales for an accelerated culture*, New York : St. Martin's Press, 1991, 192 p.

FINE Gary Alan, *Shared fantasy, Role-playing games as social worlds*, Chicago : The University of Chicago press, 1983, 283 p.

JASPERS Karl, *La culpabilité allemande* [1946], Paris : Minuit, 1990, 128 p.

MARIN Louis, « L'Utopie ou l'infini au neutre. Voyages aux frontières », *Le genre humain*, n° 24-25, Paris : Seuil, 1992, p. 45-57.

MARTINS Rui Cunha, *El método de la frontera, Radiografía histórica de un dispositivo contemporáneo (matrices ibéricas y americanas)*, Salamanca : Universidad de Salamanca, 2007, 196 p.

NIETZSCHE Friedrich, *Le Gai savoir, Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche*, vol. 8, Paris : Société du Mercure de France, 1901, 413 p.

PRUDON Montserrat (dir.), *Peinture et écriture 3 : Frontières éclatées*, Paris : La Différence, 2000, 400 p.

WEST Martin Litchfield, *Indo-European Poetry and Myth*, Oxford : Oxford University press, 2007, 525 p.

INDEX DES NOTIONS

A

ALTERITE · 209, 212, 219, 220, 229, 230, 260, 274, 307-324, 365, 387, 410, 411
AUCTORIALITE · 58, 117, 164, 318, 331, 334, 338-344, 366, 369, 388-391, 409, 417, 438, 439
AUTOBIOGRAPHIE · 39, 106, 107, 110, 128, 134-138, 158, 171, 178, 179, 209-212, 345-355, 360-367, 369-379, 385-398, 405-408, 411, 424, 436, 451, 452
AUTOFICTION · 39, 63, 84, 89, 91, 92, 106, 178, 235, 347, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 359, 361, 362, 364, 365, 367, 368, 371, 372, 373, 377, 389, 397, 404, 432, 438, 450, 451
AUTRETE · 324, 325, 326, 449

B

BEST-SELLER · 34, 90, 96, 98, 166, 167, 169, 171, 444, 469
BIBLIOTHEQUE · 257, 258, 324, 406-429
BLOG · 14, 57, 82, 90, 97, 99, 100, 102, 138, 139, 167, 238, 239, 345, 416, 422, 424, 431, 432, 445, 461

C

CARTOGRAPHIE · 110, 137, 141-148, 152-160, 174, 179, 186-192, 266, 422-424
COLUMNISMO · 16, 59, 87, 95, 105, 205, 296, 336, 363, 366
COSTUMBRISMO · 37, 44, 48, 51, 52, 53, 234

D

DON-QUICHOTTISME · 18, 70, 72, 80, 81, 88-90, 118-122, 128, 165, 177, 178, 230, 231, 244, 245, 254-262, 268, 273, 291, 302-304, 323-328, 336, 404, 421, 422, 431

E

EMPIRISME · 211, 217, 230, 235, 346
EXEMPLARITE · 79, 80, 120, 121, 122, 123, 323, 452, 453

F

FICTIONNALISATION · 41, 53, 117, 182, 239, 247, 248, 259, 288, 304, 305, 339, 351, 354, 357, 382, 396
FIGURATION · 58, 110, 156, 250, 272, 283, 301, 304, 321, 335, 385, 393-398, 404-423, 435

G

GENERATION X · 17, 19, 20, 85, 86, 91, 92, 356

GENRE DE LA NOUVELLE · 32, 41, 43, 69, 73, 78, 94, 130

GENRE DE L'ESSAI · 14, 110, 114, 115, 116, 120, 128, 139, 140, 141, 359, 404, 409, 410

H

HUMANISME · 210, 324, 422, 427, 428

HYPOTEXTUALITE · 22, 139, 141, 199, 258, 306, 323, 357, 404, 405, 418, 426, 429, 433

I

INCORPORATION · 25, 377, 383, 384, 391, 392, 393, 397, 398, 405

INTERSUBJECTIVITE · 84, 212, 217, 227, 229-232, 260, 268, 273, 277, 308, 309, 314, 322, 326, 395, 414, 421, 430

INTERTEXTUALITE · 16, 18, 22, 23, 24, 32, 47, 64, 76, 82, 89, 91, 92, 105, 113, 127-130, 132, 137, 139-143, 157, 161-166, 193, 199, 200, 203, 245, 283-287, 293, 327, 332, 336, 339, 340, 343, 356-375, 387-405, 409-417, 421, 423, 424, 426, 429, 431, 433, 435, 437, 439

IRONIE · 17, 56, 80, 84, 91, 94, 122, 129, 131, 144, 154, 168, 169, 170, 172, 174, 181, 227, 239, 240, 291, 321, 333, 339, 365, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 376, 396, 404, 433, 435, 437

J

JEU DE ROLES · 18, 24, 93, 101, 117, 118, 143, 177, 178, 181, 253, 256, 261, 263, 311, 313, 332, 344, 390, 391, 400, 401, 412, 419, 421, 427, 433, 434, 437, 438

L

LUDISME · 16, 18, 31, 44, 93, 178, 201, 253, 273, 332, 367, 368, 370, 373, 390, 396, 411, 412, 418, 426, 433, 434, 436, 439

M

MENARDIEN · 257, 382, 414, 423

METAFICTION · 21, 48, 82, 90, 91, 101, 116, 130, 140, 150, 160-165, 184, 192, 199, 201, 233, 247, 251, 258, 272, 289, 318, 343, 388, 401

METALEPSE · 147-150, 154, 157-164, 171, 176, 177, 180-183, 193, 194, 200, 273, 300, 318, 352, 357, 358, 363, 366, 368, 375, 388, 402, 429, 433

METALITTERATURE · 22, 28, 36, 45, 65, 79-82, 84, 87, 89, 90, 92, 94, 116, 122-133, 150, 160-166, 178, 181-182, 192, 198, 200-202, 247-249, 273, 289-294, 301-304, 327, 372, 396, 401, 418, 429

METATEXTUALITE · 81, 160, 161, 162, 163, 164, 181, 273

MIMESIS · 22, 74, 121, 186, 234, 247, 251, 268, 341, 365, 379, 382-386, 390, 392-394, 398, 405

MIRACLE (DE LA LECTURE) · 249, 324, 391, 392, 418, 419, 428, 429, 438

MISE EN ABYME · 140, 148, 149, 150, 157, 159, 161-163, 176, 178, 180, 182, 202, 236, 266, 289, 312, 327, 383, 387, 404, 433

N

NEO-MODERNISME · 67, 93

NEOREALISME · 20, 43, 45, 46, 60, 234, 264, 295, 381, 430

NIHILISME · 238, 239, 240, 244, 365, 382, 427

P

PLAGIAT · 132, 164, 172, 256, 257, 292, 317, 331, 333, 338, 369, 389, 391, 423

POSTMODERNISME · 20-22, 48, 56, 63-68, 74, 79, 81, 82, 87, 91-93, 124, 160, 229, 247, 261, 273, 341, 351, 353, 382, 392, 398, 421, 422, 431, 435

POSTREALISME · 18, 20, 60, 61, 84, 184, 233-239, 244, 247, 248, 251-257, 273, 277, 282, 283, 288, 295, 327, 341, 345, 351, 364, 381-385, 390, 391-393, 397, 398

POST-VERITE · 398, 399, 405

R

REALISME · 16, 18, 20, 32, 36, 38, 44, 45, 47, 60, 61, 63, 70, 71, 84, 113, 184, 230, 234, 235, 247, 264, 295, 322, 341, 346, 356, 374, 377, 383, 390, 391, 393, 398, 416, 417, 430, 435

S

SENSUALISME · 230, 346

STREAM OF CONSCIOUSNESS · 107, 173, 300, 380

T

TRANSFICTIONNALITE · 400, 402, 426

TRANSTEXTUALITE · 57, 372

V

VAGABUNDEOS · 105, 107, 115, 125, 127, 131, 137, 142, 336, 359, 360, 363, 405, 411, 423

INDEX DES NOMS

A

AARSETH ESPEN · 417, 418, 454
ADAM JEAN-MICHEL · 38, 114, 453, 454
ADORNO THEODOR W. · 311
ALBERCA MANUEL · 39, 179, 352, 355, 359, 450
ALDECOA IGNACIO · 43, 44, 45, 84, 85, 234
ANDERSON IMBERT ENRIQUE · 46, 52, 124, 457
AUDET RENÉ · 41, 114, 160, 400, 452, 453, 455, 456
AUSTER PAUL · 20, 93, 101, 102, 106, 122, 444
AUSTIN JOHN · 126, 452
AZORÍN (MÁRTINEZ RUIZ JOSÉ) · 37, 40, 90, 102, 181, 341, 342, 344, 390, 422, 454, 455

B

BACHELARD GASTON · 189, 464
BAQUERO GOYANES MARIANO · 37, 39, 41, 46, 51, 52, 70, 72, 73, 77, 78, 109, 457
BAROJA PÍO · 102, 390
BARONI RAPHAËL · 38, 114, 165, 453
BARTHES ROLAND · 54, 66, 76, 331, 342, 347, 374, 400, 452, 453, 462, 463
BARTOLOMÉ PORCAR CRISTINA · 20, 22, 49, 77, 80, 83, 84, 85, 109, 130, 203, 457
BAUDELAIRE CHARLES · 35, 49, 461
BAUDRILLARD JEAN · 156, 461
BAYARD PIERRE · 132, 256, 257, 454
BENET JUAN · 42, 45
BENJAMIN WALTER · 40, 56, 406, 461
BLANCHOT MAURICE · 338, 343, 452
BOCCACE JEAN · 71
BORGES JORGE LUIS · 48, 49, 80, 82, 85, 117, 122, 124, 132, 156, 157, 158, 165, 181, 192, 200, 223, 226, 248, 256, 271, 273, 275, 306, 325, 326, 332, 334, 336, 337, 339, 340, 397, 401, 402, 414, 421, 422, 423, 424, 426
BOUJU EMMANUEL · 60, 63, 80, 122, 123, 452, 456, 460
BROWN LLEWELLYN · 266, 267, 269, 450
BUFFON (LECLERC GEORGES-LOUIS, COMTE DE) · 379, 380, 382
BUKOWSKI CHARLES · 21, 85, 139, 140, 327, 333, 334, 368, 412

C

CABALLE ANNA · 361, 362, 423, 450
CALVINO ITALO · 49, 421

CAPOTE TRUMAN · 43, 54, 85
CARRILLO NURIA · 33, 45, 46, 47, 49, 84, 458
CATTANEO SIMONE · 17, 18, 19, 85, 86, 92, 101, 356, 446
CERCAS JAVIER · 61
CERVANTES MIGUEL DE · 20, 37, 40, 72, 80, 81, 89, 90, 106, 122, 165, 257, 260, 421, 422, 431, 457, 460
CHAMPEAU GENEVIÈVE · 44, 74, 96, 138, 142, 160, 203, 454, 455, 456, 457, 459, 460
COHN DORRIT · 149, 150, 300, 450, 452, 454
COLONNA VINCENT · 351, 354, 377, 450
COMPAGNON ANTOINE · 76, 453, 456
CORTÁZAR JULIO · 41, 46, 48, 49, 78, 85, 124, 292, 418, 458

D

DÄLLENBACH LUCIEN · 148, 150, 454
DANTE DURANTE DEGLI ALIGHIERI, DIT · 210, 250
DÍAZ-MATAS PALOMA · 47
DÍAZ NAVARRO EPICTETO · 45, 47, 48, 50, 53, 60, 63, 79, 458
DÍEZ LUIS MATEO · 45, 47, 60
DOUBROVSKY SERGE · 351, 355, 385, 389, 450
DUFIEF PIERRE-JEAN · 209, 211, 345, 364, 450

E

ECO UMBERTO · 38, 65, 267, 292, 293, 391, 455
ENCINAR ÁNGELES · 17, 41, 48, 49, 83, 85, 124, 203, 295, 431, 458
ERNAUX ANNIE · 353

F

FAULKNER WILLIAM · 37, 43, 77, 85, 97, 173
FERNÁNDEZ CUBAS CRISTINA · 47, 62, 65
FERNÁNDEZ PORTA ELOY · 20, 66, 432, 461
FERNÁNDEZ PRIETO CELIA · 354, 369, 451
FOREST PHILIPPE · 351, 353, 450
FRAILE MEDARDO · 43, 44, 46, 47, 458
FREUD SIGMUND · 36

G

GASPARINI PHILIPPE · 352, 355, 451
GEFEN ALEXANDRE · 41, 114, 160, 452, 453, 456
GENETTE GÉRARD · 35, 38, 51, 55, 86, 148, 331, 426, 453, 454
GODENNE RENÉ · 36, 37, 458

GOMEZ DE LA SERNA RAMON · 17, 90, 100, 101, 356
GRELL ISABELLE · 178, 351, 353, 450, 451
GROHMANN ALEXIS · 16, 58, 59, 447, 456
GROJNOWSKI DANIEL · 41, 458
GUSDORF GEORGES · 210, 335, 345, 346, 348, 349, 350, 451

H

HABERMAS JÜRGEN · 93, 229, 449, 461
HAMON PHILIPPE · 339, 374, 453, 462
HEGEL GEORG WILHELM FRIEDRICH · 209, 394, 449
HOLLOWAY VANCE · 65, 461
HUBIER SÉBASTIEN · 39, 346, 451
HUSSLER EDMUND · 219, 220, 230, 449
HUTCHEON LINDA · 65, 129, 150, 161, 454, 461

I

ISER WOLFGANG · 340, 380, 382, 455

J

JAKOBSON ROMAN · 463
JAMESON FREDRIC · 93, 461
JASPERS KARL · 310, 311, 464
JAUSS HANS ROBERT · 38, 267, 268, 293, 340, 380, 382, 455
JENNY LAURENT · 394, 464
JIMENEZ LOZANO JOSE · 47
JOUVE VINCENT · 268, 342, 343, 455
JOYCE JAMES · 37, 40, 76, 77, 104, 173, 258, 303, 336
JULLIEN FRANÇOIS · 208, 209, 211, 213, 214, 223, 226, 277, 278, 279, 282, 416, 417, 449

K

KANT EMMANUEL · 218, 229, 230, 295, 449
KUNZ MARCO · 17, 61, 129, 130, 131, 431, 458, 460

L

LACAN JACQUES · 266
LAPLANTINE FRANÇOIS · 213, 214, 224, 231, 320, 449
LAUTREAMONT ISIDORE LUCIEN DUCASSE, DIT COMTE DE · 75, 76, 198, 258, 261, 327

LAVOCAT FRANÇOISE · 153, 176, 453
LECARME JACQUES · 346, 351, 377, 451
LEJEUNE PHILIPPE · 347, 348, 349, 376, 379, 387, 451
LEVINAS EMMANUEL · 230, 232, 449
LICHTENBERG GEORG CHRISTOPH · 309, 318, 319, 327, 336, 455
LIPOVETSKY GILLES · 461
LOCKE JOHN · 211, 219, 346
LORIGA RAY · 17, 18, 19, 21, 85, 86, 101, 356, 446
LOUVEL LILIANE · 37, 459
LYOTARD JEAN-FRANÇOIS · 56, 393, 394, 400, 461, 464

M

MAEZTU RAMIRO DE · 390
MAĀKOVSKI VLADIMIR · 14, 98, 107, 190
MAINGUENEAU DOMINIQUE · 338, 353, 383, 420, 452
MANSFIELD KATHERINE · 37, 44, 77
MARIAS JAVIER · 58, 60, 62, 84, 109, 396, 452
MARIN LOUIS · 25, 155, 159, 179, 274, 451, 464
MARSE JUAN · 43, 47, 59
MARTIN NOGALES JOSE LUIS · 34, 78, 84, 204, 459
MARTÍNEZ DE PISÓN IGNACIO · 47, 61, 62, 65, 68, 91, 404
MARTINS RUI CUNHA · 152, 214, 464
MERINO JOSÉ MARÍA · 17, 34, 37, 42, 47, 49, 60, 65, 77, 81, 83, 430, 459
MEYER-MINNE MANN KLAUS · 149, 454, 455
MIRAUX JEAN-PHILIPPE · 348, 353, 354, 385, 386, 451
MOIX TERENCE · 14, 15, 107, 443
MONS ALAIN · 194, 195, 209, 214, 233, 271, 307, 308, 320, 415, 449, 450
MONTERROSO AUGUSTO · 42, 94, 364
MONTETES MAIRAL NOEMÍ · 15, 16, 57, 89, 106, 107, 108, 329, 356, 357, 358, 360, 446, 447
MORA LUIS VICENTE · 20, 21, 22, 66, 67, 68, 87, 91, 92, 93, 160, 431, 432, 461,
MUÑOZ MOLINA ANTONIO · 62, 65, 74, 138, 455

N

NABOKOV VLADIMIR · 85, 97, 104, 119, 122, 135, 140, 248, 334, 339, 380, 406
NAVAJAS GONZALO · 63, 64, 65, 68, 93, 160, 462
NAVARRO MARTÍNEZ EVA · 16, 58, 59, 95, 363, 364, 397, 418, 419, 447
NEUMAN ANDRÉS · 17, 34, 42, 49, 83, 85, 95, 96, 124, 143, 458, 459
NIETZSCHE FRIEDRICH · 36, 238, 239, 240, 242, 243, 257, 319, 334, 339, 423, 427, 428, 445, 464

O

OREJAS FRANCISCO · 61, 63, 64, 65, 150, 160, 455
ORTEGA Y GASSET JOSÉ · 230, 252, 273, 317, 332, 390, 422, 450
OZWALD THIERRY · 36, 459

P

PARDO BAZÁN EMILIA · 35, 73, 75, 79
PELLICER GEMMA · 84, 96, 252, 458, 459
PEREC GEORGES · 116, 122, 127, 128, 134, 135, 136, 137, 142, 222, 223, 246, 247, 269, 272, 291, 325, 333, 336, 347, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 436, 451
PEREIRA ANTONIO · 45
PÉREZ GALDÓS BENITO · 44
PESSOA FERNANDO · 58, 100, 324, 397, 421, 445
PICARD MICHEL · 267, 455
POE EDGAR ALLAN · 14, 35, 41, 46, 48, 49, 71, 77, 78, 79, 120, 124, 125, 453, 459
POPPER KARL · 230, 450
POULET GEORGES · 269, 270, 271, 338, 455
POZUELO YVANCOS JOSÉ MARÍA · 58, 66, 84, 396, 397, 398, 430, 451, 452, 453, 462

Q

QUIROGA HORACIO · 48, 49, 124

R

RABATÉ DOMINIQUE · 295, 421, 454, 462
RENOUPREZ MARTINE · 385, 387, 452
REVAZ FRANÇOISE · 38, 54, 55, 114, 128, 134, 453, 463
RICOEUR PAUL · 450
RIMBAUD ARTHUR · 271, 339
ROBBE-GRILLET ALAIN · 37, 347, 353
ROMERA CASTILLO JOSÉ · 16, 34, 49, 84, 160, 204, 447, 458, 459, 461

S

SALMON CHRISTIAN · 55, 56, 399, 463
SÁNCHEZ FERLIOSO RAFAEL · 43, 54, 60
SAND GEORGES · 364
SARAMAGO JOSÉ · 257
SARRAUTE NATHALIE · 347
SARTRE JEAN-PAUL · 37, 115, 267, 268, 347, 385, 450

SCHAEFFER JEAN-MARIE · 76, 120, 149, 150, 153, 244, 453, 454, 455, 456
SCHLICKERS SABINE · 149, 455
SOBEJANO GONZALO · 61, 63, 65, 457
SPIRES ROBERT · 65, 462
STAROBINSKI JEAN · 24, 348, 377, 379, 380, 382, 385, 386, 387, 450, 452
STEENMEIJER MAARTEN · 16, 59, 96, 447, 456, 457
SUEIRO DANIEL · 43, 44, 84

T

TCHEKHOV ANTON · 77
THOMPSON HUNTER STOCKTON · 54, 55
TIBI PIERRE · 41, 79, 144, 264, 265, 459
TODOROV TZVETAN · 37, 39, 69, 365, 452, 453, 454, 462
TUSQUETS ESTHER · 47

U

UMBRAL FRANCISCO · 45, 59, 109
UNAMUNO MIGUEL DE · 13, 81, 82, 89, 90, 102, 122, 181, 257, 273, 343, 369, 388, 390, 422, 445, 454
URIOSTE AZCORRA CARMEN DE · 17, 19, 20, 85, 86, 178, 356, 457, 461

V

VALLS FERNANDO · 18, 34, 42, 44, 45, 48, 83, 84, 85, 96, 203, 252, 430, 448, 458, 459
VERDÚ VICENTE · 398, 463
VERLEY CLAUDINE · 37, 113, 458, 459
VILAIN PHILIPPE · 234, 235, 390, 391, 393, 432, 462
VILA-MATAS ENRIQUE · 58, 84, 396, 452
VISETTI YVES-MARIE · 395, 464

W

WELLES ORSON · 257
WILLIAMS-WANQUET EILEEN · 184, 233, 247, 251, 463
WOLFE TOM · 54, 463
WOOLF VIRGINIA · 20, 37, 40, 173, 269, 270, 334, 339, 380, 456

Z

ZAVALA LAURO · 48, 49, 67, 264, 454, 460
ZÚÑIGA JUAN EDUARDO · 60

INDEX DES ŒUVRES DE JUAN BONILLA

A

ACADEMIA ZARATUSTRA (1999) · 15, 89, 101, 106, 109, 142, 238, 369, 412, 444

B

BIBLIOTECA EN LLAMAS (2016) · 14, 57, 86, 90, 97, 99, 102, 107, 138, 139, 167, 238, 239, 428, 431, 432, 437, 445

BUZÓN VACÍO (2006) · 14, 258, 444

C

CANSADOS DE ESTAR MUERTOS (1998) · 14, 16, 107, 108, 109, 118, 143, 158, 159, 191, 193, 199, 249, 250, 299, 332, 356, 359, 420, 422, 443, 447

CATÁLOGO DE LIBROS EXCESIVOS, RAROS O PELIGROSOS QUE HA DADO A LA IMPRENTA JUAN BONILLA Y EDITA LA UNIVERSIDAD DE SEVILLA EN MMXII (2012) · 15, 329, 330, 388, 403, 404, 445

CHÁCHARA (2010) · 14, 275, 315, 376, 444

D

DEFENSA PERSONAL : ANTOLOGÍA POÉTICA (2009) · 14, 107, 163, 444

E

EL ARTE DEL YO-YO (1996) · 13, 21, 83, 90, 94, 98, 101, 105, 106, 115, 127, 167, 193, 315, 358, 359, 364, 366, 385, 404, 405, 444, 470

EL BELVEDERE (2002) · 14, 162, 163, 269, 271, 444

EL ESTADIO DE MÁRMOL (2005)

Hablar por hablar · 231, 232, 283, 301, 302, 311, 334, 424, 425

El cuarto de los trastos · 291, 292, 317, 318, 331, 333

Encuentro en Berlín · 142, 179, 190, 191, 199, 205, 215, 237, 240, 254, 255, 259, 382, 389, 393

El dragón de arena · 168, 196, 254, 259, 289, 316, 332, 337

Una montaña de zapatos · 140, 197, 199, 232, 240, 241, 282, 311, 318, 333

La desconocida · 143, 197, 198, 205, 233, 242, 293, 436

El santo Grial · 245

Vitíligo · 196, 255, 305, 358, 366

Una novela fallida · 131, 165, 205, 248, 255, 259, 262, 291, 293, 300, 326, 327, 333, 373, 417

El estadio de mármol · 186, 191, 263, 282, 297, 306, 307, 308, 317

EL MEJOR ESCRITOR DE SU GENERACIÓN (NOVELA) (2021) · 14, 96, 98, 164, 437, 443

EL QUE APAGA LA LUZ (1994)

El terrorista pasivo · 117, 119, 153, 165, 252, 253, 261, 335, 400, 401, 402, 422

Tormoye · 156, 265, 305, 328, 332, 408, 424
Las alegres comadreas del windsurf · 201, 206, 207, 301, 332
El gemido de la culpa · 140, 231, 283, 311, 388
La vida que no había sido escrita · 88, 117, 244, 245, 256, 328, 338
California · 220, 221, 269
La nube de Oort · 188, 250, 287, 296, 297, 300, 301, 321
De lo que es capaz la gente por amor · 143, 192, 265, 266
Real Dolly · 235, 236, 257, 258, 381, 392, 408, 420
Borges, el cleptómano · 132, 192, 226, 271, 306, 325, 332, 340, 423, 424, 426
Diario de un escritor fracasado · 117, 180, 181, 242, 255, 332, 378
Nadie conoce a nadie · 14, 17, 18, 24, 88, 89, 92, 93, 101, 107, 109, 117, 118, 131, 143, 164, 177, 178, 181, 213, 221, 230, 240, 241, 253, 256, 259, 261, 311, 332, 344, 356, 359, 369, 373, 388, 389, 390, 400, 401, 412, 419, 428, 434, 437, 438, 443, 447
Una sensación incurable · 242, 246, 284, 304
El canto del gallo · 242, 262, 422
Cansados de estar muertos · 14, 16, 107, 108, 109, 118, 143, 158, 159, 191, 193, 199, 249, 250, 299, 332, 356, 359, 420, 422, 443, 447
Lo que Armstrong no contó en sus *Memorias* · 225, 284, 332, 365, 366
Las Musarañas · 214, 231
EL TIEMPO ES UN SUEÑO POP VIDA Y OBRA DE TERENCI MOIX (2012) · 15, 107, 443

H

HECHO EN FALTA : POESÍA REUNIDA (2014) · 14, 107, 163, 425, 444
HORIZONTE DE SUCESOS (2021) · 14, 107, 158, 423, 444

L

LA COMPAÑÍA DE LOS SOLITARIOS (1999)
El millonario Craven · 164, 248, 331, 333, 338, 388, 389, 391, 392, 408
Las cartas de Mónica · 241, 279, 296, 309, 314, 321, 375, 412
Edición definitiva · 21, 139, 140, 167, 193, 327, 333, 337, 338, 340, 358, 368, 388, 409, 412, 424
Paso de cebra · 21, 117, 189, 206, 242, 250, 332
Una historia borrada · 162, 299, 301, 305, 333, 338, 339, 408
Los calcetines del genio · 184, 271, 331, 416
La compañía de los solitarios · 139, 163, 193, 207, 240, 269, 270, 271, 272, 274, 291, 296, 312, 315, 334, 339, 340, 377, 380, 383, 425, 436, 443
El paracaidista · 128, 187, 197, 251, 296, 300, 377, 381
El mejor escritor de su generación · 14, 96, 97, 98, 107, 130, 164, 169, 171, 172, 196, 221, 255, 258, 291, 299, 319, 330, 331, 333, 334, 338, 343, 344, 358, 369, 370, 388, 389, 391, 397, 403, 412, 422, 437, 443
LA COSTA DEL SOL EN LA HORA POP (2007) · 15, 367, 443
LA HOLANDESA ERRANTE (1998) · 58, 97, 105, 106, 127, 336, 360, 397, 444
LA NOCHE DEL SKYLAB (2000)
El dios de entonces · 195, 207, 223, 224, 253, 259, 280, 412

Amor ciego · 195, 206, 282, 298, 300, 306, 378
La ruleta rusa · 22, 106, 242, 243, 248, 312, 412, 436
Las revelaciones del profesor Vogtheim · 263, 293, 331
La mentira de la costumbre · 206, 215, 231
Salto de altura · 108, 150, 172, 173, 197, 199, 242, 300, 381, 436
A veces es peligroso marcar un número de teléfono · 222, 239, 240, 283, 284, 326
La excursión al otro lado · 241
Dvořák nunca había sonado mejor · 174, 250, 253, 254, 304, 368
El proyecto Maldoror · 164, 198, 221, 253, 258, 302, 317, 327
La noche del Skylab · 185, 241, 242, 250, 261, 262, 282, 299, 332
Cielito lindo, lindo gatito · 280, 281
Los abismos cotidianos · 167, 168, 242, 285, 299, 301, 320, 322, 333, 340, 392
Polvo eres · 108, 190, 250, 259, 297, 300, 380, 436
LA NOVELA DEL BUSCADOR DE LIBROS (2018) · 15, 21, 96, 107, 330, 337, 405, 406, 437, 446
LA PLAZA DEL MUNDO (2008) · 14, 50, 90, 98, 101, 104, 105, 107, 108, 127, 166, 336, 363, 444
LOS PRÍNCIPES NUBIOS (2003) · 14, 15, 16, 29, 107, 118, 119, 143, 199, 205, 356, 402, 406, 443, 444, 447, 448

N

NADIE CONOCE A NADIE (1996) · 14, 17, 18, 24, 88, 89, 92, 93, 101, 107, 109, 117, 118, 131, 143, 164, 177, 178, 181, 213, 221, 230, 240, 241, 253, 256, 259, 261, 311, 332, 344, 356, 359, 369, 373, 388, 389, 390, 400, 401, 412, 419, 428, 434, 437, 438, 443, 447

P

PARTES DE GUERRA (1994) · 14, 145, 148, 158, 258, 423, 444
POEMAS PEQUEÑO-BURGUESES (2016) · 14, 89, 118, 444
PROHIBIDO ENTRAR SIN PANTALONES (2013) · 14, 15, 17, 98, 107, 190, 443

T

TANTA GENTE SOLA (2009)
Un gran día para tus biógrafos · 163, 226, 227, 259, 269, 334, 337, 339, 377, 436
Todos contra Urbano · 249, 298, 312, 313, 314, 412, 413
El cromo de Boronat · 310, 412, 413
Fregoli · 197, 255, 299, 301, 304, 422
Algo más que simplemente existir · 156, 191, 222, 256, 337, 413, 422
Metaliteratura · 117, 181, 182, 200, 201, 223, 249, 291, 325, 331, 332, 334, 338, 401, 402, 413, 422, 436, 454
En la azotea · 117, 163, 174, 242, 243, 246, 293, 312, 333, 367, 375, 413
Alma cargada por el diablo · 246, 303, 315, 316
El lector de Perec · 116, 134, 135, 136, 137, 142, 222, 223, 246, 269, 272, 291, 325, 412, 413, 414, 415, 416, 436
TEATRO DE VARIEDADES (2002) · 14, 16, 89, 101, 104, 105, 106, 116, 127, 134, 135, 136, 166, 238, 403, 444
TOTALIDAD SEXUAL DEL COSMOS (2019) · 14, 15, 107, 444

U

UNA MANADA DE ÑUS (2013)

Había una manera · 194, 318

Cuidados paliativos · 224, 243, 285, 305, 316, 317, 321, 375

Brooke Shields · 194, 236, 241, 266, 322, 331, 332, 333, 378

Sólo tienes que resistir hasta mañana · 259, 374, 375

El sol de Andalucía embotellado · 142, 191, 194, 251, 266, 286, 331, 335, 336

El llanto · 169, 194, 237, 242, 269, 283, 302, 311, 375, 408

Justicia poética · 139, 170, 171, 223, 305, 323, 324, 327, 331, 334

Tú sigue por donde vas, que no vas a ninguna parte · 194, 207, 208, 212, 213, 222, 298, 333

Ya sé que nadie va a creerme, pero sucedió así · 332, 358, 367

Subasta holandesa · 117, 194, 215, 216, 286, 287

V

VEINTICINCO AÑOS DE ÉXITOS (1993) · 13, 16, 82, 83, 88, 89, 92, 94, 140, 329, 358, 432, 444

Y

YO SOY, YO ERES, YO ES (1995) · 14, 108, 109, 159, 315, 359, 385, 386, 420, 443, 470

Table des matières

Sommaire	9
Introduction	13
Partie I : L'Ère du Récit	29
Chapitre I : Écriture romanesque, nouvellistique et journalistique à l'ère contemporaine : l'empire du récit par-delà les genres	31
I.1 Un auteur sous l'empire du récit	34
I.1.1 De l'hégémonie romanesque à l'empire du récit	34
I.1.2 De l'apogée à la renaissance de la nouvelle espagnole : l'explosion éclectique	43
I.1.3 Faits divers, journalisme narratif et storytelling : quand le réel se raconte	51
I.1.4 Le rôle du renouvellement narratif des années 80	59
I.1.5 La survivance du récit moderniste espagnol	63
I.2 Une certaine tradition de l'hybridité générique	69
I.2.1 Roman, nouvelles, <i>novelas</i> , <i>cuentos</i> , <i>relatos</i> : croisements terminologiques et génériques	69
I.2.2 La genèse transgénérique de la nouvelle moderne	74
I.2.3 La tradition hispanique du récit qui se raconte	79
I.2.4 Bonilla, auteur de son temps	82
I.2.5 À la croisée des traditions	86
I.3 L'hybridation générique chez Juan Bonilla	94
I.3.1 Un flou entretenu	94
I.3.2 Contre le monolithisme générique du best-seller	96
I.3.3 D'illustres prédécesseurs : le syndrome d'un auteur choisissant ses aïeux	99
I.3.4 Bonilla, essayiste ou conteur ?	102
I.3.5 <i>Relatos</i> , Nouvelle, <i>Vagabundeos</i> , l'univers générique de Juan Bonilla	105
Chapitre II : L'hybridité à l'œuvre aux marges du récit	113
II.1 La recherche d'une forme-sens : de l'hybridation générique à la représentation d'une vision du monde ontologiquement hybride	114
II.1.1 L'imparfaite corrélation des dichotomies essai/nouvelle, réel/fiction	114
II.1.2 La fiction comme ingrédient du réel	117
II.1.3 Fictions littéraires et visions du monde : l'hybridité générique comme forme-sens	120
II.2 L'hybridité comme postulat poétique bonillien	124
II.2.1 La poétique d'auteur comme genre littéraire	124
II.2.2 La valeur performative de l'hybridité bonillienne	126
II.2.3 Vers une poétique du récit dans et par le récit	129
II.3 De l'existence des chimères : formes hybrides, frontières et interstices	134

II.3.1 Inexistence ou transgression des limites génériques ? _____	134
II.3.2 Intersections génériques et formes interstitielles _____	137
II.3.3 L'incertitude militante : une guerre frontalière _____	142
Partie II : Frontières et Interstices _____	145
Chapitre III : Frontières à abattre _____	147
III.1 Le spectre de la frontière littéraire _____	152
III.1.1 La notion de frontière comme métaphore _____	152
III.1.2 L'âge du trans- et du méta-, pour une frontière spectrale _____	160
III.2 La Nouvelle contemporaine comme espace de résistance _____	167
III.2.1 Le rejet du cadre éditorial _____	167
III.2.2 L'art de montrer la frontière vidée de sa matérialité _____	172
III.2.3 Un ennemi aux visages multiples : l'érosion des frontières littéraires et le combat contre le réel _____	177
III.3 La transgression de la frontière comme modèle poétique interne _____	184
III.3.1 Quand l'espace fait signe _____	184
III.3.2 L'espace urbain comme zone de transfert entre le dedans et le dehors _____	188
III.3.3 Le corps et l'esprit : unité, fractures et déplacements _____	195
III.3.4 L'articulation du cadre identitaire et des frontières littéraires : vers une poétique des limites	198
Chapitre IV : Les frontières du sujet dans l'œuvre de Juan Bonilla : subjectivité, identité et intimité _____	203
IV.1 La question de la subjectivité au cœur de l'écriture bonillienne _____	205
IV.1.1 La limite tracée par le regard subjectif _____	205
IV.1.2 Subjectivités croisées, le traitement interstitiel de l'intime _____	209
IV.1.3 Intimité et identité, un dialogue complexe _____	217
IV.1.4 Au-delà de la subjectivité : l'intime comme vecteur de découverte identitaire _____	225
IV.1.5 Identités intersubjectives _____	229
IV.2 Érosions des frontières du réel et redéfinitions de la subjectivité dans les nouvelles de Juan Bonilla : réalisme, néoréalisme ou post-réalisme _____	234
IV.2.1 Du réel subjectif à l'inexistence du réel (du néoréalisme au post-réalisme) _____	234
IV.2.2 Pour un nihilisme joyeux, l'interprétation bonillienne du nihilisme nietzschéen _____	238
IV.2.3 Substitution du réel par une vision du monde _____	244
IV.2.4 La représentation post-réaliste et ses modalités post-mimétiques chez Juan Bonilla _____	247
IV.2.5 Venin du réel et tyrannies des circonstances : la posture post-réaliste comme négation volontaire du réel _____	252
IV.2.6 Un don-quichottisme contemporain _____	256
IV.3 Les espaces transfrontaliers : la lecture comme espace hybride d'identité _____	261
IV.3.1 Du don-quichottisme individuel aux visions collectives _____	261
IV.3.2 De la spatialisation du temps à la lecture comme lieu _____	264
IV.3.3 Le livre comme cité, les lecteurs comme <i>polis</i> _____	267

Partie III : Le Moi à l'œuvre _____ 275

Chapitre V : De l'intime représenté à la représentation de l'intime _____ 277

V.1 Images du regard et de l'intime dans l'œuvre de Juan Bonilla _____	279
V.1.1 Un regard aux multiples facettes _____	279
V.1.2 Une réception du monde modulée par le souvenir _____	283
V.1.3 Regard dans le récit, regard du lecteur et regard du récit : effets de miroir, pactes de lecture et mises en abymes poétiques dans l'espace intradiégétique _____	289
V.2 Solitudes intimes et intimes partages _____	295
V.2.1 <i>Tanta gente sola</i> ou les figures de la solitude _____	295
V.2.2 La pathologie comme paradigme de la subjectivité _____	301
V.2.3 L'autre comme miroir _____	309
V.2.4 L'Autre comme Soi, Soi comme un Autre _____	315
V.3 Dans l'intime du texte _____	320
V.3.1 Le texte comme Autrui _____	320
V.3.2 L'aliénation dans l'intime du texte _____	324
V.3.3 La littérature comme hypotexte de l'identité _____	327
V.4 Figures auctoriales et avatars de l'écrivain _____	331
V.4.1 Les multiples avatars de l'auteur _____	331
V.4.2 L'autobiographisme roi _____	335
V.4.3 Avatars de Bonilla ou figures de papier symboliques : le lecteur comme auteur du réel, pour une redéfinition de l'auctorialité _____	338

Chapitre VI : Bonilla dans son œuvre : de l'autobiographisme post-réaliste à la bioblographie _____ 345

VI.1 Autofiction ou autobiographie post-réaliste ? _____	351
VI.1.1 L'autofiction, un genre incertain _____	351
VI.1.2 Bonilla et l'autofiction _____	356
VI.1.3 <i>Vagabundeos</i> et <i>columnismo</i> ou l'art d'un autobiographisme ouvert sur le monde _____	363
VI.1.4 Interfaces autobiographiques, autocritique ironique et fonctions narratives de l'autoréférentialité bonillienne _____	365
VI.1.5 Les illusions de la transparence biographique _____	373
VI.1.6 De l'homme comme style au Moi comme modalité de représentation _____	379
VI.2 <i>Yo soy, yo eres, yo es</i> : pour une figuration post-réaliste du Moi _____	385
VI.2.1 <i>El arte del yo-yo</i> ou l'ambivalence du <i>je</i> dans le discours bonillien _____	385
VI.2.2 Une écriture post-réaliste du Moi _____	390
VI.2.3 Bonilla figuré _____	393
VI.2.4 Vers une redéfinition du biographisme à l'ère de la post-vérité _____	398
VI.3 L'homme-bibliothèque ou l'idéal du catalogue autobiographique _____	408
VI.3.1 Souvenirs de <i>Je me souviens</i> : pour une esthétique de la co-réception _____	408
VI.3.2 Dans l'intime bibliothèque _____	414

VI.3.3 Lieu de miracles et communautés imaginaires _____	418
VI.3.4 Homme-bibliothèque et bio-biographie, vers un nouvel humanisme bourgeois _____	422
Conclusion _____	429
Bibliographie _____	441
L'œuvre de Juan Bonilla : corpus et bibliographie critique _____	443
Corpus primaire _____	443
Corpus secondaire _____	443
Bibliographie critique _____	446
Bibliographie théorique consultée _____	449
Identités _____	449
Théorie littéraire _____	452
Genres littéraires _____	456
Histoire de la littérature et des mouvements littéraires et culturels _____	460
Divers _____	463
Index des notions _____	465
Index des noms _____	469
Index des œuvres de Juan Bonilla _____	475
Table des matières _____	479