



HAL
open science

Hispalis delenda est : (En)quête identitaire et jeux de rôles au cœur d'une Séville polyédrique dans Nadie conoce a nadie de Juan Bonilla

Eneko Chipi

► **To cite this version:**

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. Roman Noir: espaces urbains et grands espaces dans la fiction hispanique contemporaine , Emilie Guyard, Sep 2017, Pau, France. hal-01729192

HAL Id: hal-01729192

<https://hal.science/hal-01729192>

Submitted on 12 Mar 2018

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

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

Hispalis delenda est : (En)quête identitaire et jeux de rôles au cœur d'une Séville polyédrique dans *Nadie conoce a nadie* de Juan Bonilla

Eneko CHIPI

Résumé

L'auteur andalou Juan Bonilla, mieux connu pour ses nouvelles, nous propose dans son roman policier *Nadie conoce a nadie* une réinterprétation métalittéraire et métaphysique des archétypes du genre noir à travers une enquête identitaire dans l'univers des jeux de rôles. La vision que construit la voix narrative des rues de Séville dessine une cartographie chimérique de l'espace urbain comme lieu d'isolement et de fragmentation du sujet postmoderne. À travers le regard de son protagoniste, le roman propose une représentation métaphorique d'une cité privée de sa fonctionnalité sociale et de sa capacité à construire une identité communautaire fondée sur son patrimoine et son historicité. La ville se transforme ainsi en un espace déshumanisé, peuplé de bêtes sauvages, de fantômes et de masques, donnant naissance à des monstres de papier, les personnages d'un jeu de rôle terroriste, dont l'objectif est d'annihiler l'artifice perpétuel porté par les célébrations culturelles et par le discours provincial mythifiant. Pourtant, cet autre artifice qu'incarnent les règles du jeu criminel devient, au fil de l'œuvre, un vecteur d'unité sociale dans la cité à travers la réhabilitation d'une historicité sévillane, la fictionnalisation partagée de l'espace urbain et la reconstruction d'une communauté éthique autour d'une même expérience lectoriale.

Abstract

In his crime novel *Nadie conoce a nadie*, the Andalusian writer Juan Bonilla, best known for his short stories, offers us a metaliterary and metaphysical reinterpretation of the formulas of the hard-boiled genre through an identity investigation taking place in the world of roleplaying games. The vision of the streets of Seville outlined by the narrative voice creates a chimeric cartography of the urban space as a place of isolation and fragmentation of the postmodern subject. Through the perspective of the protagonist, the novel achieves a metaphorical representation of a city lacking its social functionality and of its capacity to build a community identity based on a cultural heritage and historicity. Consequently, the town becomes a dehumanized space, haunted by wild beasts, ghosts and masks, giving birth to paper monsters, the characters of the roleplaying terrorists, whose goal is to annihilate the perpetual artificiality carried by the religious celebrations and the mythicizing provincialism. However, throughout the novel, that new artefact, the rules of the roleplaying game, becomes a factor of social unity in the city through the rehabilitation of Sevillian historicity, the shared fictionalization of the urban space and the reconstruction of an ethical community unified by a common reading experience.

Resumen

El autor andaluz Juan Bonilla, mejor conocido por sus relatos cortos, nos propone con su novela policíaca *Nadie conoce a nadie* una reinterpretación metaliteraria y metafísica de los arquetipos del género negro mediante una investigación identitaria ubicada en el universo de los juegos de rol. La visión que la voz narrativa esboza de las calles de Sevilla delinea una cartografía quimérica del espacio urbano como lugar de aislamiento y de fragmentación del individuo posmoderno. A través de la mirada de su protagonista, la novela propone una representación metafórica de una urbe que carece de funcionalidad social y de la capacidad para construir una identidad comunitaria basada en su patrimonio cultural y en su historicidad. Por consiguiente, la ciudad se

transforma en un espacio deshumanizado, poblado por fieras salvages, fantasmas y máscaras, lo que engendra la emergencia de monstruos de papel, los personajes de un juego de rol terrorista, cuyo objetivo es aniquilar el artificio perpetuo conllevado por las celebraciones culturales y por el provincialismo mitificador. Sin embargo, a lo largo de la obra, ese nuevo artificio, el de las reglas del juego criminal, se convierte en un factor de unidad social en la ciudad mediante la rehabilitación de una historicidad sevillana, la ficcionalización compartida del espacio urbano y la reconstrucción de una comunidad ética entorno a una misma experiencia de lectura.

Table des matières

Du non-lieu à l'espace mythique : la cartographie d'une ville postmoderne

- [Non-lieu ou point de départ, une ville sans profondeur](#)
- [De la tension centrifuge à l'isolement du sujet](#)
- [Le discours provincial faussement mythifiant](#)

Les avatars métaphoriques de Séville

- [Séville sauvage](#)
- [Séville fantomatique](#)
- [Séville théâtrale](#)

Nadie conoce a nadie ou la quête d'un espace de reconstruction sociale

- [L'impossible connaissance de l'Autre](#)
- [La réhabilitation d'une l'historicité sévillane](#)
- [La reconstruction d'un lien éthique dans la fiction](#)

Texte intégral

1 Le roman policier, sous ses différentes modalités, a su trouver en Espagne un terrain d'expression fertile tant sous la plume d'auteurs consacrés que de critiques universitaires¹. Mais au-delà des écrits des spécialistes du genre, les archétypes et les formules² du roman policier, classique ou noir, se sont rapidement étendus à l'ensemble de la production littéraire. L'auteur andalou Juan Bonilla, mieux connu pour ses recueils de nouvelles, s'est adonné à l'exercice du polar avec la rédaction de *Nadie conoce a nadie*³ publié en 1996 et librement adapté au cinéma par Mateo Gil.

2 Le roman narre les aventures de Simón Cárdenas, rédacteur de mots croisés pour le *Diario de Sevilla*, dont l'enquête débute après la réception d'une lettre de menace l'obligeant à inclure le mot ARLEQUINES dans l'un de ses mots croisés. Le lendemain, un attentat au gaz sarin a lieu dans le métro sévillan. Se supposant complice, le protagoniste se retrouve impliqué contre son gré dans un vaste jeu de rôle criminel dont l'objectif est la destruction symbolique de Séville, de ses figures mythiques, par le biais d'attentats perpétrés durant les festivités de la Semaine Sainte. L'investigation de Simón le mène vers les Arlequins, un mystérieux groupe de joueurs anarchistes, dont le meneur n'est autre que son propre colocataire surnommé Sapo, qui s'inspirent d'un introuvable traité de 1934 théorisant l'annihilation de la cité pour permettre son salut. La ville de Séville se transforme alors en un théâtre morbide où se mêlent les avatars de papier créés par les rôlistes et la masse éthérée d'une population locale enfermée dans ses propres mythologies. Ce n'est qu'au terme d'un long voyage initiatique dans les rues sévillanes que le véritable rôle du protagoniste lui sera dévoilé : il sera le Barde, chargé de rédiger les chroniques de cette terrible aventure, prolongeant ainsi la chaîne d'événements et de textes alternés qui ont mené les joueurs à leur acte.

3 Par cette investigation double portant à la fois sur l'identité du criminel à la tête de l'organisation et sur le rôle effectif joué par le protagoniste au sein de la vaste mascarade, Bonilla nous offre un « cas-limite » du roman noir⁴ en donnant tour à tour à son protagoniste les rôles de victime, d'enquêteur, de suspect, de coupable et même de chroniqueur criminel. Si le coupable principal est bien vite identifié, tout l'enjeu de l'œuvre réside dans l'enchaînement des différents espaces du récit dont le protagoniste – et narrateur

autodiégétique – dresse la cartographie complexe, ébauche subjective de son appréhension de la ville sans cesse confrontée aux mythologies adverses. Il convient donc de s'interroger sur cette construction textuelle de l'espace urbain dont la déformation par la voix narrative renferme les clefs interprétatives du roman.

4 Nous verrons ainsi que, tel qu'il est décrit, l'espace de la cité est dénué de monumentalité et d'historicité tant par l'expérience qu'en fait le protagoniste que par le discours rapporté d'une population provinciale mythifiant la ville au point de la situer hors du temps. Véritable non-lieu⁵ grimé de pompeuses chimères, Séville devient l'espace de projection des avatars fictifs de la ville créés par la voix narrative. La cité se transforme ainsi tour à tour en espace sauvage, fantomatique et théâtral au hasard de la cartographie polyédrique⁶ que dresse l'enquête. Aux antipodes des fêtes liturgiques, se dresse alors l'ombre postmoderne d'une ville déshumanisée et dénuée de culture tangible, où toute tentative de saisir l'identité de l'autre est impossible et toute unité communautaire factice. Combattant le mal par le mal, c'est dans les méandres d'une autre fiction que les Arlequins imposent au protagoniste un nouveau masque pour mettre à mal la grande scène culturelle. C'est donc sous un double régime de réalité/fiction que pourra se cristalliser la menace qui pèse sur la ville⁷. Notre dernier axe d'étude porte sur cette enquête réelle ou quête fictive du protagoniste qui, tout au long de sa recherche, tâche de dépasser le problème soulevé par le titre.

DU NON-LIEU A L'ESPACE MYTHIQUE : LA CARTOGRAPHIE D'UNE VILLE POSTMODERNE

Non-lieu ou point de départ, une ville sans profondeur

5 Si l'espace urbain joue dans le roman noir un rôle central et incarne souvent une fonction actantielle proche de celle des personnages, il convient dans le cas de *Nadie conoce a nadie* de s'intéresser aux avatars multiples qui composent la cartographie de la ville de Séville telle que la présente la voix narrative. Cette dernière refuse obstinément toute matérialité et toute monumentalité à l'espace urbain décrit au point de n'en donner qu'une image diffractée. Reprenant ici la définition que propose Marc Augé du non-lieu⁸, à savoir celle d'un espace ni identitaire, ni relationnel, ni historique, il importe de souligner un premier paradoxe dans la représentation qu'avance le narrateur de la cité : malgré les préparatifs de la traditionnelle Semaine Sainte, véritable institution patrimoniale, incarnation de l'héritage culturel, Séville est dépeinte comme un simple espace de transition pour le personnage de Simón qui ne lui accorde aucunement la monumentalité d'un espace riche de son Histoire et capable de fédérer culturellement sa population.

6 Dans son appréhension de l'espace, le protagoniste n'utilise qu'exceptionnellement des toponymes auxquels il préfère de vagues évocations urbanistiques universelles, et lorsqu'une dénomination s'impose, il le fait souvent en écourtant le toponyme pour en effacer la spécificité : la Avenida⁹, los Jardines¹⁰... À ces simples lieux de passage s'opposent d'autres toponymes plus précis, les noms des stations de métro où ont lieu les attentats¹¹, qui ne sont évoqués qu'en association aux attaques. Ils perdent ainsi leur dimension spatiale pour ne devenir que les intitulés d'événements temporels incarnant la destruction du lien social. Les nombreuses places et monuments de la ville qui pourraient constituer autant de facteurs d'identité et d'historicité populaires ne sont aucunement nommés, ni même évoqués. La voix narrative dresse les fondements d'une cartographie fuyante, sans espaces identitaires et sans possibilité de rencontre sociale. Ainsi n'est-il pas surprenant de ne percevoir le monde extérieur que par le biais des innombrables descriptions de l'état du ciel que le protagoniste scrute de façon systématique chaque fois qu'il sort d'un espace clos¹². Nous reviendrons sur cette obsession céleste, mais soulignons d'ores et déjà que le refus de décrire l'espace urbain dans sa matérialité se manifeste à travers cette déviation constante du regard. Les espaces traversés sont dès lors privés de leur caractéristique urbaine et la ville entière semble mener une existence accidentelle sous les cieux réconfortants qui préoccupent tant la voix narrative.

À ce détournement visuel répond un désir de fuite de la ville omniprésent : dès les premiers chapitres, Simón évoque ses fréquents voyages à Mérida. De fait, le protagoniste semble sur le départ tout au long de son enquête¹³. Cependant, contraint de rester physiquement à Séville, c'est dans les fictions littéraires, les fantasmes personnels et l'usage de LSD qu'il trouvera une échappatoire¹⁴. Le champ lexical du voyage associé à ces trois activités traverse l'ouvrage et se cristallise périodiquement dans le leitmotiv du voyage autour du monde comme façon ludique de revenir au même point du globe sans prendre la peine de se retourner : « *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 mundo* »¹⁵. C'est d'ailleurs l'image de ce long périple vers le statu quo qui ouvre le prologue du roman et conclut son dernier chapitre. Aussi la ville de Séville est-elle présentée à la fois comme un espace à fuir et comme le simple point du globe où le voyage commence et s'achève sans que celui-ci ne soit doté de profondeur spatiale ou historique. Véritable non-lieu par son absence d'identité, par la limitation de ses fonctions à celle d'espace transitif, la ville de Séville est systématiquement cartographiée par le narrateur à l'image d'une vaste fresque postmoderne : privée de profondeur, d'historicité¹⁶ et de capacité à construire un lien éthique communautaire.

De la tension centrifuge à l'isolement du sujet

Avant d'approfondir les implications sociales de cette appréhension de l'espace, revenons sur l'identité de la ville telle qu'elle est perçue par ses habitants. Deux points de vue s'opposent ainsi : d'une part, celui d'un protagoniste qui tente vainement de fuir jusqu'à l'hispanité de la ville, et, d'autre part, celui d'une population qui mythifie la ville au point de la rendre éternelle et de la projeter hors du temps. Si le personnage de Simón rejette les non-lieux sévillans, il marque en revanche une préférence pour les lieux de rencontre aux noms exotiques dans lesquels peuvent se tisser des relations humaines véridiques. Ainsi fréquente-t-il des bars nommés « El Zurich »¹⁷, « El Europa »¹⁸, « El Universal »¹⁹ et « El Montpensier »²⁰ et rechigne à se rendre dans les locaux plus pittoresques que sont « El Café del Teatro »²¹, « El Delicias »²² ou, pis encore, « La Carbonería »²³ dont il critique l'absurde sacralisation d'une culture gitane factice. Dans ses pérégrinations nocturnes, abondamment arrosées de gin plutôt que de vin de Jerez, le protagoniste poursuit son désir d'évasion tout en interdisant au lecteur la possibilité d'une référentialité hispanique, d'un repère identitaire local. L'évocation explicite des noms exotiques de ces espaces de rencontre sociale renforce encore, par opposition, l'incapacité de la culture urbaine sévillane et de ses lieux monumentaux ou pittoresques à faire office de nexus social.

La ville que traverse Simón s'apparente en tous points à un autre leitmotiv présent dans plusieurs ouvrages de Juan Bonilla, celui de la ville « derrière la mort »²⁴ : une cité dont la cartographie chimérique se composerait de lieux, fictifs ou réels, visités par le défunt, lors de voyages ou de lectures, et redistribués dans un même espace urbain au hasard de la mémoire et de la flânerie de l'âme errante. Cette image revient souvent sous forme onirique dans *Nadie conoce a nadie*, lorsque Simón se projette à Saint Louis en compagnie de Tasrim, inconnue croisée lors d'un vol long-courrier et qui nourrit depuis les fantasmes du personnage. De façon similaire, la seule lecture de *Voyage au bout de la nuit* suffit au protagoniste pour projeter sur les rues sévillanes les brumes obscures des villes céliniennes²⁵. La cartographie que dessine ainsi la voix narrative au fil de son enquête s'apparente à un agrégat hétérogène de non-lieux, d'endroits fantasmés et de points de fuite, semblable à une ville « derrière la mort », où sur chaque rencontre humaine pèse le soupçon de l'inauthenticité. Le personnage est ainsi enfermé dans une appréhension individuelle et autistique de l'espace, réclusion d'où l'utopique connaissance d'autrui se transformera progressivement en paranoïa solitaire. L'auteur parvient ainsi à rendre à la ville une fonction centrale que lui accorde le genre noir en la transformant en vecteur d'isolement et de vulnérabilité pour le protagoniste.

Le discours provincial faussement mythifiant

¹⁰Ce dernier ne se trouve pourtant pas seul dans cet espace urbain, et à son regard s'oppose celui des autochtones enorgueillis des célébrations qui se préparent. Toutefois, ce qui pourrait s'apparenter à un lien social autour d'une tradition culturelle commune est mis à mal par la description subjective de la voix narrative. Les autochtones se pâment de la grandeur de leur cité au point d'en élargir les frontières à l'échelle d'une cartographie universelle et l'histoire à un patrimoine éternel hors du temps historique. Le narrateur reproduit ainsi les propos dithyrambiques des Sévillans :

No es extraño por lo demás oír en alguna librería de aquí al buen hombre que solicita con toda seriedad un mapamundi de Sevilla, porque por estos lares se plagia sin saberlo a Unamuno y se considera que el mundo no es más que una Sevilla más grande. Hay un orgullo de los sevillanos que carece de intimidad, que si no se muestra y demuestra con grandilocuencia y exageración, con pompa y boato, no existe.²⁶

¹¹Cette fierté ne semble pas épargner les groupes intellectuels qui se vantent d'une même ascendance mythique et dont Simón décrit également les jactances :

La arrogancia que necesita exteriorizarse en voz alta para llamar la atención o escandalizar, la soberbia ridícula de quienes residiendo en provincia se creen que su ombligo se ubica en el punto exacto donde se originó el universo, las ansias pomposas por obtener la gloria nacional a sabiendas de que lo máximo que van a llegar es a prestar sus nombres a una glorieta municipal.²⁷

¹²Mais cette soif d'éternel est présentée comme un artifice de plus, une attitude histrionique qui voudrait donner à la ville une identité majestueuse au point d'en masquer le véritable héritage historique, de l'isoler, hors du temps, de tout patrimoine réel. Les célébrations entamées, les éloges absurdes se poursuivent :

Esos bares llenos de tipos gordos y engominados que entienden mucho de lo meramente anecdótico [...] y discuten en una competición de piropos mendaces mientras se hurgan en la boca con palillos de dientes y prorrumpen en aclamaciones obsoletas de la Sevilla eterna, capaces de partirse la cara si les recuerdas que esta ciudad se caracteriza por haber sido la más abnegada del país, la primera en decir sí a todo el que venga, sí a los militares golpistas, sí al partido en el poder [...] sí, sí, sí, sí.²⁸

¹³Ce discours provincial mythifiant, malgré ses vellétés identitaires, ne fait qu'éloigner plus encore l'espace urbain de son essence réelle et de son histoire (comme le souligne le narrateur en rappelant un passé récent) pour nourrir l'artifice spectaculaire qui l'habite durant les fêtes. Par conséquent, la ville de Séville est dépeinte tout au long du roman comme un espace polyédrique qui ne peut être saisi qu'à travers une série d'avatars métaphoriques. La voix narrative se contentera alors de décrire l'apparence de la ville selon ces différentes facettes symboliques qui sont autant de négations des fonctionnalités mêmes de l'espace urbain.

LES AVATARS METAPHORIQUES DE SEVILLE

Séville sauvage

¹⁴La première facette de la ville à travers laquelle le lecteur découvre la cité sévillane est celle d'un espace sauvage, vidé de sa spécificité urbanistique. Nous évoquons les descriptions du ciel qui suspendent la narration périodiquement. Nous ne comptons pas moins d'une douzaine de passages descriptifs dans lesquels la voix narrative s'attarde sur la couleur des cieux ou la forme des nuages²⁹. Ces regards détournés semblent éloigner l'espace urbain et trahir une tension de fuite de la part de l'instance narrative, mais ils s'inscrivent également dans un réseau sémantique plus large : celui de l'espace naturel, par opposition à la construction culturelle humaine. De fait, la représentation de la nature et de la végétation³⁰ inonde toutes les descriptions de l'espace urbain. Forte d'une focalisation interne marquée, la

narration devient souvent synesthésique pour ébaucher le portrait olfactif de la ville ou dépeindre les couleurs des couchers et des levers de soleil³¹.

¹⁵L'aspect sauvage de la ville s'appuie également sur un discret champ sémantique de l'animalité qui semble habiter davantage les rues de Séville que les histrions grimés qui en font un théâtre : évocation de la cinquième avenue new-yorkaise envahie de rhinocéros, appartement citadin transformé en jungle habitée de gorilles et d'oiseaux, nuages en forme d'éléphants blancs, ciel nocturne en forme de tortue géante³², l'espace urbain semble à tout instant enclin à perdre ses droits au profit d'une nature exotique. Point culminant de cette mise en déroute, la chambre à coucher de María, archétype de la femme fatale de roman noir, apparaît au protagoniste comme un antre verdoyant au milieu de la ville : « *Estábamos en la habitación de María, casi un jardín botánico en el que en cualquier momento podía aparecer un pájaro exótico o un gorila* »³³. C'est dans cette même chambre que, par le réconfort végétal, les délices charnels et le voyage psychotropique, María refermera son piège sur Simón, pour l'enfoncer un peu plus dans le jeu de rôle qui l'attend.

¹⁶C'est là aussi que devient patente la dichotomie entre la phobie de l'espace urbain et le voile végétal tissé par la vision tronquée de Simón. Au sommet d'une nuit d'amour lysergique, le protagoniste est pris de la certitude hallucinée qu'un train va traverser la jungle du lit : « *van a expropiar esta cama, por aquí ha de pasar el ferrocarril [...] lo gritaba, tratando de arrastrarla hacia las plantas, perdemos en aquel bosque, tumbarnos en la sombra vegetal para evitar que el tren nos aplastase* »³⁴. Si le barde Simón, auteur lyrique des chroniques sévillanes des Arlequins, tâche de masquer par sa prose l'aspect réel de la ville, l'ombre de l'espace industrialisé hante son récit et semble menacer sa fiction rassurante. Cet épisode illustre bien l'aspect inquiétant que revêt l'espace urbain aux yeux du personnage narrateur. Dans cette jungle de béton habitée de figures insaisissables, l'agressivité et la méfiance dans les rapports humains semblent la norme au point de transformer les citadins en chasseurs et guerriers archaïques. C'est en ce sens qu'il faut sans doute interpréter la coutume locale, selon les Arlequins, de détenir une hache dans le coffre de sa voiture en cas d'agression³⁵. Cette habitude, commune à María et Sapo, surprend le protagoniste dans un premier temps avant son acceptation résignée devant la supposée généralisation de la pratique. Ainsi, au-delà des évocations bucoliques, la sauvagerie arbore également une facette plus sombre dans le rapport même qu'entretiennent les citadins entre eux : face à la méconnaissance générale de l'altérité, la méfiance et la violence en puissance deviennent coutumières. Nous nous trouvons dès lors face au symbole ultime de l'échec de l'une des fonctions premières de l'espace urbain : celle d'un lieu de cohabitation sociale. Ce n'est d'ailleurs que l'un des visages de cette inquiétante vie citadine que le roman se plaît à présenter sous la forme d'un autre avatar de la ville : celui d'un espace fantomatique.

Séville fantomatique

¹⁷Deuxième avatar métaphorique que la voix narrative prête à la cité sévillane, l'apparence d'une ville fantôme, plutôt hantée qu'habitée, est particulièrement perceptible durant les préparatifs des festivités. Comme si la vie se trouvait suspendue dans l'attente des célébrations, l'espace urbain est associé à une vaste imagerie de la mort et du fantomatique tout au long de l'ouvrage. Les exemples sont nombreux, dès l'incipit de l'enquête – « *A la tercera ginebra el bar comenzó a poblarse, como si los clientes no fueran reales, sino verosímiles fantasmagorías* »³⁶ – et tout au long des pérégrinations de Simón : « *Alguien había tendido la niebla de ramas de los árboles como si fuera la sábana raída con la que se vistiera hace siglos un fantasma legendario. En la niebla los focos de las farolas eran ojos de animales en acecho* »³⁷. Notons ici comment les champs sémantiques de la nature sauvage et de la hantise fantomatique s'unissent en un seul réseau isotopique de la déshumanisation. Parmi de nombreuses occurrences, relevons encore cette description d'un après-midi sévillan, une semaine à peine avant le début des célébrations :

Hispalis delenda est : (En)quête identitaire et jeux de rôles au cœur d'une Séville polyédrique dans *Nadie conoce a nadie* de Juan Bonilla

Faltaban sólo seis días para que comenzara la Semana Santa [...] Nadie por la calle. A cierta hora de la tarde, cuando llega la primavera [...], en algún lugar de la ciudad estalla una bomba de neutrones, de esas capacitadas para aniquilar a todos los seres vivos sin afectar por ello a los edificios. [...] No hay rastro de vida. Se ha convertido en una ciudad fantasma. Sevilla es igual de grande que el cementerio de Nueva York pero tiene el triple de muertos.³⁸

¹⁸Cette dernière phrase, qui n'est pas sans rappeler le célèbre poème *Insomnio* de Dámaso Alonso, introduit par cet hypotexte une notion d'historicité tangible, référence à la guerre civile et à la dictature déjà explicitée par le personnage comme nous l'avons vu plus haut. Cette intertextualité discrète trahit encore le souhait d'un narrateur qui semble vouloir réintroduire l'historicité perdue de la ville, s'associant par là-même au cœur du projet terroriste.

¹⁹Séville vidée de sa vie mais hantée par son Histoire, c'est, en effet, une représentation proche du projet des Arlequins : un projet de réhabilitation historique par la destruction de cette cité mythifiée qu'incarnent les processions de la Semaine Sainte. Nous reviendrons plus longuement sur cet objectif des rôlistes, mais nous pouvons d'ores et déjà nous interroger sur la répartition des rôles dans la genèse du récit. L'ouvrage se referme sur la figure d'un protagoniste hésitant à répondre aux attentes du groupe des Arlequins en incarnant pleinement le rôle de Barde, chroniqueur des aventures des joueurs. Pourtant, les apartés explicites au lecteur évoquant un récit rédigé *a posteriori*³⁹ ainsi que les signes de connivence idéologique entre Simón et le groupe terroriste⁴⁰ portent à croire que le roman est bel et bien l'œuvre du Barde pour le compte des Arlequins. Ce jeu métafictionnel autour d'une instance auctoriale cachée parmi les personnages (un subterfuge au demeurant assez fréquent et hérité de la littérature de voyage du XVIII^e siècle) est annoncé par un vaste réseau de références hypertextuelles : Cervantès, Unamuno, Paul Auster et même Juan Bonilla⁴¹ lui-même sont ainsi évoqués au fil de l'œuvre. Ces indices renforcent le flou identitaire qui entoure l'instance narrative et confirment la piste d'un auteur à la fois acteur du récit qu'il crée. S'il s'agit bien d'une narration *a posteriori* et issue de la plume de Simón, alors l'aspect fantomatique de la ville peut revêtir une valeur de prolepse : si les rues vidées de toute âme qui vive rappellent un passé sanglant, elles annoncent aussi un futur meurtrier. L'espace référentiel de Séville sert ainsi de support narratif au barde Simón qui y projette déjà les ombres du récit à venir. Ainsi privée de vie et voilée de fiction, la ville devient la matrice idéale de l'errance solitaire du sujet postmoderne qu'incarne le protagoniste. Avant d'analyser cet usage particulier de l'espace urbain, il nous faut évoquer le dernier avatar qui construit la cartographie narrative de la cité sévillane alors que les célébrations approchent, celle d'une vaste scène théâtrale peuplée de personnages de papier.

Séville théâtrale

²⁰Glorifiée par les prétentieux cabotinages de ses habitants, la ville de Séville est logiquement comparée à une immense scène dont le décor factice serait constitué des lourds volumes consacrés à sa mythographie. En amont des célébrations, l'existence de la cité ne semble tenir qu'à la bibliographie qui s'amoncelle sur les étals des libraires :

Sobre Sevilla, que más que una ciudad es un género literario [...] se han escrito los suficientes renglones como para alfombrar dos o tres veces el suelo de la ciudad y empapelar de arriba abajo todos y cada uno de sus edificios.⁴²

²¹Ville de papier plutôt que de pierre, c'est à travers cette évocation que le narrateur introduit le décor de l'immense pièce que les habitants s'appêtent à jouer. Cette image est à mettre en relation avec la méthode originale d'apprentissage du japonais qu'utilise Sapo, colocataire de Simón et maître du jeu des Arlequins. Celui-ci couvre tous les objets domestiques de l'appartement de petites étiquettes portant la traduction du nom de l'objet en japonais⁴³. De la sorte, deux positionnements apparaissent en contrepoint dès le début de l'ouvrage : celui de Sapo qui pense pouvoir nommer et saisir la réalité du monde par le texte (tel est le

moteur de son projet terroriste, puisqu'il s'agit bien d'imposer le texte de son scénario sur la réalité) et celui des exégètes de la ville, ses victimes, qui enrobent la réalité d'un voile mythique soutenu par une abondante bibliographie. La confrontation est ainsi annoncée et le protagoniste devra choisir son camp.

²²Avant d'analyser cet inévitable conflit, revenons un instant à la problématique de la représentation spatiale. Ainsi établie la toile de fond textuelle qui fonde la mythologie sévillane, la cité devient une immense scène de théâtre. Les références sont nombreuses et se multiplient à mesure que s'approche la date des processions. En voici un exemple caractéristique :

No tardarían en llegar a la ciudad las hordas de turistas que formaban parte imprescindible del espectáculo que se avecinaba. Todos quedaríamos convertidos en extras más o menos llamativos dentro de un escenario idóneo para permitir la gran representación teatral de todos los años: la Semana Santa. Toda Sevilla se mutaría en un teatro en el que irían escenificándose los actos de una antigua tragicomedia en la que se combinaban sobrecogedores momentos de dramatismo plástico con intensas escenas de sexo callejero o divertidos avatares de juerga y ebriedad.⁴⁴

²³La symbolique théâtrale cristallise efficacement les différentes problématiques de l'enquête identitaire menée par le protagoniste. D'une part, elle participe de la déshumanisation de la ville dont les habitants deviennent des personnages, pour ne pas dire de simples masques. D'autre part, cette symbolique implique l'existence d'un scénario préétabli, de cette causalité omniprésente dans l'œuvre à laquelle les personnages tentent tous de se soustraire.

²⁴L'idée d'une fatalité insondable et inévitable qui guide chacun des occupants de la ville renvoie à une conception du déterminisme spatial proche de la théorie du chaos⁴⁵, véritable expression scientifique d'une perte de repères caractéristique de la postmodernité. Les acteurs de cette grande représentation sont ainsi tout à la fois incapables d'interactions humaines authentiques et soumis aux circonstances qui font d'eux de simples marionnettes. C'est précisément contre cette réalité asservissante que les Arlequins vont se dresser en y opposant leur propre fiction. Il n'est donc nullement étonnant de découvrir l'apparence que donne Sapo à l'Enfer biblique, celle d'un théâtre vide, à l'image de cette ville dramatique et déshumanisée. Il écrit ainsi dans son journal intitulé *Yo y Miss Circunstancias* : « *El infierno no tenía nada que ver con ese zulo donde arden las almas de quienes no se comportaron durante sus existencias conforme a los dictámenes de la ley divina : se parecía más bien a un teatro vacío* »⁴⁶. L'avatar infernal qu'incarne la ville sert précisément de prétexte aux Arlequins pour justifier leur acte criminel. Même le protagoniste peut alors défendre les rôlistes en prétendant qu'ils ne s'attaquent pas à des personnes mais à des figures de papier soumises à leur rôle : « *Es verdad que pudo haber sucedido una catástrofe, pero todos los días muere gente y esas muertas no nos conmueven. Son seres de papel, nombres que retenemos. [...] La vida es poca cosa: un juego de rol en el que alguien nos ha dictado nuestro papel, que nosotros podemos asumir o rechazar para crearnos otro* »⁴⁷. Le personnage de l'Anarchiste, responsable des bombes posées dans les chars de la procession, accuse à son tour le déterminisme de la dramaturgie sévillane pour légitimer son acte : « *ésta es la ciudad [...] de las apariencias, del teatro cotidiano. [...] Durante toda mi vida esta ciudad me ha impuesto un rol, ahora, cambiaremos los papeles* »⁴⁸. Nous pouvons dès lors observer à quel point l'auteur exploite l'essence polyédrique et les avatars symboliques de la ville pour en faire le moteur central de son roman noir : ici, point de victime dûment nommée, point d'intrigue interpersonnelle, tout le conflit se tisse entre une série de fictions et de mythes luttant pour obtenir l'hégémonie sur la réalité. Si l'image de l'espace urbain s'éloigne des sombres archétypes des mégapoles américaines, c'est pour mieux incarner un rôle actanciel de premier plan dans l'enquête policière : celui à la fois de victime et de source des fictions qui vont l'annihiler.

NADIE CONOCE A NADIE OU LA QUÊTE D'UN ESPACE DE RECONSTRUCTION SOCIALE

L'impossible connaissance de l'Autre

²⁵Interrogeons-nous à présent sur le rôle social que joue cette réalité polyédrique. Les acteurs de l'enquête se caractérisent par leur incapacité à appréhender toute identité individuelle et le titre de l'ouvrage se décline ainsi au fil de l'œuvre en de multiples instants d'incompréhension mutuelle et de petites épiphanies au cours desquelles l'image du sujet et de l'altérité fluctue dans un jeu de glissement constant des identités. Les références à l'impossible connaissance de l'autre viennent ponctuer chaque nouvelle découverte : « *Allí, en mi interior, oí el eco de las palabras de Sapo. Nadie conoce a nadie, y reconocí que, en efecto, yo no conocía a aquel ser atormentado que consideraba la vida un juego de reglas arbitrarias* »⁴⁹. Plusieurs chapitres plus tard, la méconnaissance demeure totale : « *En mi interior Sapo había cobrado una dimensión que ya nada tenía que ver con aquel muchacho encerrado en su mundo de juegos de ordenador y películas de todo género. Iba a encarar a alguien a quien en el fondo no conocía* »⁵⁰. Notons que cette incertitude s'accompagne de références explicites au monde intérieur, laissant ainsi planer le doute quant à l'existence réelle des personnages rencontrés. En ce sens, le nombre restreint de personnages dans le roman est à rapprocher de cette diffraction du sujet en de multiples identités, à l'image des romans de Paul Auster, dont la trilogie new-yorkaise constitue un riche hypotexte⁵¹.

²⁶Il y aura pourtant quelques épiphanies. Ainsi Simón est-il pris de panique face au reflet cadavérique que lui renvoie une fenêtre, au terme de l'enquête, alors qu'il vient de commencer une première ébauche de sa chronique : « *El cristal de la ventana se convirtió en un espejo cuando encendí la luz, y me reflejé allí, [...] extraño, desconocido, muy delgado, casi cadavérico, y me asusté al no reconocerme, [...] y decidí apagar la luz* »⁵². Image insoutenable de son aliénation et de sa solitude, ce reflet d'un inconnu témoigne de son échec à appréhender la réalité tangible de son univers et de son individualité. Le recours à la fiction semble dès lors l'unique palliatif à l'insupportable sentiment d'isolement mortifère qui l'habite. Aussi, c'est un autre reflet, brisé celui-ci, qui nous permettra de résoudre l'énigme de son identité.

²⁷Simón apparaît très tôt comme un personnage profondément aliéné, paranoïaque et incertain de la fonction narrative qu'il doit jouer dans le grand mythe de la ville qu'il habite. L'*incipit* du roman, véritable clef interprétative de l'enquête identitaire, offre une excellente illustration d'un état d'aliénation à l'origine d'une fragmentation du sujet :

*El día que se rompió el espejo de mi cuarto recibí aquella llamada telefónica. [...] Era un espejo inmenso, heredado, como una culpa, de mis abuelos. Sus aguas habían sido mancilladas por el paso del tiempo y cuando uno se asomaba a ellas obtenía una imagen difusa, como si se estuviera disolviendo lentamente. [...] Me estaba cepillando los dientes cuando oí, a la par, el ruido del cristal rompiéndose y el sonido del teléfono.*⁵³

²⁸Après cet appel anonyme qui laissera sur le répondeur les premières consignes du jeu criminel, le protagoniste se retrouve face à son reflet brisé :

*Volví a mi cuarto. Me miré multiplicado en los diversos fragmentos del espejo que quedaban, con forma de cuchillos, dentro del marco. [...] Pensé: qué curioso, día tras día contemplándome en un espacio determinado y una vez que se rompe me doy cuenta de que estaba hecho de cuchillos. Los espejos están hechos de cuchillos, susurré.*⁵⁴

²⁹Tous les enjeux de l'intrigue sont déjà contenus dans ces premières lignes. La perception qu'a le personnage de lui-même apparaît déjà déformée, délavée, au sein de cet « espace déterminé » alourdi par la fatalité de son héritage. Nous pouvons voir dans cette métaphore une mise en abyme du sujet, incertain de son identité, dans l'espace polyédrique et surdéterminant que décrit le roman. L'éclatement du reflet alors que commence la partie macabre est à rapprocher d'un éclatement du sujet en de multiples avatars fictifs issus de son imagination auctoriale. En ce sens, si le personnage de Simón évolue bel et bien dans

une vaste fiction au second degré, il semble expliquer son état de fragmentation identitaire par la fragilité de l'espace qui l'encadre. Son incapacité à se reconnaître individuellement dans le cadre de cet espace (celui du miroir/celui de la ville polyédrique) serait ainsi le facteur premier de sa dissolution identitaire et de sa fuite dans la fiction, comme si de cette cité de papier étaient issus les monstres de papier qui hantent le protagoniste. Mais la réciproque est tout aussi vraie car c'est également la personnalité schizophrénique du protagoniste qui est à l'origine d'une vision de la ville éclatée et semblable à une projection métaphorique de son espace intime. Dans un vaste mouvement de clôture cyclique, les dernières phrases du roman confirment cette incertitude quant au statut des personnages :

Me quedaré aquí con la esperanza absurda de que los pasos que escucho cada noche se arrastrarán por fin hasta mi puerta [...] y entrarán Sapo y María que regresan de su vuelta al mundo – aunque quizás hayan estado todo este tiempo guardándose de la realidad en un edificio cercano⁵⁵ en el que meriendan a diario con Baturone y Ariadna añorando al Anarquista –, al punto que dejaron a sus espaldas y en el que yo les he aguardado todo este tiempo con algunas preguntas y la convicción – cada vez más débil – de que no me los inventé.⁵⁶

³⁰Cette violence latente de l'espace urbain qui provoque l'éclatement du sujet se retrouve, à l'échelle de la société, dans la paranoïa grandissante⁵⁷ qui habite tous les avatars créés par le protagoniste. La folie de Simón semble donner naissance à autant d'avatars de ses fantasmes mus par une même incertitude. Le doute quant à l'existence de Sapo, María, Baturone et Ariadna explique également un certain nombre de redondances dans les discours des différents personnages. Les anecdotes et souvenirs communs (l'obsession d'un robinet laissé ouvert), les pratiques partagées (avoir une hache dans son coffre) et les connivences idéologiques (la répulsion face aux artifices sévillans, le combat contre la causalité), seraient autant de fragments distribués d'un même univers psychologique.

³¹Il n'est également pas étonnant de voir dans les schémas et les archétypes du roman noir une certaine dimension déceptive : le coupable est nommé dès les premières pages⁵⁸ ; le personnage du privé n'intervient qu'au quatorzième chapitre pour n'être que la version dégradée d'un piètre auteur de nouvelles ; la femme fatale n'est finalement qu'une adepte des voyages psychédéliques obsédée par sa quête lubrique du prince charmant⁵⁹ ; le tueur, une parodie de psychopathe⁶⁰... Ce ne sont là que les figures d'un polar dégradé ébauchées par la voix narrative pour donner corps aux projections fantasmagoriques de Simón, dans une parthénogénèse éclatée qui emprunte des souvenirs archétypiques de ses lectures. Derrière la cartographie d'une citée sévillane chimérique se cache ainsi un tout autre atlas : celui de l'esprit du chroniqueur, une ville bâtie de souvenirs et de fictions. Dans une posture similaire, c'est précisément en projetant leur propre fiction sur l'espace sévillan que les Arlequins, par leur acte destructeur, vont tâcher de restituer à la ville toute son historicité pour en faire enfin l'espace d'une rencontre éthique possible.

La réhabilitation d'une l'historicité sévillane

³²Les Arlequins entretiennent un rapport commun à la temporalité. Tous partagent l'inquiétude de la faute des ancêtres héritée par les descendants, refusant ainsi le hiatus temporel qui consiste à se considérer le fruit d'une cité éternelle. Les anecdotes trahissant cette obsession de la culpabilité acquise traversent le récit de Simón⁶¹ avant d'être explicitées dans le discours de l'Anarchiste, incarnation allégorique de cette hérédité⁶² :

Lo misterioso es esa heredad de una derrota, que alguien se obceque en corregir lo sucedido en el pasado, una especie de ajuste de cuentas [...] Lo importante es esa tenacidad, esa fijación, el renegar de la propia vida, sustituirla para corregir el pasado. [...] Todos mis actos han sido conducidos por la derrota de un antepasado.⁶³

³³Se dressant contre l'image d'une Séville hors du temps, ils reconstruisent une temporalité artificielle mais bien ancrée dans le passé sévillan afin de combler ce vide historique qui limite la construction du tissage

social. C'est en ce sens que tous partagent un même aïeul anarchiste, auteur de l'essai *Lo que necesita Sevilla*, comme si leurs souvenirs avaient fusionné pour devenir patrimoine commun : « *Todo lo que el Anarquista me había contado no pasaba de ser un préstamo del pasado de Sapo, de un pasado ficticio* »⁶⁴. Le personnage de l'Anarchiste constitue l'incarnation en contrepoint des omissions historiques qui traversent la mythologie provinciale de la ville. L'ensemble du projet des Arlequins se construit dès lors autour de sa figure et de la mission qui lui incombe, celle de venger l'échec de l'ancêtre collectif, de ramener à la vie les luttes passées et d'édifier ainsi un pont entre les combats des années 30 et la réalité contemporaine de l'espace urbain.

³⁴La nuance qui oppose la vision pittoresque d'une célébration éternelle et le patrimoine transmis réside précisément dans cette notion d'hérédité qui anime les terroristes et qui se distingue du simple pastiche de tradition, sortie de son contexte, qu'affectionne le postmodernisme⁶⁵. Si la voix narrative présente le culte de la Semaine Sainte comme un autre moteur de l'isolement postmoderne, c'est parce qu'elle le perçoit comme séparé de cette causalité patrimoniale et semblable à une incessante parodie de grandeur passée, à une scorie de tradition qui n'a plus qu'une valeur esthétique⁶⁶ dans l'expérience postmoderne qu'impose la cité. L'historicité défendue par les Arlequins s'éloigne de cette imagerie figée pour devenir une véritable existence du passé dans le présent et une potentielle projection du présent dans le futur. Le monde de l'Anarchiste n'est autre que celui de son ancêtre fictif qu'il invoque dans le présent par ses actes et ses paroles : « *Intuí entonces que el Anarquista habitaba de veras una ciudad distinta, pasada, ajena a esa Sevilla del LSD [...], ajena a los gases tóxicos, o al metro* »⁶⁷. Ne vivant pas dans le présent postmoderne, mais dans un espace mémoriel hérité, le terroriste s'inscrit dans une logique d'exemplarité que souligne le protagoniste : « *lo que añoras no es conseguir lo que [tu abuelo] no consiguió, sino acabar como él. Para ti no hay heroicidad mayor que acabar como él, pateado hasta la inconsciencia y fusilado después* »⁶⁸. De fait, le joueur sera fait prisonnier lors d'une autre tentative d'attentat, devenant à son tour, selon le narrateur, le possible héros exemplaire de nouveaux Arlequins⁶⁹. Dès lors la quête de réhabilitation de l'historicité des Arlequins revêt toute sa profondeur littéraire car l'objectif ultime du groupe réside, au-delà de leur vie, dans le rétablissement de cette exemplarité perdue, de cette capacité qu'a le texte à recréer du lien historique et social au sein de l'espace fragmenté de la ville postmoderne.

La reconstruction d'un lien éthique dans la fiction

³⁵Nous abordons à présent une thématique récurrente dans les récits de Juan Bonilla : celle de personnages tâchant de dépasser la solitude du sujet postmoderne par leur rapport à la fiction. Il n'est pas rare de trouver sous la plume de l'auteur de nombreuses victimes du « syndrome d'Alonso Quijano »⁷⁰, folie quichottesque consistant à transposer les fictions intimes dans l'insaisissable espace du réel. Dans *Nadie conoce a nadie*, les joueurs terroristes apparaissent comme les parangons de cette pathologie. Baturone affirme ainsi : « *Mira, los juegos de rol son una imitación del Quijote. Un tipo enloquece del mucho leer y del poco dormir y decide llevar a la realidad aquello que le dictaban los libros, arreglar el mundo conforme a lo esquilado en sus lecturas* »⁷¹.

³⁶Ce 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 résument 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 Simón⁷². 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. Dans cette conception du réel et de sa malléabilité, Baturone va même jusqu'à considérer le réel comme un tissage hypertextuel de textes fondateurs qui soutiennent éthiquement toutes les communautés : « *En el fondo no somos más que participantes en un antiguo juego de rol en el que confluyen cientos de textos* »⁷³. Il est aisé de voir dans la figure du détective-écrivain Baturone le porteur du postulat théorique qui soutient le roman. De fait, la voix du privé crée une jonction entre, d'une part, l'enquête policière pour identifier le texte inspirant l'attentat et, d'autre part, le fantasme initial de Simón, sa quête personnelle, d'un dictionnaire impossible, d'un langage coupé du monde, en d'autres termes, d'un monde entièrement constitué de texte⁷⁴.

³⁷Mais quel rapport existe-t-il entre cette écriture démiurgique et l'impasse sociale imposée par la cité sévillane ? C'est précisément en cela que le projet des Arlequins apparaît comme un réel combat contre la réalité et parvient à séduire le protagoniste, car ils s'opposent à toutes les apories de la condition postmoderne, par la communauté qu'ils forment, par l'exemplarité éthique qui les pousse à adopter les valeurs d'un texte et par leur volonté de réhabiliter l'historicité de la cité. Ainsi, après avoir séquestré le protagoniste dans son antre, Sapo affirme que dans ce projet les joueurs ne forment plus qu'un : « *Se trataba en definitiva de una guerra contra la realidad, contra una ciudad a la que ellos querrían imponer una ficción. –¿Cuántos sois? – le pregunté a Sapo. –Somos Uno – respondió* »⁷⁵. Cette unité se fonde sur la mémoire partagée d'une lecture commune. En s'appuyant tous sur un même texte, ils partagent les mêmes souvenirs et souhaitent s'inscrire communément dans une même historicité.

³⁸Dans le prolongement de cet héritage commun, la nouvelle communauté de lecteurs va tâcher de réhabiliter l'exemplarité éthique de la fiction comme facteur de lien social pour les générations à venir. Le maître du jeu présente en ces termes la tâche qui attend le Barde :

[...] *esa crónica que necesitamos para que todo lo que estamos protagonizando cumpla su función última, la de perpetuarse más allá de la vida, en un lugar más noble que la vida, [...] allí donde pueden quedar dignificados los tontos, los mediocres, los que de otra manera jamás merecerían formar parte de la memoria de los demás.*⁷⁶

³⁹Cette ultime fiction sera celle qui fera des risibles Arlequins les porteurs de valeurs universelles qui transcenderont l'espace, pour faire de la ville un symbole, et le temps, pour le transformer en héritage moral. Face à l'absence de monumentalité de la ville et à son incapacité à créer un lien social, les joueurs répondent par un artefact de papier qui pourra devenir l'espace d'une nouvelle rencontre éthique au cœur de la fiction.

⁴⁰Au terme de notre étude sur la cartographie sévillane ébauchée dans *Nadie conoce a nadie*, nous pouvons entrevoir le rôle fondamental que joue l'espace urbain dans l'inscription générique du roman. Le texte de Bonilla se situe pleinement dans la lignée du grand roman noir métaphysique dont Paul Auster serait le plus fidèle représentant. Mais aux méandres de la *Cité de verre*, l'auteur andalou substitue les mythes pittoresques de la tradition hispanique comme autant de vecteurs d'illusion, de perte et de questionnement identitaire. Cet espace labyrinthique essentiellement constitué de texte, tel un vaste mot croisé indéchiffrable, est caractéristique du roman noir contemporain⁷⁷ et, de façon plus générale, symptomatique des impasses de la mimésis dans l'écriture postmoderne. Si le partage des rôles propres au genre fait de *Nadie conoce a nadie* un « cas-limite » selon le carré herméneutique⁷⁸ que propose Dubois, l'intrigue du roman répond pleinement à la définition proposée par le critique⁷⁹ et parvient même à exacerber certains schémas profonds du roman policier contemporain : la quête identitaire, l'aspect ludique de l'enquête (avec le jeu de rôle et les mots-croisés comme mise en abîme de l'énigme textuelle que constitue l'intrigue), la figure du détective comme instance lectoriale, la vision d'un espace urbain chaotique et aliénant. En ce sens, il s'agit certainement d'un cas limite du roman noir par l'exploitation extrême que

fait l'auteur des critères du genre. Même le recours patent aux stéréotypes policiers participe largement de cette inscription générique tant le polar contemporain tend à se définir par ses propres archétypes⁸⁰.

⁴¹Cependant, 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. La longue chaîne de réalités et de fictions qui constitue l'avant et l'après du roman aboutit précisément là où nous nous trouvons, nous lecteurs des chroniques de Simón, happés dans l'univers référentiel des Arlequins, membres de leur communauté de lecteurs. Notre posture de potentiels lecteurs de ces chroniques brouille les limites de notre identité pour transposer une part de nous-mêmes dans l'espace de la fiction, faisant de nos avatars fictifs les possibles acteurs d'un nouvel attentat contre la réalité. Dans le roman, le rôle qui incombe aux futurs lecteurs des chroniques voulues par les terroristes, est bel et bien celui que nous endossons en lisant l'œuvre de Bonilla.

⁴²Au-delà de l'investissement dans le texte par l'acte de lecture, l'auteur imagine une écriture dont le texte investira l'espace intime du lecteur, ouvrant la possibilité d'une nouvelle forme de l'exemplarité dans le roman. La cartographie ontologiquement hybride de Séville s'établit dès lors comme une figuration de la construction identitaire simultanée des personnages et du lecteur, dont le paysage intérieur serait modifié par le souvenir de cette fiction. La transformation démiurgique du lecteur par le texte l'inscrit par voie de conséquence au sein de la communauté de ceux qui ont subi le même changement, au sein d'un nouveau groupe d'arlequins unis par la même expérience lectorale. Ainsi, dans la mise en texte de l'espace que dresse l'auteur, se cachent peut-être les enjeux d'une bataille purement littéraire : celle visant le dépassement de l'écriture postmoderne et la création des fondements d'un nouveau paradigme littéraire au sein duquel la lecture pourrait redevenir vecteur de lien social.

Bibliographie

AUGE, Marc, *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Seuil, 1992, 149 p. ISBN : 2-02-012526-9.

AUSTER Paul, *Trilogie new-yorkaise* (1986), Arles : Actes Sud, 2002, 444 p. ISBN : 2-86869-694-5

BONILLA, Juan, *Nadie conoce a nadie* (1996), Madrid : Punto de lectura, 2002, 416 p. ISBN : 9788466304979.

BONILLA, Juan, *El que apaga la luz*. Valencia : Pre-textos, 1994, 124 p. ISBN : 84-87101-79-8.

BONILLA, Juan, *Tanta gente sola*. Barcelona : Seix Barral, 2009, 224 p. ISBN : 978-84-322-1268-0

Delphine CARRON, *Figures du détective dans le polar américain contemporain*, *Littératures*, Université d'Angers, 2013, 302 p.

CAWELTI, John, « The Concept of Formula in the Study of Popular Literature », *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association*, vol. 5, 1972, p. 115-123.

COLMEIRO, José, *La novela policiaca española, teoría e historia crítica*, Barcelona : Anthropos, 1994, 302 p. ISBN : 84-7658-447-4.

DUBOIS, Jacques, *Le roman policier ou la modernité* (1991), Paris : Armand Colin, 2006, 240 p. ISBN : 2-200-34421-X

FRANÇOIS, Marion, « Le stéréotype dans le roman policier », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 2009, dernière mise à jour : 22 décembre 2009, disponible sur : <<http://narratologie.revues.org/1095>> (consulté le 28 juin 2017).

JAMESON, Frédéric, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif* (1991), Paris : ENSBA, 2007, 605 p. ISBN : 978-2-84056-150-7.

MARTÍN ESCRIBÀ, Alex, SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier *et al.*, *Geografías en negro*, Barcelona : Montesinos, 2014, 300 p. ISBN : 978-84-92616-12-1.

Notes

1 Ainsi, les œuvres de Juan Madrid, Andreu Martín ou encore Manuel Vázquez Montalbán ont fait l'objet de nombreuses analyses universitaires sous la plume de José Colmeiro, de Salvador Vázquez de Parga ou encore d'Alex Martín Escribà.

2 John Cawelti, « The Concept of Formula in the Study of Popular Literature », *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association*. vol. 5, 1972, p. 115-123.

3 Juan Bonilla, *Nadie conoce a nadie*, 3^e ed. Madrid : Punto de lectura, 2002.

4 Selon l'expression utilisée par Jacques Dubois dans son ouvrage *Le roman policier ou la modernité*. 3^e ed. Paris : Armand Colin, 2006. p. 108 et 153.

5 Concept forgé par Marc Augé dans *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Seuil, 1992.

6 Dans le roman, le maître du jeu et les joueurs utilisent la métaphore d'une réalité polyédrique à l'image des dés utilisés par les rôlistes. L'un des Arlequins affirme ainsi : « *me refería [...] a lo rara que es la vida, un poliedro de posibilidades* », *op. cit.*, p. 354.

7 Bonilla met en scène cette binarité sous l'apparence du plateau de jeu utilisé par les joueurs : une grande maquette de la ville détruite dont la surface représente la fiction et les trous creusés aléatoirement, les cases qui invitent les joueurs à faire basculer leur épopée dans la réalité en commettant des attentats. *Ibid.*, p. 335-336.

8 « Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu. L'hypothèse ici défendue est que la surmodernité est productrice de non-lieux, c'est-à-dire d'espaces qui ne sont pas eux-mêmes des lieux anthropologiques et qui, contrairement à la modernité baudelairienne, n'intègrent pas les lieux anciens », Marc Augé, *op. cit.*, p. 100.

9 « *Vomitó en el tronco de un árbol, y doscientos metros más allá en pleno asfalto de la Avenida* », *op. cit.*, p. 196.

10 « *Recorrí los pasillos de tierra de los Jardines, sucios de vidrios rotos* », *ibid.*, p. 308.

11 « *Los dados determinarían también dónde se habría de producir este hecho. En una ocasión fijaron un lugar: la estación de Torneo. Ya conocemos el resultado de la jugada* », *ibid.*, p. 337.

12 *Ibid.*, p. 22, 44-45, 139, 171, 185, 193, 201, 208, 214, 319, 343, 346.

13 Le jour où il reçoit l'appel téléphonique menaçant, le désir de fuite de Simón transparait déjà : « *Acogí en ese momento el deseo inapelable de huir, de volver a la provincia con mi madre* », *ibid.*, p. 28. Plus loin, la réalité de ces voyages se précise : « *aconteció cuando regresábamos de un breve viaje a Mérida para ver a mi madre* », *ibid.*, p. 51. Mérida sera très souvent évoquée par le protagoniste comme espace de fuite ou de refuge (*ibid.*, p. 73, 78, 104, 146, 165, 196, 202, 203, 274...).

14 « *Mis únicos viajes lisérgicos se los debía como tantas otras cosas a la literatura.* », *ibid.*, p. 168. Le fantasme de fuite de Simón se cristallise aussi dans les visions de la ville de St Louis qui deviennent particulièrement tangibles lorsqu'il se trouve sous l'emprise du LSD dans les rues de Séville : « *Corrí por las calles vacías de una ciudad que me resultaba imposible reconocer [...] que no relacionaba con Sevilla. [...] Y entonces me dije: St. Louis. Nunca había estado en St. Louis, desde luego, y todo lo que había llegado a ver de la ciudad eran los escenarios de algunas películas.* », *ibid.*, p. 215.

15 *Ibid.*, p. 15. Cette image est rappelée périodiquement tout au long du roman (*ibid.*, p. 18-19, 375, 404, 406).

16 Nous reprenons ici l'approche de Frédéric Jameson qui voit dans l'absence d'historicité et de profondeur les symptômes de la postmodernité artistique et architecturale. Frédéric Jameson, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris : ENSBA, 2007.

17 C'est le bar préféré de Simón, présent d'un bout à l'autre du récit. En voici quelques exemples : « *De regreso a casa me entretuve un rato en el Zurich* », *op. cit.*, p. 26. « *Pero al final me decidí por una opción menos traumática: procurarme un rato de distancia en el Zurich* », *ibid.*, p. 193.

18 « *Le dije que tenía algo importante que contarle y quedamos en vernos a las diez en el Europa* », *ibid.*, p. 147. Le bar est à nouveau évoqué p. 157 et 166.

19 *Ibid.*, p. 204.

[20](#) *Ibid.*, p. 250.

[21](#) *Ibid.*, p. 248.

[22](#) « *Nos habíamos cansado del Delicia, que es un bar de esos en los que parece que todo el mundo está celebrando la muerte de un enemigo íntimo* », *ibid.*, p. 167.

[23](#) « *La Carbonería es una ingente taberna donde de vez en cuando alguien se atreve a rasgar con un cante los murmullos de las conversaciones, y los demás quedan callados y sobrecogidos como si asistieran a un ritual sagrado. Pero la verdad es que el flamenco que allí puede disfrutarse es de escasa calidad, interpretado por aficionados que de esa manera tosca consiguen granjearse alguna invitación a unos vinos a cambio de que amenicen algún corrillo de turistas, porque el lugar es uno de los espacios donde más guiris concurren y donde menos dificultades encuentra uno para entablar conversación con las extranjeras, si bien éstas suelen ir buscando la piel soleada y los cabellos rizados de los gitanos finos que pululan por allí disputándose la mercancía sexual* », *ibid.*, p. 268-269.

[24](#) On retrouve cette image de la ville « derrière la mort » dans la nouvelle « *Cansados de estar muertos* », du recueil *El que apaga la luz* (où se trouve également la nouvelle « *Nadie conoce a nadie* »), et dans le roman du même nom inspiré également de la nouvelle de *El que apaga la luz*. Juan Bonilla, *El que apaga la luz*, Valencia : Pre-textos, 1994. Juan Bonilla, *Cansados de estar muertos*, Madrid : Espasa Calpe, 1998.

[25](#) « *Recuerdo especialmente la tarde de mi adolescencia en que terminé de leer el Viaje al fondo de la noche de Céline. Aquellas páginas lograron instalar su bruma en la ciudad en la que yo vivía, aquellas palabras cobraron forma y me condujeron a ese estado de alucinación en el que lo que te rodea es una mezcla de ficción y realidad* », *op. cit.*, p. 168.

[26](#) *Ibid.*, p. 108.

[27](#) *Ibid.*, p. 252.

[28](#) *Ibid.*, p. 276.

[29](#) *Ibid.*, p. 22, 44-45, 139, 171, 185, 193, 201, 208, 214, 319, 343, 346...

[30](#) « *En la Avenida Menéndez Pelayo los grandes árboles trazaban en el suelo un hermoso mosaico de sombras y charcos de sol* », *ibid.*, p. 115. « *Lentamente las cosas surgían de las sombras y el aroma vegetal combinado con la vieja frescura del amanecer me invitaban a no creer en lo que había contemplado* », *ibid.*, p. 397-398.

[31](#) Tous les sens sont sollicités dans les descriptions de l'environnement : « *El aire empezó a tintarse con una luz violeta que acaba corrompiéndose en noche* », *ibid.*, p. 22. « *el cielo, guardaba sus azules para mejor ocasión. El sol de primavera, una moneda de ceniza compacta, arrojaba a través de aquel toldo nuboso una luz marenga [sic] y amarga que le desteñía el color a las cosas, extendiendo una espesa gasa en el aire que a todo le confería un halo espectral* », *ibid.*, p. 202. « *Las nubes empezaron a hacerse trizas unas contra otras. [...] La percusión de la lluvia en el asfalto interpreto una antigua melodía de fondo.* », *ibid.*, p. 214. « *uno de esos días primaverales que fulgen como una moneda gigantesca, en los que la luz hierve, la ciudad emana una extraña fiebre de vida y el aroma a azahar se condensa en el aire* », *ibid.*, p. 273.

[32](#) « *Llenar la Quinta Avenida de rinocerontes para ocultar un rinoceronte en la Quinta Avenida, así es* », *ibid.*, p. 40. « *Mirando pasar esos elefantes blancos de panza gris que imponían sus parches al cielo me ilusioné* », *ibid.*, p. 185. « *Comencé a alejarme de mi casa a paso lento, perdida la mirada en el caparazón marino de la noche, esa tortuga monumental* », *ibid.*, p. 193.

[33](#) *Ibid.*, p. 167.

[34](#) *Ibid.*, p. 169.

[35](#) Sapo est le premier à poser la question à Simón : « *-¿Tú llevas hacha en el coche?[...] -No -sonré- [...] -Qué raro. De veras, no sé cómo puedes ir en el coche sin llevar un hacha [...] casi todo el mundo lleva hoy en día un hacha en el coche.* », *ibid.*, p. 152. La coutume sera plus tard confirmée par María (*ibid.*, p. 166) et rappelée à plusieurs reprises au fil du roman (*ibid.*, p. 284, 340).

[36](#) *Ibid.*, p. 22.

[37](#) *Ibid.*, p. 39.

[38](#) *Ibid.*, p. 172.

[39](#) « *Han pasado ya bastantes meses de todo aquello y muchas cosas se me han ido pudriendo en la memoria, dejando un aroma a fruta corrompida.* », *ibid.*, p. 291.

[40](#) Parlant de sa relation avec l'Anarchiste, le protagoniste affirme : « *Es posible que suene raro si digo que hicimos buenas migas, pero así es* », *ibid.*, p. 357. Plus tard, il va jusqu'à admirer le dernier attentat : « *Juro que no pude evitar una sonrisa al acordarme de Sapo y del Anarquista. Pensé: una obra maestra. Seré un hijo de puta, no lo niego, pero soy sincero porque fue exactamente eso lo que pensé.* », *ibid.*, p. 394.

[41](#) Le syndrome d'Alonso Quijano, dont souffre le Quichotte, est évoqué à plusieurs reprises et retenu par le privé comme principale hypothèse quant aux motifs des Arlequins (*ibid.*, p. 296-297). Au terme de ses réflexions métalittéraires, Baturone, craignant d'être tué par les terroristes, affirme : « *yo no soy más que un personaje de su juego, un personaje que tú crees haber inventado para animar la acción, pero vas listo tú, no será la primera vez que un personaje mata a su autor.* », *ibid.*, p. 383. Nous retrouvons ici un indice quant à la fonction auctoriale de Simón (le *tú* n'est peut-être pas impersonnel), dans une allusion qui rappelle les confrontations auteur/personnage d'Unamuno dans *Niebla* et de Paul Auster dans *La Cité de verre*. Juan Bonilla est également cité à plusieurs reprises, sous différents masques : celui d'un auteur cubain, « *Hay un cuento del escritor cubano Juan Bonilla en el que un psicólogo utiliza un método bastante llamativo para analizar la personalidad de sus pacientes.* » (*ibid.*, p. 89), ou de ses initiales « *Estuve luego merodeando por el piso de María, haciendo labores de psicoanalista, como en aquel cuento de J.B.* » (*ibid.*, p. 184).

[42](#) *Ibid.*, p. 107.

[43](#) *Ibid.*, p. 23-25.

[44](#) *Ibid.*, p. 105.

[45](#) Cette approche mathématique qui s'est popularisée dans les années 1970 théorise l'idée que dans un système dynamique donné qui serait fortement conditionné par ses données initiales, toute modification des conditions initiales, même minime, entraînerait une évolution parfaitement imprévisible du système. C'est le fameux « effet papillon », qui, lorsqu'il est transposé à l'échelle de la vie, implique une incapacité de l'homme à modéliser sa réalité et en prévoir l'évolution.

[46](#) *Ibid.*, p. 205.

[47](#) *Ibid.*, p. 272.

[48](#) *Ibid.*, p. 366.

[49](#) *Ibid.*, p. 122.

[50](#) *Ibid.*, p. 244.

[51](#) L'auteur américain est évoqué à de multiples reprises (*ibid.*, p. 310, 311, 316).

[52](#) *Ibid.*, p. 379.

[53](#) *Ibid.*, p. 19-20.

[54](#) *Ibid.*, p. 21-22.

[55](#) Notons ici la proximité de la situation avec celle des personnages de Paul Auster dans *Les Revenants* (*Ghosts* en version originale).

[56](#) *Op. cit.*, p. 406.

[57](#) Selon son psychiatre, Sapo souffre d'un complexe de persécution, « *El psiquiatra [...] tan sólo apuntó la incipiente manía persecutoria que castigaba a su cliente* » (*ibid.*, p. 294), syndrome ensuite associé à Baturone : « *al psiquiatra se le encendieron los pómulos [...] no sé si de ira o de afán por analizar al detective con intención de descubrirle un complejo de manía persecutoria* » (*ibid.*, p. 296), puis au narrateur : « *tal vez Ariadna fuera otra Arlequín. La manía persecutoria empezaba a hacer estragos.* », *ibid.*, p. 347.

[58](#) « *me iluminó la convicción de que Jaime tenía algo que ver con todo este asunto* », *ibid.*, p. 38.

[59](#) Imaginée par sa sœur, la métaphore d'une lampe contenant un génie pour désigner le phallus de ses amants constitue le leitmotiv de sa quête amoureuse (*ibid.*, p. 174-175, 293, 354, 373, 379).

[60](#) « *Si Sapo era un psicópata, lo era en la misma medida que Don Quijote era un caballero andante: se trataba más bien de una caricatura, una parodia* », *ibid.*, p. 388.

[61](#) L'Anarchiste introduit sa réflexion sur la faute héritée en contant deux longues anecdotes : l'une d'un prince dont le père avait perdu son royaume aux échecs et qu'il souhaitait reconquérir au cours d'une partie contre l'ancien vainqueur, et l'autre d'un boxeur voulant venger la défaite de son père sur le ring (*ibid.*, p. 360-363).

[62](#) Notons que ce personnage s'appelait « *el Dinamitero* » dans la première édition du roman. Cette nouvelle dénomination est donc volontairement chargée de connotations historiques.

[63](#) *Ibid.*, p. 362-364.

[64](#) *Ibid.*, p. 366.

[65](#) Fredric Jameson. *Op. cit.*

[66](#) « *Pero para atajar esa antipatía, que yo también reconozco haber sentido acerca de los cofrades fanáticos y los poetas de la Semana Santa, hay un bálsamo eficaz: no tomárselo en serio, considerar la Semana Santa como lo que es, un bello espectáculo callejero* », *op. cit.*, p. 275.

[67](#) *Ibid.*, p. 360.

[68](#) *Ibid.*, p. 368.

Hispalis delenda est : (En)quête identitaire et jeux de rôles au cœur d'une Séville polyédrique dans *Nadie conoce a nadie* de Juan Bonilla

[69](#) *Ibid.*, p. 405.

[70](#) Pathologie qui se trouve évoquée par Baturone, avatar de l'enquêteur/auteur, dans *Nadie conoce a nadie* (*ibid.*, p. 297), mais aussi dans d'autres récits de Bonilla, le cas le plus explicite étant celui du protagoniste de « Metaliteratura », dans le recueil *Tanta gente sola*. Barcelona : Seix Barral, 2009.

[71](#) *Ibid.*, p. 240.

[72](#) *Ibid.*, p. 387.

[73](#) *Ibid.*, p. 240.

[74](#) « *Una idea que me perseguía desde hace mucho emergió de repente: la confección de un crucigrama imposible [...] en el que cada definición remitiera a un vocablo inexistente en nuestro idioma y cuyo resultado no fuera otro que el casillero completo en blanco. [...] Entre mis proyectos había uno, antiguo, que consistía en la composición de un diccionario de palabras inexistentes* », *ibid.*, p. 42.

[75](#) *Ibid.*, p. 338.

[76](#) *Ibid.*, p. 332.

[77](#) La thèse récente de Delphine Carron expose les enjeux de la ville dans le roman policier métaphysique et souligne le rapport de l'espace urbain à la textualité : « La ville fait non seulement figure de protagoniste à part entière, elle est aussi douée de parole : "[Cities] are encoded landscapes of self and place, left to be decoded again and again. They are intersections of space and words". (Wirth-Nesher, 1996, 207) [...] L'univers urbain est ainsi appréhendé par le détective/lecteur comme une superposition de supports textuels, auxquels il attribue une valeur d'intemporalité relative, rassurante face à la multitude éphémère et composite, sans cesse renouvelée, des signes qui l'entourent ». Delphine Carron, *Figures du détective dans le polar américain contemporain*, Littératures, Université d'Angers, 2013, p. 99-106.

[78](#) Ce « carré herméneutique » se compose des rôles de victime, de coupable, d'enquêteur et de suspect. Ces fonctions sont bien superposées ici. Jacques Dubois, *Op. cit.* p. 91-92.

[79](#) « Le roman noir est le roman du crime et du criminel. En général le lecteur est en proximité avec ce dernier, il en épouse le point de vue. Quant au processus criminel, il est généralement en cours et tend à se faire multiple. Toute énigme devra donc s'y dissoudre, les données classiques étant inversées. [...] À la limite, on peut même soutenir que l'auteur du crime – commis dans la confusion d'esprit – investigate sur son propre acte et sur sa propre identité ». Jacques Dubois, *op. cit.*, p. 54.

[80](#) A ce sujet, un article de Marion François est particulièrement évocateur : Marion François, « Le stéréotype dans le roman policier », Cahiers de Narratologie [En ligne], 17 | 2009, mis en ligne le 22 décembre 2009, consulté le 28 juin 2017. URL : <http://narratologie.revues.org/1095>

Pour citer ce document

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 », *Líneas* [En ligne], Numéros en texte intégral, n° 10/ Décembre 2017 - Roman Noir: espaces urbains et grands espaces, mis à jour le : 24/12/2017, URL : <https://revues.univ-pau.fr/lineas/2402>.

Quelques mots à propos de : [Eneko Chipi](#)

Actuellement en poste de PRAG d'Espagnol à l'ENSEA de Cergy, Eneko Chipi suivi des études de Lettres Modernes et d'Espagnol LLCE à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour. Il a produit deux mémoires de recherche portant sur les problématiques de l'esthétique contemporaine dans les œuvres de Fernando Arrabal et Eduardo Arroyo : *Survivances et renouvellements dans le dernier théâtre de Fernando Arrabal* et *Figurer le Moi : l'œuvre d'Eduardo Arroyo des Mythologies Quotidiennes aux mythologies personnelles*.

ENSEA, Cergy / Université de Pau et des Pays de l'Adour, Pau

eneko.chipi@hotmail.fr