



HAL
open science

Le récit du regard chez Juan Bonilla : post-réalisme, mise en scène de la subjectivité et écriture du Moi

Eneko Chipi, Xavier Escudero, Natalie Noyaret, Pascale Peyraga

► To cite this version:

Eneko Chipi, Xavier Escudero, Natalie Noyaret, Pascale Peyraga. Le récit du regard chez Juan Bonilla : post-réalisme, mise en scène de la subjectivité et écriture du Moi. Réalisme(s) dans la fiction espagnole contemporaine, Orbis Tertius, 2020, 978-2-36783-161-9. hal-04520868

HAL Id: hal-04520868

<https://hal.science/hal-04520868>

Submitted on 25 Mar 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.

RÉALISME(S)

DANS LA FICTION ESPAGNOLE CONTEMPORAINE

ÉDITION DE
XAVIER ESCUDERO
NATALIE NOYARET
PASCALE PEYRAGA



ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

RÉALISME(S)
DANS LA FICTION
ESPAGNOLE CONTEMPORAINE
(XIX^e – XX^e – XXI^e siècles)

Édition de Xavier Escudero, Natalie Noyaret, Pascale Peyraga

© Éditions Orbis Tertius, 2020

© Les auteurs

Éditions Orbis Tertius, 28, rue du Val de Saône F-21270 BINGES

ISBN : 978-2-36783-161-9

ISSN : 2265-0776

Illustration de couverture : « Retrato de José Jiménez Aranda, pintado por él mismo »,
Albúm Salón : 115, 1904.

TABLE DES MATIÈRES

Natalie NOYARET	
Préface	7

CONFÉRENCES INAUGURALES

Geneviève CHAMPEAU	
De algunos tópicos sobre el realismo	15
Isaac ROSA, Marta SANZ	
¿Es el realismo siempre una representación de la realidad?	35

ÉTUDES

Valeria TETTAMANTI	
La poétique du vivant ou la défaite du scientisme dans <i>La Tribuna</i> d'Emilia Pardo Bazán	57
Mariana GARCÍA-FARRÉ	
Deseo e histeria en la representación psicológica de Ana Ozores en <i>La Regenta</i>	71
Blanca CERDÁ AZNAR	
El poso del realismo en Vicente Blasco Ibáñez: una revisión de su obra y de <i>Arroz y tartana</i> (1894)	91
Sara BENNEOUALA	
<i>El árbol de la ciencia</i> como mosaico de la sociedad	105
Lou FREDÁ	
Réalisme et narration chez trois auteurs du franquisme	125
Ana GODOY COSSÍO	
Pinceladas realistas en el mar arquetípico femenino de Francisco Umbral y Mario Vargas Llosa	143

Elvire DIAZ	
Encore l'illusion du réel ? De la présence de l'histoire, du corps, du lieu, de la description dans quelques romans espagnols contemporains	161
Eneko CHIPI	
Le récit du regard chez Juan Bonilla : post-réalisme, mise en scène de la subjectivité et écriture du Moi	171
Jon Roméo PRECIOSO	
Le réalisme subjectif chez Marta Sanz.....	191
Laurence GARINO-ABEL	
Le réalisme à l'ère de la réalité virtuelle : <i>El asesino hipocondríaco</i> (2012) et <i>El sueño del otro</i> (2014) de Juan Jacinto Muñoz Rengel.....	213
Grégory DUBOIS	
Les torsions du réel dans <i>Noticias felices en aviones de papel</i> de Juan Marsé	229
Marie DELANNOY	
Le mélange des genres dans <i>La trabajadora</i> d'Elvira Navarro : roman social, roman d'horreur ou roman métalittéraire.....	245
Anne-Sophie GULLO	
Pinceladas realistas en <i>Los perros de la eternidad</i> de Alejandro López Andrada	263
David CRÉMAUX-BOUCHE	
Realismos, memoria y testimonio: la poética de Fernando Aramburu en <i>Patria</i> (2016)	283
Marie GOURGUES	
La verosimilitud apocalíptica de Alfons Cervera, en <i>La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona</i>	303
Christine DI BENEDETTO	
Raconter le handicap mental. Aliénation et revendication dans <i>Lectura fácil</i> de Cristina Morales.....	317
Caroline MENA	
<i>La rama que no existe</i> (2019) de Gustavo Martín Garzo : vers un nouveau réalisme.....	337

David GARCÍA PONCE
La ciudad activista: debates y manifestaciones urbanas en la novela
española del siglo XXI 355

David BECERRA MAYOR
A vueltas con el realismo o hacia una inestética de «lo real» 373



RÉSUMÉS 395

LES AUTEURS/LOS AUTORES 407

LE RÉCIT DU REGARD CHEZ JUAN BONILLA : POST-RÉALISME, MISE EN SCÈNE DE LA SUBJECTIVITÉ ET ÉCRITURE DU MOI

Eneko CHIPI

Université de Pau et des Pays de l'Adour

Dans son étude de référence sur l'évolution de l'intime dans l'histoire occidentale, Richard Sennet résume ainsi le bouleversement radical qui caractérise les sociétés de la fin du dernier millénaire :

Quand la sécularisation et le capitalisme prirent de nouvelles formes au XIX^e siècle, l'idée d'une nature transcendante perdit peu à peu toute signification. Les hommes estimaient dorénavant qu'ils étaient les créateurs de leurs propres caractères, et que toute expérience était destinée à définir ce qu'ils étaient profondément. [...] Peu à peu, cette force mystérieuse et redoutable qu'est le moi en vint à définir les rapports sociaux, et se transforma même en principe social¹.

Les symptômes de ce recentrement sur l'individu ont été très tôt associés à la modernité dans les œuvres littéraires, si bien que Manuel Alberca fait du « néo-narcissisme » l'un des traits définitoires des lettres hispaniques des dernières années². Et de fait, l'écriture narrative espagnole contemporaine semble marquée par une survivance des formules modernes tardives qui questionnent les apories du réalisme traditionnel en mettant en lumière l'appréhension subjective de la réalité³. Dans la sphère de l'écriture

1. Richard SENNETT, *Les tyrannies de l'intimité*. Paris : Seuil, 1979, p. 275.

2. Manuel ALBERCA, *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid : Biblioteca Nueva, 2007, p. 42.

3. Vicente Luis MORA, *La Luz Nueva, singularidades en la narrativa española actual*. Córdoba : Berenice, 2007, p. 24-28.

nouvellistique, la réactualisation des approches réalistes s'est opérée à partir des années 1950, sous l'influence du néoréalisme d'Aldecoa, avant de se diffracter, dans les années 1980, en de multiples postures individuelles d'auteurs issus de la *Nueva Narrativa Española*⁴. La critique récente a tâché de formaliser cette mise à distance des modèles traditionnels sous les notions de néoréalisme, puis de post-réalisme, permettant de définir les dernières évolutions. Le post-réalisme, tel que le définit Fernando Valls à la suite de José María Pozuelo Yvancos⁵, vise la remise en question de la notion même de réalité par une multiplication d'effets de distanciation humoristique, métalittéraire, autofictionnelle et par une mise en relief de la subjectivité et de l'intime comme filtre de réception du réel⁶. La nuance qui sépare le néo-réalisme subjectif des années 50 et ce post-réalisme – pour ainsi dire au second degré – se situe probablement dans l'idée d'un au-delà de la seule subjectivité qui substitue entièrement au monde référentiel de la mimésis traditionnelle la recreation d'un univers par le regard individuel. Eileen Williams-Wanquet analyse cette spécificité en ces termes :

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 »⁷.

Alors que le « réalisme » est tourné vers le passé, en ce qu'il reprend et consolide un ordre existant, le « post-réalisme » serait tourné vers le futur,

4. Nuria CARRILLO, « El esplendor del relato corto moderno: poética del cuento en los años 80 », *Castilla: Estudios de literatura*, n° 18, 1993, p. 41-50.
5. Fernando VALLS, *Sombras del tiempo. Estudios sobre el cuento español contemporáneo (1944-2015)*. Madrid : Iberoamericana, 2016, p. 35. José María POZUELO YVANCOS, *Figuraciones del Yo en la narrativa: Javier Marías y Enrique Vila-Matas*. Valladolid : Cátedra Miguel Delibes, 2010.
6. Vicente VERDÚ, *El estilo del mundo: la vida en el capitalismo de ficción*. Barcelona : Anagrama, 2003, p. 33.
7. Eileen WILLIAMS-WANQUET, *Éthique de la métafiction : éléments pour un postréalisme en littérature anglaise*. Lyon : Littératures, Université Lumière - Lyon II, 2006, p. 132.

dans la mesure où il cherche à imposer un nouvel ordre au monde, une nouvelle façon de faire signifier le « réel brut ». Le post-réalisme remplacerait donc la conscience immédiate du monde par sa recreation. Dans le domaine francophone, Philippe Vilain arrive à des conclusions similaires tout en réaffirmant la valeur métalittéraire de la posture post-réaliste :

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 réaliste⁸.

C'est dans ce contexte littéraire et théorique que Juan Bonilla développe une exploration personnelle des notions d'identité, d'intimité et de subjectivité, une réflexion qu'il fonde sur la représentation constante du regard individuel porté sur le monde. La confrontation entre les réalités subjectives et « la tyrannie des circonstances », que d'autres nomment « venin du réel⁹ », constitue le moteur narratif de nombre de ses récits. Ainsi ses trames narratives s'inscrivent-elles dans une dynamique de recreation d'un réel se substituant à celui de l'ordre social par la mise en exergue de la subjectivité et de l'intime. Cette tension particulière, qui constitue le fondement éthique post-réaliste, se construit, sous la plume de l'auteur, par diverses exploitations du regard et de ses représentations, ce qui constituera l'objet de notre étude. Par une exploration analytique de quelques nouvelles de Bonilla, nous tâcherons de mettre en lumière les modalités d'appréhension,

8. Philippe VILAIN, *La littérature sans idéal*. Paris : Grasset, 2016, p. 45-46.

9. Expression utilisée par Ángel Olgoso et citée par Fernando VALLS pour évoquer l'approche critique néoréaliste dans : « Sobre el cuento español actual y algunos nuevos nombres », in Geneviève CHAMPEAU *et al.*, *Nuevos derroteros de la narrativa española actual, veinte años de creación*. Zaragoza : Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, p. 132.

voire de récréation du réel qu'offre son œuvre, et les biais d'une écriture de l'identité basée sur la mise en scène de la subjectivité et de l'intime.

I. LE REGARD DANS LE RÉCIT : POUR UNE MISE EN SCÈNE DE LA SUBJECTIVITÉ

Montrer le regard, les signes de la subjectivité

Tout au long de son œuvre novellistique, Juan Bonilla met en exergue la subjectivité de la voix narrative et du regard que ses personnages portent sur l'univers intradiégétique. Nous pourrions entamer cette exploration du regard par « *Amor ciego*¹⁰ », une nouvelle qui met en avant l'incapacité d'un père à voir la réalité de la relation qui se noue entre sa fille aveugle et la voix espagnole de Keanu Reeves, qu'il a invité pour l'anniversaire de l'adolescente, pensant la leurrer en prétendant avoir convié l'acteur américain. La restriction du regard intervient comme un moteur narratif, la focalisation interne réduisant notre appréhension de l'intrigue à la stratégie échafaudée par le père soucieux de gâter sa fille. Comme une annonce de sa cécité symbolique, le père commence par découvrir le doubleur vocal par le son de sa voix avant même de l'apercevoir¹¹, et son aveuglement éclate à la fin du récit lorsque la jeune malvoyante supposément naïve affirme vivre en pleine conscience sa relation avec le quadragénaire espagnol depuis leur première rencontre¹².

L'aspect déceptif du dévoilement de la subjectivité est réactualisé dans la nouvelle « *En la azotea*¹³ », qui exploite les potentialités de la voix narrative pour décrire les coulisses d'un *reality show* morbide. Le récit s'ouvre sur une narration apparemment omnisciente et ce n'est qu'au bout de la deuxième page qu'un narrateur intradiégétique se dévoile, faisant découvrir au lecteur la régie du programme de télé-réalité : « *nosotros no podíamos intervenir en su decisión final*¹⁴ ». Des caméras cachées constituent alors l'unique point de vue du récit et accompagnent les participants jusqu'à l'instant fatidique où ceux-ci doivent mettre fin à leur vie. Contre toute attente, ce n'est pas le protagoniste du programme qui se suicide, mais son idole littéraire, qui

10. Juan BONILLA, *La noche del Skylab*. Barcelona : Seix Barral, 2003, p. 25-40.

11. *Ibid.*, p. 25.

12. *Ibid.*, p. 40.

13. Juan BONILLA, *Tanta gente sola*. Barcelona : Seix Barral, 2009, p. 141-167.

14. *Ibid.*, p. 142.

l'attend sur le toit du tournage. S'ouvre alors un récit secondaire qui révèle le destin de l'écrivain déçu, espérant retrouver les faveurs du public en investissant le devant de la scène. Ici encore, la limitation du regard intervient comme un élément de suspension de la nouvelle, et la rupture narrative se construit dans la confrontation de deux « visions du réel¹⁵ » : celle de la construction factice du programme, du *show*, face au projet personnel échafaudé par l'artiste suicidaire.

Au-delà de ces stratégies narratives de regards croisés, Bonilla use de ressorts stylistiques qui accentuent la subjectivité de la narration : la focalisation interne et le monologue intérieur, peuplé d'interrogations rhétoriques, sont associés aux synesthésies et isotopies sensorielles qui accentuent l'illusion subjective. Dans « La nube de Oort¹⁶ », le narrateur autodiégétique part en quête d'une dose de drogue pour suppléer au manque qui rend son expérience du réel insurmontable. L'expédition jusqu'au quartier de son fournisseur est relatée dans un monologue hallucinatoire qui décuple les bruits, les sensations et les éclats de lumière¹⁷, et le terme de son périple est marqué par une insupportable sensation de froid et la réduction de sa réalité à des percepts subjectifs¹⁸. D'autres récits développent cette structure monologique au point d'atteindre l'immédiateté moderniste du *stream of consciousness*. Ainsi en est-il dans « Salto de altura¹⁹ », où le lecteur suit le flot de pensée d'un champion de saut en hauteur récemment amputé, qui s'apprête à faire son ultime saut par-dessus la rambarde d'un balcon. Les pas de sa course sont rythmés par les « puedes hacerlo, tú puedes hacerlo » qui ouvrent le souvenir d'une série de sauts passés. De même le récit « Polvo

15. Derrière la représentation du regard subjectif, individuel et restreint, émerge cette forme de captation endogène du réel proche des « visions du monde » définies par Jean-Marie Schaeffer : « On pourrait en effet définir la vision du monde comme étant un réseau de représentations qui, bien qu'il renvoie au monde réel, se donne les moyens d'échapper en grande partie aux interférences "nocives" des expériences exogènes [...] en minimisant les points de contact avec les interfaces d'entrée du système représentationnel. [...] 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*, disponible en ligne : <<http://www.vox-poetica.org/t/articles/schaeffer.html>>.

16. Juan BONILLA, *El que apaga la luz* (1994). 2^e éd. Valencia : Pre-Textos, 2009, p. 101-129.

17. *Ibid.*, p. 101-103.

18. *Ibid.*, p. 129.

19. Juan BONILLA, *La noche del Skylab*, *op. cit.*, p. 81-85.

eres²⁰ », qui pousse l'expérimentalisme à l'extrême, se fonde en sa totalité sur l'énumération des sensations physiques d'une protagoniste tout juste défunte dont le cadavre est conduit à la morgue.

À travers ces procédés narratifs et stylistiques – jeux de focalisation, isotopies sensorielles, monologues intérieurs²¹ –, Juan Bonilla donne à voir une réalité intradiégétique strictement limitée à la perception subjective de ses personnages. Ce n'est pourtant pas la seule réalité qui se fait jour dans ces mondes fictionnels et la confrontation de la subjectivité individuelle à l'ordre extérieur au Moi s'érige précisément comme le moteur premier de nombre de ses diégèses. La mise en scène du regard physique, souvent accentuée par des représentations ironiques du sujet regardant, dépasse largement le simple effet de mimétisme sensoriel pour se faire signe d'une construction du réel, d'une vision du monde individuelle qui opère par rejet de la réalité extrinsèque²².

La tyrannie du Dehors : réalités subjectives contre réalités extrinsèques

La confrontation entre un ordre extérieur antagoniste et l'appréhension subjective de la réalité au sein de fictions intimes, pétries de littérature, serait l'une des caractéristiques de l'écriture de Bonilla²³, qui rejoindrait en cela l'évolution générale du genre novellistique selon José Luis Martín Nogales. Observant l'envahissement de l'écriture narrative par un certain intimisme depuis les années 1990, le critique l'interprète comme un repli individualiste face à une sphère collective en perdition :

20. *Ibid.*, p. 221-225.

21. Nous pourrions distinguer les différents types de monologue chez Bonilla en nous appuyant sur la typologie proposée par Dorrit Claire COHN dans *La transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman* (Paris : Seuil, 1981), entre « psycho-récits » (« Amor Ciego »), « monologues narrativisés » (« La nube de Oort ») et écriture du courant de conscience (« Salto de altura »).

22. Plaçant au cœur de son analyse la valeur cognitive de la fiction, Jean-Marie Schaeffer élargit ses visions du monde à tout modèle fictionnel se construisant sur un rejet du réel : « Ainsi, un modèle fictionnel est susceptible non seulement d'être un modèle de la réalité, mais aussi un modèle contre la réalité, et cela parce que dans tous les cas il est un modèle pour la réalité (au sens où il est appelé à être projeté sur cette réalité, leur superposition ayant le statut d'un palimpseste) », *op. cit.*

23. Voir Noemí MONTETES MAIRAL, « Juan Bonilla, el que enciende la luz », in José ROMERA CASTILLO (dir.), *El cuento en la década de los noventa*. Madrid : Visor Libros, 2001, p. 231.

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 derrumbando²⁴.

Chez Bonilla, cette notion d'intime prend d'une part forme dans des récits mettant en évidence les illusions trompées des protagonistes dont les errements se cristallisent généralement autour de l'identité d'un second personnage. Dans « California²⁵ », la découverte par le narrateur des revues homoérotiques de son grand-père porte atteinte à la vision respectueuse qu'il avait de son aïeul et le conduit à réfléchir sur les notions d'identité et d'intimité :

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 sueño²⁶.

D'autres épiphanies narratives²⁷ révèlent la scission entre ces deux réalités, l'inadéquation entre le monde et le regard de protagonistes dont la subjectivité – voire la facticité – est régulièrement dévoilée par le biais d'une narration ludique et réflexive. Dans la nouvelle « Vitoligo²⁸ », le protagoniste découvre que son épouse trompe, dans le jeu vidéo *Vida Real*, le sosie virtuel de lui-même, si bien que son image intime est confrontée à l'identité que lui attribue sa compagne, dans un procédé de projection de deux virtualités contraires, celle de ses illusions propres face à celle du jeu vidéo. Ici, le monde tangible est complètement absent et la trame narrative

24. José Luis MARTÍN NOGALES, « Tendencias del cuento español de los años noventa », in José ROMERA CASTILLO (dir.), *El cuento en la década de los noventa*, *ibid.*, p. 44.

25. Juan BONILLA, *El que apaga la luz*, *op. cit.*, p. 89-100.

26. *Ibid.*, p. 98-99.

27. Nous utilisons ce terme dans le sens employé en littérature pour se référer à la structure des nouvelles modernes. Voir en particulier l'article de Ricardo SOBREIRA, « “Et soudain tout est devenu clair pour lui” : La prise de conscience exprimée par l'épiphanie littéraire », *Revista Tabuleiro de Letras*, Salvador PPGEL, Décembre 2013, n° 07, p. 33-44, disponible en ligne : <<http://www.revistas.uneb.br/index.php/tabuleirodeletras/article/view/610>>.

28. Juan BONILLA, *El estadio de mármol*. Barcelona : Seix Barral, 2005, p. 151-175.

se construit en sa totalité dans le miroitement qui oppose et rapproche deux réalités subjectives. Le réalisme du drame humain qui sépare le couple est ainsi enserré dans l'articulation de deux réalités individuelles.

Cependant, les personnages bonilliens, cloîtrés dans l'intériorité de leur regard sur le monde, font souvent montre d'une grande pugnacité face à la tyrannie du dehors et édifient des stratégies de canalisation du réel par les fictions intimes qui les habitent. C'est sans doute en ce sens qu'il nous faut interpréter les personnages qui s'arrangent de leur aliénation subjective ou décident de soumettre leur vie à un texte prédéfini et librement choisi. Ainsi le protagoniste de « Fregoli » voit-il le visage de son ex-compagne remplacer les traits de tous les passants, apposant sur le monde une nouvelle fiction maladroite pour contrarier la réalité de ses illusions perdues : « [...] *había querido imponerme a la propia realidad con aquella táctica depredadora: reproducir a Gabriela en todos los rostros. Ya que ella no puede ser mía, el mundo entero la sustituirá*²⁹ ».

D'autres personnages s'aventurent plus loin dans la fictionnalisation du dehors en décidant d'astreindre sciemment leur quotidien à un scénario préétabli. Sans entrer dans le détail d'exemples étudiés par ailleurs³⁰, nous citerons les péripéties des rôlistes de *Nadie conoce a nadie* cherchant à transporter dans le réel les missions que le scénario du jeu leur confie³¹ ou la figure christique qui, dans « La vida que no había sido escrita³² », suit à la lettre les prophéties d'Isaïe. Ces situations illustrent une volonté de substitution du réel par une fiction qui se projette sur le monde³³, un monde intérieur qui remplace progressivement le monde référentiel significativement évincé

29. *Ibid.*, p. 88.

30. 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*, n° 10, 2017, *Roman Noir : espaces urbains et grands espaces*, disponible en ligne : <<https://revues.univ-pau.fr/lineas/2402>> et Eneko CHIPI, « Marges et mirages de la frontière, La poétique des limites chez Juan Bonilla », in Christian BOIX, Blandine DAGUERRE, Pascale PEYRAGA (éd.), *Frontières dans le monde ibérique, HispanismeS*, second semestre 2020.

31. Juan BONILLA, *Nadie conoce a nadie*, *op. cit.* (et, pour la nouvelle éponyme : *El que apaga la luz*, *op. cit.*, p.195-228).

32. Juan BONILLA, *El que apaga la luz*, *op. cit.*, p. 83-87.

33. Dans une interview faisant suite à la publication de *Nadie conoce a nadie*, Bonilla affirme : « [...] 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 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 segundo », *Nadie conoce a nadie*, *op. cit.*, p. 8.

de la narration. L'objet de la représentation se trouve déplacé de l'univers tangible vers l'identité intime du sujet isolé de la réalité extérieure et aliéné par la primauté de son Moi sur le monde qui l'entoure.

Des visions du monde aux folies intimes

Alain Mons évoque, à la suite de Peter Sloterdijk, une des facettes de l'intime pouvant être interprétée comme une forme de folie intérieure :

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 d'un dedans clos, un peu fou donc, permettant aux sujets le « retrait » par rapport au regard extérieur³⁴.

Selon cette conception, l'aliénation des personnages bonilliens pourrait être interprétée comme le simple prolongement de leur intimité, de leur abri intérieur affleurant le réel. La thématique de la névrose est centrale chez Bonilla au point que nombre de ses personnages sont affublés du « syndrome d'Alonso Quijano », maladie imaginaire inspirée de l'hypotexte cervantin par laquelle les protagonistes impriment sur le monde les spectres de papier qui les habitent³⁵.

Cette folie de l'intime s'exprime sous différentes modalités : ce sont parfois des personnages qui ne parviennent plus à reconnaître la réalité par rapport à l'idée du réel qu'ils ont ébauchée en leur for intérieur, tel le protagoniste de « Real Dolly³⁶ », qui s'étonne de l'aspect factice du corps d'une actrice endormie ayant servi à modeler la poupée dont il est épris : « Pellizqué sus nalgas y me defraudó un poco su tacto blando. No, no era lo

34. Alain MONS, « Où est l'intime ? », in Alain MONS (dir.), *Interfaces de l'intime*. Pessac : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2016, p. 12-13.

35. Juan BONILLA, *El que apaga la luz*, op. cit., p. 210. Lire par ailleurs l'interprétation de ce syndrome imaginaire par Noemi MONTETES MAIRAL dans « La autoficción literaria en la obra de Juan Bonilla », *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 773, Novembre 2014, p. 116.

36. Juan BONILLA, *El que apaga la luz*, op. cit., p. 147-170.

mismo que con la muñeca. La muñeca resultaba mucho más humana³⁷ ». Le doute relatif au statut de réalité du monde environnant prend parfois une tournure littéralement névrotique, débouchant par exemple sur un suicide libérateur dans « Una sensación incurable³⁸ ».

Dans tous les cas, les souvenirs les plus intimes des personnages font écran à l'hypothétique « réalité du dehors » et s'accompagnent d'un égocentrisme qu'exemplifie la longue nouvelle *Yo soy, yo eres, yo es*³⁹ : si les êtres supérieurs y reçoivent la dénomination de « yo soy, yo eres, yo es », les plus libres d'entre eux, refusant de subir la réalité extrinsèque, sont désignés par la périphrase « yo me amo, tú me amas, él me ama⁴⁰ ». Conjuguer le réel à sa personne, voilà bien l'ultime jalon de la construction d'un regard subjectif sur le monde qui, conscient de sa toute-puissance face à la réalité, rejette dans la fiction la possibilité d'une vie hors de soi.

Juan Bonilla esquisse le portrait d'une identité conçue à la fois comme cause et conséquence de la subjectivité, comme un fragment d'une construction de réalité se superposant à l'espace externe. À travers le regard individuel porté sur le monde, l'identité intime des personnages s'édifie dans le giron de leur folie intérieure et se façonne par l'acte même de modeler le réel à leur image. Le fondement éthique de l'écriture de Bonilla, proche des postulats post-réalistes que nous décrivions en introduction, s'exprimerait donc dans cet art de la construction simultanée et concomitante de la subjectivité du regard et de l'identité intime des personnages. Comme le souligne Eduardo García dans *Una poética del límite*, c'est là un des traits saillants des dernières mutations du réalisme littéraire : « Mirar la realidad, sí, pero en ambos sentidos: tanto hacia el estímulo exterior como hacia el sujeto que lo vivencia. Realidad es todo aquello que siente y vive un ser humano⁴¹ ». Nous accompagnerons donc ce mouvement autoréflexif qui fonde la parthénogénèse identitaire des personnages de Bonilla et orienterons notre analyse vers l'envers de sa dynamique mimétique : la représentation de l'intime.

37. *Ibid.*, p. 168-169.

38. *Ibid.*, p. 229-237.

39. Juan BONILLA, *Yo soy, yo eres, yo es* (1995). 2^o éd. Málaga : Lucas de Gálibo, 2016.

40. *Ibid.*, p. 7.

41. Eduardo GARCÍA, *Una poética del límite*. Valencia : Pre-Textos, 2005, p. 71.

II. VERS UNE REPRÉSENTATION DE L'INTIME

Regard et intimité

Dans son étude désormais célèbre, François Jullien définit l'intime comme un partage de l'intériorité, nécessairement entre deux êtres : « C'est ainsi qu'être intime, c'est partager un même espace intérieur – espace d'intentionnalité : de pensée, de rêve, de sentiment – sans qu'on se demande plus à qui ceux-ci appartiennent⁴² ». L'intime implique une modulation du Moi par la mise en commun d'une part d'intériorité avec l'Autre. Il se construit ainsi dans un « entre-deux » de l'extériorité (l'ouverture à l'autre) et de l'intériorité de l'identité propre. En tant qu'expérience du Moi à la rencontre d'un autre Moi, l'intime échappe à la conceptualisation abstraite pour se vivre et s'entretenir par le moment, le geste ou le regard :

Car l'intime utilise activement le silence, il fait parler les gestes, les regards, un sourire, un ton de voix. Les gestes, plus que les mots, sont vecteurs et relais d'intime : les gestes, autrement dit, réalisent l'intime et le rendent effectif vis-à-vis de quoi la parole est bavarde et bornée⁴³.

Cette conception de l'intime trouve nombre de formulations dans l'œuvre de Bonilla : les regards échangés y acquièrent une signification narrative particulière et participent de la construction épiphanique du récit, à la manière des effets descriptifs des « nouvelles-instants », selon l'expression consacrée par René Godenne⁴⁴. Dans le roman *Cansados de estar muertos* et dans la nouvelle éponyme, la représentation de l'aliénation des personnages adopte une coloration mortifère liée à l'isotopie du décès et des Enfers : le protagoniste s'appelle Fausto, son amante, Morgana, et ils se rencontrent dans le bar de la morgue dont le tenancier s'avère être un proxénète néphrologue. La question « ¿no estás cansado de estar muerto? » revient tout au long du récit, comme si les personnages étaient reclus dans un enfer métaphorique, strictement isolés d'une autre réalité qui serait celle de la vie. Seule l'intimité partagée entre Morgana et Fausto parvient à rompre l'aliénation de ce quotidien morbide : faisant suite à un premier regard de

42. François JULLIEN, *De l'intime, Loin du bruyant amour*. Paris : Grasset, 2013, p. 27.

43. *Ibid.*, p. 148.

44. La « nouvelle-instant » pour Godenne, ou « nouvelle-description » pour Eikhenbaum, est la forme caractéristique de l'écriture narrative brève de la dernière modernité (Tchekhov, Woolf, Mansfield, Joyce...), théâtralisant un instant épiphanique dans le parcours d'un personnage saisi dans l'instantanéité de la description ou du portrait.

Fausto porté sur Morgana⁴⁵ et au don de lettres d'amour encore scellées, leur complicité amoureuse s'exprime hors du bruyant verbiage et dans le secret partagé du silence. Dès lors, la sortie potentielle de l'isolement par la relation intime se matérialise dans le regard insistant avec lequel le chien doberman, Cerbère symbolique de Fausto, l'accompagne, jusqu'au moment où la rupture avec Morgana scelle pour le protagoniste l'impossibilité de sortir de sa géhenne, le récit s'achevant sur la vision du canidé pendu en signe des illusions perdues. Le roman *Cansados de estar muertos* s'appuie sur une même association intimité/regard, dans une scène qui illustre à la perfection l'approche de F. Jullien : les deux amants se regardent dans les yeux durant des heures, Fausto énonçant les pensées de Morgana, chacun se « promenant dans les rues des yeux de l'autre⁴⁶ ».

Le regard de l'Autre joue un rôle capital dans la construction de l'essence intime du Moi sous la plume de Bonilla, ce que corrobore le protagoniste de « El paracaidista⁴⁷ », suspendu infiniment dans les airs après son saut en chute libre, et dont les spéculations l'amènent à penser qu'il ne se réveillera que lorsque quelqu'un se souviendra de lui : « Nadie le echaba de menos, nadie había pronunciado su nombre a lo largo del día [...] el paracaidista creyó por un instante que el sol se asomaba por fin sólo porque él se había llamado a sí mismo⁴⁸ ». Dans une ultime révélation qui précipite sa chute et à l'issue de laquelle la voix narrative se réincarne dans le corps d'un nouveau-né, il comprend que sa suspension ne touchera à sa fin que lorsque ni lui ni personne ne gardera le moindre souvenir de son être :

[...] la piscina de aire gélido en la que permanecerá todavía muchos días más hasta que ya no recuerde nada de sí mismo, se diluya la conciencia afectiva de uno mismo a la que llama YO, hasta que ya nadie sepa decirle nada acerca de quién fue⁴⁹.

Ce bref texte avance une définition capitale de l'identité, et plus encore de l'essence humaine. L'existence ne se résume plus, ici, à la durée de la vie, mais à la survivance du souvenir d'un être dans l'espace mémoriel des autres. Ce n'est qu'en disparaissant de l'espace intime d'autrui que l'être disparaît pour de bon pour devenir autre. L'essence ne s'entend que dans

45. « Cansados de estar muertos », *El que apaga la luz*, op. cit., p. 250.

46. Juan BONILLA, *Cansados de estar muertos*, op. cit., p. 196-197.

47. *Ibid.*, p. 199-209.

48. *Ibid.*, p. 205-206.

49. *Ibid.*, p. 208.

l'interstice du rapport à l'Autre. Dès lors, il n'est de réalité ailleurs que dans l'entrelacs universel des intimes et c'est par le regard, celui de la passion, du souvenir ou de la lecture, que s'ouvre l'espace interstitiel de l'intime.

Paysages intimes, un regard sur l'espace interstitiel de l'identité

Si l'écriture post-réaliste cherche à mettre à jour la subjectivité du regard tout en interrogeant réflexivement sa construction, alors il nous faudrait, pour définir l'espace intime bonillien, avoir recours à une herméneutique interfaciale portant sur un espace de « l'entre-deux⁵⁰ », entre intériorité et extériorité. Là où François Jullien n'entrevoit l'existence de tels espaces que dans l'expérience intime avec l'Autre, Alain Mons et François Laplantine conçoivent la possibilité d'une interaction intime avec des objets, des textes ou encore des villes⁵¹. L'expérience intime est constituée de moments où le dehors entre en résonance avec le dedans pour moduler l'essence du Moi intérieur, si bien que l'espace urbain présenté se borne rarement à une simple fonction de cadre référentiel, comme l'attestent la ville de Séville dans le roman *Nadie conoce a nadie*, et sa maquette qui fait écho à la maquette urbaine que le père architecte de Morgana construit à sa fille dans *Cansados de estar muertos* pour illustrer sa théorie de la vie après la mort. Au-delà de cette ultime frontière, c'est un enchevêtrement de rues gardées en mémoire qui nous attendrait, suivant une construction urbanistique chimérique où les voies du monde entier seraient réunies par le crible du souvenir intime⁵². La « ville derrière la mort » exemplifie le processus d'intériorisation du réel comme moteur de construction identitaire et illustre à son tour le mouvement représentationnel de reconstruction de réalité puisque dans l'espace de cette ville intérieure s'articulent le dehors subjectivisé et le dedans pétri de dehors⁵³.

50. François LAPLANTINE, « Penser l'intime : trouble dans la binarité et perturbation du langage », in *Interfaces de l'intime*, *op. cit.*, p. 28.

51. Alain MONS, *op. cit.*, p. 13 ; François LAPLANTINE, *ibid.*, p. 25.

52. « 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 », *op. cit.*, p. 54.

53. Alain Mons souligne le statut particulier de l'espace urbain comme moteur privilégié de l'événement intime : « Or 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. [...] J'ai déjà parlé ailleurs des vidéastes et des photographes qui nous donnent à voir une *ville intérieure* si je peux dire, puisque

Dans d'autres récits, la représentation de l'espace interstitiel de l'intime et de son expérience intersubjective s'affranchit de la description d'un espace physique propre. « La desconocida⁵⁴ » décrit la rencontre et la nuit d'amour entre le protagoniste et une inconnue – au bord du suicide – donnant lieu à une fusion de leurs souvenirs. La fin du récit est narrée au féminin par une voix bipolaire⁵⁵ :

Ya no me veía reflejado en su mirada, sino que me veía a mí mismo sobre mí, quiero decir, yo estaba fuera, o sea yo era ella, de alguna manera había interceptado y llevado a su interior la voz que llevo dentro, la que me narra constantemente mi vida, la que lo sabe todo de mí, allí donde se sustancia lo que soy, la conciencia por llamarla de manera insuficiente, esa incansable y cansada guerra entre identidad e intimidad⁵⁶.

Nous trouvons dans cette scène tous les traits définitoires de l'intime théorisé par les derniers penseurs du concept : le regard porté sur l'autre, le contact oculaire partagé, la naissance de l'expérience de l'intime concomitante façonnent un espace interstitiel à l'intérieur des personnages où se mêlent et se confondent leurs essences profondes⁵⁷. Si les mots de l'auteur confessent son incapacité à embrasser la notion (comme le soulignent d'ailleurs Jullien et Laplantine), c'est le processus de bouleversement narratif même, la synthèse des focalisations qui donne à voir la genèse de

paradoxalement c'est à travers la subjectivité que l'on a quelque chance d'atteindre une part du réel. Il s'agit bien pour ces artistes, et pour les spectateurs des images, de passer par leur rapport intime à la ville afin d'accéder à un dehors signifiant, un fragment de réel », *op. cit.*, p. 52-53.

54. Juan BONILLA, *El estadio de Mármol*, *op. cit.*, p. 107-131.

55. Selon la terminologie de l'« univers intime bipolaire » développée par Peter SLOTERDIJK dans *Bulles (sphères 1)*. Paris : Fayard, 2010, p. 155.

56. *Ibid.*, p. 120.

57. Williams-Wanquet, dans son analyse du post-réalisme dans l'écriture féminine contemporaine, se réfère à la rupture des 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”. [...] La figure de l'androgynie, devenue un véritable topos de cette littérature, symbolise cette “dissémination”, 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 », *op. cit.*, p. 156-157.

l'interface⁵⁸. De la rencontre subjective avec une « inconnue » à l'identité voilée par la focalisation interne, la voix narrative souffre une transmutation vers cet ailleurs intersubjectif, ou *entre-subjectif*, de l'intériorité interstitielle, tout à la fois envahie par le dehors et enrichie par le dedans de l'Autre.

Nous envisagions plus haut l'existence d'un intime se tissant avec une œuvre au fil de la lecture. C'est là un axe majeur de l'écriture bonillienne qui se fonde sur l'idée que les expériences lectoriales communes créent une unité entre les lecteurs, une « compagnie des solitaires », capable d'outrepasser les frontières de l'aliénation quotidienne. Or, cet espace intime des lectures fait également l'objet d'une métaphore spatiale dans la nouvelle « La Compañía de los solitarios⁵⁹ », du nom du bar souterrain dans lequel se rend l'auteur Platonov et où il dialogue avec une galerie de personnages – âmes défuntes des auteurs qu'il a lus ou qui liront son œuvre à venir – au-delà des espaces et du temps qui les séparent. L'espace du bar s'oppose aux rues glaciales de Moscou où il est officiellement balayeur et, par là même, aux règles de censure édictées dans une société dictatoriale. Nous devinons dans cette dichotomie l'opposition mentionnée précédemment entre l'identité et l'intimité selon Bonilla : prolétaire transparent de l'État oppressif du dehors, Platonov apparaît à tous les avatars littéraires qui habitent l'intime local souterrain comme l'auteur de génie qu'il deviendra. La rupture narrative finale, qui fait brusquement basculer le récit d'une focalisation interne à une focalisation omnisciente, dévoile par un effet de distanciation la solitude de Platonov et la nature psychologique de l'endroit occupé.

Une deuxième clef de lecture repose sur l'identité paradoxale d'un autre personnage, l'hôte authentique des lieux, un tenancier mystérieux, figure implicite du lecteur et possible avatar auctorial de Bonilla lui-même, incarnant le souvenir de celui qui a lu tous ces écrivains et les fait dialoguer dans l'espace intime de son comptoir. À travers l'espace métaphorique du bar, Bonilla offre une illustration onirique de cet intime qui se tisse avec le texte et s'oppose à la fois à la solitude individuelle des auteurs et à l'ordre social

58. Alain Mons se fait encore le parfait exégète de la situation : « 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 exemple », *op. cit.*, p. 42.

59. Juan BONILLA, « La Compañía de los solitarios », *La Compañía de los solitarios*. Valencia : Pre-Textos, 1999, p. 179-197.

extérieur auquel le lecteur se soustrait. Cette nouvelle établit le rapport fertile entre la conception bonillienne de l'identité, ses idées métalittéraires et la vision d'un espace intérieur forgé par le regard, ici, du lecteur.

Ce dernier exemple nous invite à nous interroger sur le rapport noué entre le texte bonillien et l'intimité de son auteur. La portée métalittéraire et autobiographique de la représentation de l'intime dans les textes de Bonilla fera ainsi l'objet de notre conclusion à cette étude.

La recréation d'un réel post-réaliste se substituant à celui de l'ordre social, étudiée jusqu'ici sur le plan intradiégétique par la présentation manifeste de la subjectivité, n'est pas sans rappeler le processus d'écriture d'autofiction dont Sébastien Hubier dit :

C'est d'ailleurs peut-être bien parce qu'elle se fonde sur la conviction que la vie est indescriptible et insaisissable directement que l'autofiction apparaît, à son auteur, comme une quête de vérité. Mais de cette vérité qui se situe à la lisière de la réalité et de l'imagination⁶⁰.

À cette première approche de la représentation autofictionnelle, nous pourrions ajouter les remarques d'Isabelle Grell qui affine cette définition dans le sens d'une représentation de l'intime :

Lors de la réception d'un texte, le lecteur ne distingue pas la fiction de la réalité mais use de la première pour être informé sur la seconde, et ceci d'autant plus dans des textes autofictionnels. La question de vérité est perçue selon les affinités sensibles, les inclinations théoriques, la personnalité intime et extime de l'écrivain et de son lecteur, selon son but recherché. [...] L'autofiction est une thématization en abyme d'un « je » assumé, un métalangage et une allégorie de l'acte de vivre, de se dire, par laquelle un auteur se construit une personnalité, une existence, tout en conservant son identité réelle⁶¹.

Il n'est d'ailleurs pas surprenant de découvrir sous la plume de Philippe Vilain, l'un des artisans de l'autofiction que nous citons en introduction, une analyse du post-réalisme connexe au genre autofictif, même si l'objet de la représentation post-réaliste n'est pas systématiquement la figure auctoriale. Nous pourrions sans doute affirmer une certaine proximité dans les modalités mimétiques (ou post-mimétiques) des deux notions selon laquelle l'autofiction serait à l'autobiographie classique ce que le post-réalisme est

60. Sébastien HUBIER, *Littératures intimes, les expressions du Moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris : Armand Colin, 2003, p. 124.

61. Isabelle GRELL, *L'autofiction*. Paris : Armand Colin, 2014, p. 34-35.

au réalisme naturaliste, ou, en d'autres termes, l'autofiction serait une sorte d'autobiographie post-réaliste.

Nous l'avons vu, l'univers bonillien se fonde sur l'idée que les mondes de fictions peuvent modifier le réel par le diapason du lecteur. En ce sens, la définition que donne Bonilla de l'autobiographie comme catalogue de livres lus⁶² épouse ce dialogue entre réalité et fiction qu'il met en scène au fil de son œuvre : la vie d'un homme pourrait se résumer aux modulations de la littérature sur son essence et au contexte qui entoure la rencontre intime avec le livre. La nouvelle « El lector de Perec⁶³ » cristallise tous les enjeux du biographisme bonillien. Elle met en avant un collectionneur de volumes d'occasion du *Je me souviens* de Georges Perec qui décide de faire siens les souvenirs que les anciens propriétaires des ouvrages ont annotés à la fin de chaque tome. Le narrateur y évoque explicitement le rapport intime de construction individuelle mis en jeu par l'acte de réception :

[...] 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» (sic) que son nuestra vibrante necrológica, que nos hacen ser quienes somos [...] ¿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 leen⁶⁴?

L'équation de l'échange n'est pas de formulation aisée : dans l'intime du texte se trouve l'essence du lecteur, là où le texte a creusé l'intime dans l'essence intérieure du lecteur. Quatre ans avant la publication de cette nouvelle, Bonilla éditait son propre *Je me souviens*⁶⁵ affublé d'une photographie de couverture qui le représente se prenant en photo dans un miroir. Il affirmait déjà dans la préface la portée biographique de l'ouvrage et de tous ses écrits : « Seguiré escribiendo acerca de lugares sagrados y criaturas excepcionales, seguiré cartografiando al alguien que llamo yo, cuando me

62. « Y ya se ha dicho: uno ha encontrado en la búsqueda de libros un modo atenuado de contarse una parcela importante de su vida, [...]. Podría, en fin, contaros algunos de los mejores momentos de mi vida confeccionando un catálogo a la manera de los libreros de viejo », Juan BONILLA, *La Novela del buscador de libros*. Sevilla : Fundación José Manuel Lara, 2018, p. 30.

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

64. *Ibid.*, p. 198-199.

65. Juan BONILLA, *Je me souviens*. Cádiz : Algaida, 2005.

los encuentre si es que los encuentro⁶⁶ ». Une cartographie du Moi par la construction performative d'une mosaïque de réalités fictives ou fictionnalisées, voilà bien la conception la plus à même de définir l'écriture de Bonilla. La dénomination ambiguë et, somme toute, très englobante de l'*autofiction* peut-elle seulement satisfaire son lecteur ?

Revenant vers les théories de Pozuelo Yvancos qui constituaient le point de départ de cette étude, nous y trouverons une nuance apte à dire l'essence de la tension biographique que nous évoquons ici. Dans son article « "Figuración del Yo" frente a autoficción⁶⁷ », le critique souligne l'extension de la définition théorique de l'autofiction⁶⁸ et invite à distinguer les deux concepts concurrents. La *figuration du Moi* consiste, suivant l'analyse étymologique du premier terme, en un travail consubstantiel de représentation, de création et d'imagination d'une personnalité auctoriale qui se maintient à distance de la narration par l'entremise d'une instance narrative explicite :

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 narradores⁶⁹.

Il nous semble que l'indétermination générique de nombreux textes bonilliens, tendus entre essai journalistique, anecdote fictive et évocations

66. *Ibid.*, p. 15.

67. José Manuel POZUELO YVANCOS, « "Figuración del Yo" frente a autoficción », in Ana CASAS (dir.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid : Arco Libros, 2012, p. 152-173.

68. *Ibid.*, p. 159.

69. *Ibid.*, p. 167-168.

biographiques, répondent parfaitement à cette définition et permettent de saisir pleinement en quoi Bonilla refuse d'être un personnage, selon ses dires. La matière de ses récits constitue en effet l'émanation figurée de son regard intime, à l'image de ses personnages dont le regard sur le monde et sur le texte littéraire forge l'essence. Le regard, et l'œuvre qui lui donne corps, sont consubstantiels à l'identité même de Juan Bonilla et nous laissons, pour nous en convaincre, les mots de Pozuelo Yvancos refermer cette dernière analyse :

[...], pensamiento ejecutándose, objeto experimentándose, que tiene a un yo en el espejo de su propia forma, mirando los objetos y haciéndolos ser imagen que coincide en todo con su mirada. Esa capacidad de hacer vivencia de la contemplación de los objetos, de convertir esa misma mirada y el acto que la ejecuta en la principal dimensión de su forma, de manera que los contenidos no están ya en el estrecho campo de lo refutable, que es un tiempo del curso histórico, sino que logran sobrepasarlo, hasta erigirse en valores del presente, que no se sobrepasa porque vive en la enunciación misma de su forma⁷⁰.

Par l'exploration du regard dans les nouvelles de Juan Bonilla, nous avons mis en lumière les processus de reconstruction du réel dans une œuvre éminemment métalittéraire, la mise en scène du regard constituant une mise en abyme autoréflexive de l'usage de la diction autobiographique. Par une approche intimiste du texte littéraire, Bonilla réaffirme la capacité qu'a la fiction de modifier le réel par la co-construction du regard et du regardant au cœur de l'acte de réception lectoriale. Les nouvelles que nous avons analysées s'inscrivent dans une esthétique post-réaliste de représentation du réel et ce, jusque dans la tension autobiographique qui unit l'intégralité de l'œuvre de l'auteur.

« Figuration post-réaliste du Moi » plutôt que simple autofiction, « écriture moderniste tardive » plutôt que postmoderne, nous semblent être des expressions plus appropriées pour aborder une œuvre complexe et illustrant magistralement la notion non moins ambiguë de l'intime littéraire. Néanmoins, plutôt qu'une survivance des procédés littéraires de ce que Fredric Jameson nomme la haute-modernité⁷¹, nous pencherions

70. *Ibid.*, p. 172.

71. Fredric JAMESON, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*. Paris : ENSBA, 2007.

pour l'idée d'une réactualisation des postulats modernes, une rénovation qui se manifeste par la transition d'un néo-réalisme vers un post-réalisme, tant ce dernier porte les traces des leçons du postmodernisme. Le recours à une intertextualité omniprésente, l'usage de voix narratives multiples, confondues et, pourquoi pas, rhizomatiques, sont sans doute les legs des expérimentalismes de la fin du XX^e siècle. Mais une nuance fondamentale distingue radicalement cette écriture des solipsismes contemporains décriés par Todorov⁷² : la possibilité d'un échange intime entre le réel et le fictif, le retour d'une éthique de la fiction dans un rapport interfacial entre le texte et le monde.

72. Tzvetan TODOROV, *La littérature en péril*. Paris : Flammarion, 2007.

RÉALISME(S) DANS LA FICTION ESPAGNOLE CONTEMPORAINE (XIX^e, XX^e, XXI^e S.)

ÉDITION DE XAVIER ESCUDERO, NATALIE NOYARET,
PASCALE PEYRAGA

Soupçonnant le réalisme d'être beaucoup plus complexe et opaque qu'il n'y paraît, d'être capable de se redéfinir et de se réinventer avec chaque époque pour mieux bouleverser alors notre vision et notre compréhension du réel, les chercheurs de la NEC+ se sont proposé ces dernières années d'observer l'évolution et les diverses manifestations du réalisme dans le cadre de la fiction narrative espagnole des XIX^e, XX^e et XXI^e siècles.

Aussi nous livrent-ils ici une vingtaine d'études embrassant un large éventail d'écrivains (Emilia Pardo Bazán, Leopoldo Alas, Vicente Blasco Ibáñez, Pío Baroja, Rosa Chacel, Ana María Matute, Elena Quiroga, Alfons Cervera, Fernando Aramburu, Francisco Umbral, Marta Sanz, Cristina Morales, Pablo Gutiérrez, José Ovejero, Elvira Navarro, Gustavo Martín Garzo, Juan Bonilla, Juan Jacinto Muñoz Rengel, Alejandro López Andrada, Juan Marsé et d'autres encore) dont la « veine réaliste » est chaque fois questionnée ou repensée.

Autant d'études, et une réflexion collective, qui prennent appui sur le précieux éclairage apporté par Geneviève Champeau sur « quelques clichés sur le réalisme » et sur le passionnant témoignage des écrivains Isaac Rosa et Marta Sanz, enclins à se demander si le réalisme est toujours une représentation du réel.



www.editionsorbistertius.com

ISBN : 978-2-36783-161-9

ISSN : 2265-0776

Prix France : 34,90 €