
Passion, patience et compassion dans *La Ciudad oscura* d'Alfons Cervera

Marie Gourgues
Université de Caen Normandie, LASLAR (EA 4256)

RÉSUMÉ. Dans *La Ciudad oscura* (1987), Alfons Cervera dresse tout au long d'une multitude de récits brefs le portrait d'une Espagne post-transitionnelle désillusionnée. La troisième œuvre fictionnelle de l'écrivain valencien se fait l'expression sentimentale du mal-être sociopolitique de son temps, tant par les thématiques qu'elle aborde dans son ensemble que par la forme fragmentaire de chacune des histoires. Au moyen d'une poétique politico-affective, elle fait correspondre à la déception collective la déréliction individuelle : à travers le prisme de la déliquescence des relations humaines, et en particulier amoureuses, elle met en scène une galerie de personnages dont l'existence est régie par la souffrance, celle-ci se déclinant en trois modalités qui structurent les narrations. La première d'entre elles est la passion au sein des couples, qui devient systématiquement violente et met au jour le fait que l'unité amoureuse n'est qu'un mirage face à l'insurmontable altérité qui mine toute relation. Le *pathos* enduré par les protagonistes prend également la forme de la patience forcée, dans la mesure où, si les personnages ne se déchirent pas, dans le contexte urbain propice à l'incommunication, ils sont confrontés à une solitude extrême due à leur incapacité à trouver une compagnie satisfaisante en autrui. Leur unique moyen de retrouver une relation d'altérité saine leur est offerte hors de la diégèse par l'instance lectorale, qui compense leur douloureux esseulement par une empathique compréhension de leur situation, qui n'est pas sans rappeler le désenchantement du lecteur, bien réel cette foi.

MOTS-CLÉS : passion, patience, compassion, époque post-transitionnelle espagnole, Alfons Cervera

Passion, patience and compassion in Alfons Cervera's *La Ciudad oscura*

ABSTRACT. In his book *La Ciudad oscura* (1987), Alfons Cervera sketches a disillusioned post-transitional Spain throughout a wide range of short stories. The Valencian author's third fictional work is a conduit for the socio-political discontent of its time, both through the themes it addresses as a whole and thanks to the fragmentary style displayed in each tale. Using a politico-affective poetics, it draws a parallel between collective disappointment and individual dereliction: through the prism of decay-

ing human connections – and deteriorating love relationships more particularly –, it stages a variety of characters whose existence is ruled by suffering. This suffering can be divided into three categories that structure the narratives. The first one is that of the passion that exists within couples and systematically turns into violence, thus bringing to light that love union is but an illusion facing the overwhelming alterity that undermines every relationship. Secondly, the *pathos* endured by the protagonists may take the shape of forced patience, insofar as if the characters do not end up tearing each other apart, in an urban context that favours communication breakdowns, they are confronted with an extreme loneliness due to their inability to find in others a satisfying company. Thirdly, the only way for them to find a wholesome relationship to alterity may be given to them outside the diegesis, namely by the readers, thanks to their empathic understanding of the characters' situation. This empathy compensates for the characters' painful isolation, through which the readers are reminded of their own actual disenchantment.

KEYWORDS: Passion, Patience, Compassion, Spanish post-transitional Time, Alfons Cervera

« La passion est le pressentiment de l'amour et de son infini auquel aspirent toutes les âmes souffrantes », écrit Balzac dans son *Histoire des Treize* (Balzac, 1855 : 209), à propos du désir ardent mais inassouvi de la duchesse de Langeais d'être aimée par un homme. La passion semble se distinguer de l'amour idéal caractérisé par la certitude et l'infinitude du bonheur : elle apparaît plutôt marquée par le sceau de l'éphémère et de l'instabilité, n'étant que « pressentiment de l'amour », et pourrait-on ajouter « pressentiment douloureux ». En effet, si les « âmes souffrantes » brûlent de connaître l'amour, ne sont pas moins affligées les âmes touchées par la passion, dont le sens étymologique est bien celui de la souffrance, du πάθος (*pathos*) grec. Les âmes, mais également les corps malmenés des amoureux passionnés constituent un topos littéraire auquel n'échappent pas les personnages cervériens de *La Ciudad oscura*. Dans la troisième œuvre fictionnelle de l'auteur valencien Alfons Cervera, la plupart des protagonistes des cinquante-deux récits courts « s'aimèrent à la folie »¹, une modalité déraisonnable² de l'amour qui se conjugue au passé, car elle ne donne lieu qu'à des relations peu durables. Sous le joug des passions, les relations entre les personnages deviennent alors incontrôlables, et se font le reflet de leur contexte d'écriture.

1 L'expression « *se amaron con locura* » et ses variantes apparaissent de façon omniprésente tout au long des histoires brèves de *La Ciudad oscura*. Pour ne donner que quelques exemples épars, on la trouve dans « Rebeca » (« *le había amado con la locura juvenil de la estudiante de bachillerato* », Cervera, 1987 : 25), dans « Bernardo » répétée deux fois en anaphore (*idem* : 43), dans « Napoleón » (« *la mujer que amara con locura* », *idem* : 45), ou encore dans « Luciérnaga » (« *todos los hombres la amaban con locura* », *idem* : 54), entre autres.

2 Selon le sens de l'expression « aimer à la folie » dans le dictionnaire Littré : « Aimer à la folie, aimer avec le sens d'une passion qui n'a pas tout le sérieux nécessaire ». L'adjectif « loco » (« fou ») viendrait d'ailleurs de l'arabe « *alwaq* », qui signifie « stupide », selon le *Diccionario de la Real Academia Española*.

Effectivement, si l'écrivain espagnol choisit de dépeindre un monde défini par l'inconstance, la versatilité et la brutalité des liens sociaux, et qui plus est, amoureux, c'est pour rendre compte de l'atmosphère ambiante du pays à l'époque qui suit la Transition démocratique³. Sans être explicitement mentionnée comme telle, cette période, vécue par l'auteur comme une mascarade de renouveau politique vis-à-vis de la dictature franquiste qui la précède⁴, se retrouve dans ses écrits et pèse sur les personnages profondément désenchantés, ainsi que sur leurs relations.

Cette période historique transitionnelle est le berceau d'un climat culturel d'abord marqué par la décontraction : la fin du régime dictatorial a sonné le glas de la censure et des restrictions morales qui étouffaient les productions artistiques. Un tel relâchement a profité à certains secteurs littéraires, maintenus jusqu'alors dans un silence forcé : c'est le cas notamment de la littérature érotique⁵, qui a vu ses supports se multiplier⁶ et dont les thèmes licencieux traduisent bien le retour à une conjoncture politico-sociale plus souple. Dans les années suivant la Transition, lorsque ses effets – déceptifs – commencent à être constatés par la population, l'introduction de la voluptuosité dans les textes se teinte d'amertume : l'érotique n'est plus seulement consacré au divertissement, mais se charge d'implications politiques et de considérations sociales, surtout lorsqu'il est intégré à d'autres genres narratifs. En effet, dans les récits post-transitionnels espagnols, la sexualité, la part la plus intime de chaque individu, de même que plus généralement toute relation interpersonnelle, apparaissent comme le reflet individuel de la situation collective du pays. L'immense déception liée à la rupture peu tranchée du nouveau gouvernement démocratique d'avec les institutions franquistes déteint à tous les niveaux sur la vie personnelle des individus, dont les relations sentimentales sont viciées par un désenchantement qui devient générationnel. Almudena Grandes publie ainsi par exemple *Las edades de Lulú* en 1989, un roman érotique qui conte la libération sexuelle

3 Nous prenons ici le processus de la Transition démocratique espagnole au sens large, commençant par la période de transition constitutionnelle (1975-1978) et allant jusqu'à la fin de la première législature socialiste en 1986. Publiée en 1987, *La Ciudad oscura* laisse ainsi entrevoir le point de vue de son auteur sur la situation récente de l'Espagne post-transitionnelle.

4 C'est une opinion qui est observable dans la majorité des œuvres d'Alfons Cervera, en particulier celles de la saga mémorielle. Il écrit, par exemple, dans *La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona* : « *Hace ya más de cuarenta años que la dictadura franquista se convirtió en una extraña democracia por arte de birlibirloque* » (Cervera, 2017 : 83), insistant ainsi sur le tour de passe-passe que représente une transition qui n'en est pas réellement une, puisque les vestiges du franquisme continuent de pervertir la démocratie, alors qualifiée d'étrange (Je traduis : « Il y a maintenant plus de quarante ans que la dictature franquiste s'est transformée comme par magie en une étrange démocratie »).

5 Cintia Santana mentionne notamment ce regain d'intérêt pour les genres littéraires mis à l'index pendant le franquisme (Santana, 2013 : 17) : « *The transición additionally witnessed the emergence of a new, younger generation of talented writers [...], and certain genres that had been marginalized during the dictatorship also received renewed attention (e.g., science fiction, the noir novel, erotic literature)* ». (Je traduis : « De plus, la *transición* a assisté à l'émergence d'une génération nouvelle et plus jeune d'écrivains talentueux [...], et certains genres qui avaient été marginalisés durant la dictature ont également reçu une attention renouvelée (par exemple, la science-fiction, le roman *noir*, la littérature érotique) »).

6 L'on pense notamment à l'explosion des romans graphiques érotiques, qui ont pour avantage d'allier des images au texte déjà suggestif. Sur ce point, l'on peut consulter l'article de Javier Alcázar, « *Los tebeos eróticos durante la Transición* », (Alcázar, 2011).

de la protagoniste éponyme, une adolescente que ses expériences charnelles mèneront jusqu'à l'inceste. L'intimité bouleversée des personnages se retrouve également notamment dans *El móvil*, la première œuvre narrative de Javier Cercas, publiée en 1987 : dans les cinq récits qui la composent (dont la fragmentation exprime déjà formellement les difficultés relationnelles des protagonistes), la violence conjugale, la jalousie, l'infidélité ou l'irréversible passage du temps ruinent couples et amitiés, au point parfois de les voir s'annihiler dans un assassinat. La déliquescence des relations interhumaines devient ainsi un trait symptomatique⁷ des narrations de la Transition, écrites d'une plume affective, au sens où elles apportent « une analyse sentimentale des processus historiques qui ont affecté la transition politique »⁸ (Naval López, 2016 : 13), à la manière du Manuel Vázquez Montalbán de la *Crítica sentimental de la Transición* (1985) du côté du journalisme. C'est également une époque où les intellectuels s'intéressent d'un point de vue psycho-sociologique aux conséquences de l'instauration de certains régimes politiques sur les pratiques et les représentations de la sexualité de la population, à l'instar de Carmen Martín Gaité qui examine en 1987 l'influence prohibitive du franquisme sur les conduites affectives des individus, dans *Usos amorosos de la postguerra española*.

Il n'est donc pas surprenant que ce sujet d'intérêt public chez ces artistes se retrouve également dans les premières œuvres narratives cervériennes, et tout particulièrement dans *La Ciudad oscura*, contemporaine des ouvrages

7 Maura Rossi dresse notamment un bilan du paradoxal entre-deux éthique dans lequel se trouvent bon nombre d'artistes de l'époque transitionnelle (Rossi, 2016 : 62-63) : « *En consonancia con el planteamiento postmoderno, la literatura exterioriza un rechazo del compromiso sociopolítico propio del tardofranquismo y resquebraja sus confines desbordando en lo erótico, lo policial e incluso el cómic, es decir bajando de un pedestal que ya parece inconsistente y lanzándose sin paracaídas a un mercado que, de repente, se presenta como democrático y abierto hacia fuera. Al mismo tiempo, pese a sus afanes de despreocupación, la ficción se encuentra enredada en una contingencia plomiza que se hace ineludible, en parte por estar vinculada con un malestar endémico propio del recorrido vital de los actores literarios del tiempo, en parte por constituir el contexto preferente de circulación y recepción de las obras escritas: para un creador de aquella fecha se acumulaban por lo menos tres tareas pendientes: la necesidad imperiosa de convivir con su propio pasado de español y de habitante de aquello que sintomáticamente todavía llamábase postguerra, la comezón de adoptar una posición ante el confuso universo moral de miedos, decepciones y egoísmos bajo cuyas especies comparecía la segunda mitad del octavo décimo del siglo; la imposición de seguir escribiendo, pintando o filmando en el marco de una vida cultural que parecía haber agotado la fuente de la originalidad y que también semejava condenada a la hipócrita comercialización de una sociedad de consumo* ». (Je traduis : « En accord avec l'approche post-moderne, la littérature extériorise un rejet de l'engagement sociopolitique propre à la fin du franquisme et repousse ses frontières en débordant vers l'érotique, le policier et même la bande dessinée, c'est-à-dire en descendant d'un piédestal qui semble désormais inconsistent et en faisant le grand saut dans un marché qui, soudain, se présente comme démocratique et ouvert sur l'extérieur. En même temps, malgré son désir d'insouciance, la fiction se trouve prise dans une pesante contingence qui devient inévitable, en partie car elle est liée à un mal-être endémique propre au parcours vital des acteurs littéraires de l'époque, et en partie car elle constitue le contexte privilégié de circulation et de réception des œuvres écrites : pour un créateur de cette période, au moins trois tâches à régler s'accumulaient : le besoin impérieux de coexister avec son propre passé d'Espagnol et d'habitant de ce que l'on appelait encore symptomatiquement l'après-guerre, la soif d'adopter une position face au confus univers moral de peurs, de déceptions et d'égoïsmes sous les auspices desquels s'annonçait la seconde moitié des années quatre-vingts ; l'obligation de continuer à écrire, à peindre ou à filmer dans le cadre d'une vie culturelle qui semblait avoir épuisé la source de l'originalité et qui paraissait aussi condamnée à l'hypocrite commercialisation d'une société de consommation »).

8 Je traduis la formule, originellement en espagnol : « *el análisis sentimental de los procesos históricos que afectaron a la transición política* ».

déjà cités. Une esthétique du désenchantement articulant le politique et l'affectif la structure autour de la notion de souffrance, celle-ci s'immisçant dans la vie tant privée que publique des personnages. S'inscrivant tout à fait dans le champ d'une écriture conduite par un « régime émotionnel » (« *régimen emocional* »), au sens où l'entend Ignacio Peiró Martín, d'interprétation d'une expérience vécue par un individu ou une communauté à partir d'un événement fondateur⁹ – ici, le processus transitionnel donc –, *La Ciudad oscura* offre un assortiment de récits brefs dans lesquels l'auteur décline son exégèse personnelle des traumatismes affectifs dus à la désillusion post-transitionnelle. S'appuyant sur un triptyque notionnel fondé autour du *pathos*, les mini-narrations opèrent bel et bien un « tournant affectif » en dépeignant les divers visages qu'est susceptible de prendre la souffrance et les réactions qu'elle peut susciter, comprises entre le déchaînement des passions, l'adoption d'une posture d'attente patiente, et l'inspiration de la compassion, notamment en termes de théorie de la réception. Il s'agira de saisir par quels procédés expressifs et narratologiques l'œuvre traduit ce « *giro afectivo* », une expression que Violeta Ros Ferrer emploie pour désigner le virage pris par une œuvre au moment où « l'émotionnel – l'affectif – s'articul[e] comme un champ de réflexion théorique sur les manières dont les sujets entrent en relation tant avec leur présent qu'avec leur passé »¹⁰. C'est bien une réflexion littéraire détaillée qui est menée ici sur les manifestations sentimentales et les implications relationnelles du désenchantement d'une génération. Comprenant le désenchantement comme le résultat du « déficit du réel par rapport à l'imaginaire »¹¹ (Rodríguez Victoriano et Requena i Mora, 2015 : 709), l'on pourra examiner comment s'opère un réinvestissement de cette notion dans l'imaginaire cervérien qui retranscrit en fictions la réalité vécue de l'époque post-transitionnelle, à travers le prisme de la déliquescence des relations senti-

9 Peiró Martín distingue trois orientations différentes que prennent les travaux étudiant l'histoire des émotions. Le troisième champ dans lequel peuvent s'inscrire ces travaux est celui de l'instauration de « régimes émotionnels » (Peiró Martín, 2016 : 31) : « *Y el tercer ámbito englobaría los estudios dedicados al establecimiento de 'régimenes emocionales' que encuadran y ritualizan la interpretación de las experiencias vividas de los individuos y las comunidades a raíz de un 'acontecimiento fundador'* ». (Je traduis : « Et le troisième champ engloberait les études consacrées à l'établissement de 'régimes émotionnels' qui encadrent et ritualisent l'interprétation des expériences vécues des individus et des communautés à partir d'un 'événement fondateur' »).

10 Une grande partie de la thèse de Violeta Ros Ferrer est consacrée au réinvestissement de l'affectif comme renouveau théorique pour exprimer des positionnements politiques et vitaux vis-à-vis de la Transition, et comme outil d'analyse des œuvres qui y ont recours. Quant au « tournant affectif », j'en ai traduit la définition, originellement en espagnol (Ros Ferrer, 2017 : 62) : « *A partir de ese momento, lo emocional – lo afectivo – se articulará como un campo de reflexión teórico sobre las formas en las que los sujetos se relacionan tanto con su presente como con su pasado* ».

11 Je traduis l'expression de Rodríguez Victoriano et Requena i Mora tirée de leur analyse du désenchantement comme expression de l'écart ressenti entre un avenir imaginé et sa réalisation insatisfaisante (Rodríguez Victoriano et Requena i Mora, 2015 : 709) : « *El desencanto tiene su génesis en este proceso, en la comparación del futuro realizado con el futuro soñado. En la conciencia de la distancia entre lo que pudo haber sido y lo que fue. Expresa el déficit de lo real respecto a lo imaginario: el contraste, en suma, entre las esperanzas del futuro imaginado y la decepción del futuro realizado* ». (Je traduis : « Le désenchantement trouve sa genèse dans ce processus, dans la comparaison du futur réalisé avec le futur rêvé. Dans la conscience de la distance entre ce qui aurait pu être et ce qui a été. Il exprime le déficit du réel par rapport à l'imaginaire : le contraste, en somme, entre les espérances du futur imaginé et la déception du futur réalisé »).

mentales. L'on observera ainsi que, dans *La Ciudad oscura*, c'est sur le mode de la souffrance que se lient – et se délient, surtout – les protagonistes en proie à de violentes passions dont toute trace de bonheur semble exclue. Face à l'inexorabilité de leur solitude, il ne leur reste plus qu'à faire preuve de patience en endurant un esseulement, qui ne pourra être rompu que grâce à la compagnie de l'instance lectorale empreinte de compassion, et donc capable de comprendre les douleurs sentimentales et existentielles des êtres de papier auxquels elle s'identifie. Pris entre passion, patience et compassion, les personnages de cette œuvre à la structure fragmentaire s'avèrent ainsi être de véritables cœurs brisés.

Passion(s) : une altérité déchirante

Dans *La Ciudad oscura*, la passion amoureuse des personnages cervériens correspond à la triple acception du terme, à commencer par l'idée qu'il s'agit d'une grande souffrance, d'un tourment de longue durée¹². Son étymologie la rapproche également de la passivité¹³, un état qui s'illustre chez ces protagonistes par le fait qu'ils semblent fréquemment subir leur destin, contre lequel ils ne peuvent lutter. Sur le plan sentimental, la passion se décline sous la forme d'un « amour violent et exclusif inspiré par une personne et dégénérant parfois en obsession »¹⁴, au point donc que l'émoi amoureux habituellement connoté positivement provoque un dérèglement psychique allant jusqu'à nier l'altérité de l'être aimé. Le désir de possession se meut en désir d'absorption de l'autre, et ainsi en sa négation en tant qu'individu, un processus qui ne peut qu'être destructeur dans une relation, tel qu'il l'est notamment dans l'histoire « Oscar (doble uve) » (Cervera, 1987 : 24) :

Siempre era lo mismo: Cora llegaba tarde a casa, con su cabello platinado, su falda de tubo hasta las rodillas y las medias de malla. Entonces, él, que la esperaba casi dormido en el sofá de invierno [...], le gritaba que era una puta de la peor especie, de las que ya no quedan en esta ciudad de mierda, de las que se lo montan de guarras y sadomasoquistas:

- ¡Eres una puta de la peor especie, de las que ya no quedan en esta ciudad de mierda, de las que se lo montan de guarras y sadomasoquistas!¹⁵

12 Selon la première acception de « passion » du CNRTL.

13 Selon la seconde acception de « passion » du CNRTL.

14 Selon la troisième acception de « passion » du CNRTL.

15 Je traduis : « C'était toujours la même chose : Cora arrivait tard à la maison, avec ses cheveux blond platine, sa jupe droite jusqu'aux genoux et ses bas résille. Alors, lui, qui l'attendait à moitié endormi dans le canapé d'hiver [...], lui criait qu'elle était une pute de la pire espèce, de celles qu'on ne trouve plus dans cette ville de merde, de celles qui baisent comme des cochonnes et des sadomasochistes :

- Tu es une pute de la pire espèce, de celles qu'on ne trouve plus dans cette ville de merde, de celles qui baisent comme des cochonnes et des sadomasochistes ! ».

Le couple est enfermé dans une routine dévastatrice soulignée par l'emploi de l'imparfait d'habitude et par la formule introductrice qui met en avant l'idée de répétition. L'obsession d'Oscar, maladivement jaloux vis-à-vis des sorties de sa compagne, semble décuplée par un problème de boisson, suggéré par l'apposition de la parenthèse à son prénom dans le titre (« *doble uve* », c'est-à-dire « double vé ») qui laisse deviner son addiction au whisky¹⁶. Les deux manies du personnage s'accumulent pour s'exprimer à travers les brutales insultes adressées à Cora : l'insistance produite par la répétition mot pour mot des injures dans la narration puis dans le discours direct exclamatif ne rend l'humiliation que plus intense. Le désir d'Oscar de maîtriser les moindres faits et gestes de la femme ne pouvant être assouvi, il s'assure de la contrôler psychologiquement¹⁷ à l'aide d'une violence verbale inouïe et d'accusations dégradantes, jusqu'à ce que sa victime ne s'enfuie, après l'outrage de trop :

*Anoche, que fue la última, le soltó que era una Matahari de los corazones solitarios. Y ella, [...] hizo las maletas y se largó al hotelito de la manzana contigua. Desde allí le escribiría, días más tarde [...], los deseos sinceros de que fuera feliz con otra puta de la mejor especie y la advertencia de que si no cambiaba de película acabaría volviéndose más loco que una cabra.*¹⁸

L'assignation d'une identité infamante par son partenaire finit par faire réagir Cora qui ne se laisse pas annihiler, mais doit s'éloigner d'Oscar pour se retrouver. L'ironie avec laquelle elle détourne l'insulte habituelle montre qu'elle est sortie de sa passivité face à son agresseur, qu'elle associe à un animal dont on souligne la folie : aimer à la folie est synonyme dans ce récit de faire supporter à l'être aimé ses obsessions et sa volonté de possession qui annule son altérité. Une telle passion ne peut que mener à la déchirure du couple, qui se retrouve alors dissocié en deux cœurs solitaires, évoqués – ironie du sort – par le personnage qui subit la rupture tout en l'ayant provoquée.

Si la rupture témoigne de l'échec de la relation, elle n'en reste pas moins une fin « heureuse » dans *La Ciudad oscura*, dans la mesure où chacun des personnages garde la vie sauve, malgré la douleur de la séparation. Ce n'est effectivement pas toujours le cas, car la passion des protagonistes cervériens peut aller jusqu'à l'extrémité de s'exprimer sur le mode de l'homicide. Apparaît ainsi un lien indissociable entre Éros et Thanatos dans leurs relations amoureuses, lien qui était déjà observable dans les récits courts de la première œuvre fictionnelle

16 « *Doble uve* » est une marque de whisky espagnol.

17 On peut notamment lire la docilité de la femme dans la phrase « *Ella le daba un beso en los labios amoratados por la rabia y asentía, con una actitud sumisa* » (Je traduis : « Elle déposait un baiser sur ses lèvres violacées par la rage et acquiesçait, dans une attitude soumise »).

18 Je traduis : « Hier soir, qui fut le dernier, il lui lança qu'elle était une Mata Hari des cœurs solitaires. Et elle, [...] fit ses valises et ficha le camp dans le petit hôtel du pâté de maisons voisin. De là, elle lui écrirait, quelques jours plus tard, [...] ses vœux sincères qu'il soit heureux avec une autre pute de la meilleure espèce et l'avertit que s'il ne changeait pas de disque, il finirait par devenir chèvre ».

de l'auteur valencien, *De vampiros y otros asuntos amorosos*¹⁹. En effet, l'association de l'amour et de la mort, déjà rapprochés par leur quasi-homophonie, est présentée par Denis de Rougemont comme l'un des moteurs créatifs de la littérature occidentale dans *L'Amour et l'Occident* (De Rougemont, 1972 : 16) :

L'amour heureux n'a pas d'histoire. Il n'est de roman que de l'amour mortel, c'est-à-dire de l'amour menacé par la vie même. Ce qui exalte le lyrisme occidental, ce n'est pas le plaisir des sens, ni la paix féconde du couple. C'est moins l'amour comblé que la passion d'amour. Et passion signifie souffrance. Voilà le fait fondamental.

Dans les histoires cervériennes, la souffrance touche autant le meurtrier que sa victime : c'est parce qu'il s'abîme dans la relation que son partenaire en pâtit et le paie de sa vie. Au-delà de la violence verbale, l'intégrité physique des personnages est menacée au fur et à mesure que se détissent les liens passionnels qui les unissaient, jusqu'à ce que Thanatos l'emporte sur Éros. Lorsque l'altérité s'avère trop invivable dans un couple, la violence prend le relais pour en finir avec l'autre de façon définitive, comme c'est le cas dans les récits « Julia » (Cervera, 1987 : 32) et « Lucas » (*idem* : 35) qui racontent la même histoire, mais chacun du point de vue de l'un des personnages :

*Cuando se casó con Lucas, le dijo que no le gustaban los pisos sin ascensor pero que el amor era el ascensor más bonito del universo entero. Y desde entonces, ella se lanzaba todas las noches a los brazos de Lucas [...].*²⁰

*Cuando abrió la puerta, con el gesto más cansado del mundo, [...] recibió con auténtico y sorprendente frenesí a la mujer que le vino a los brazos y le dijo que la quería con locura. Después se desprendió de la gabardina, fue hasta uno de los cajones de la consola medieval y, sacando un revólver plateado, lo vació sobre el cuerpo hermoso de la mujer. Estaba harto de subir las escaleras, estas terribles escaleras, dijo Lucas al policía que le preguntó por los motivos de tamaña salvajada.*²¹

19 Dans *De vampiros y otros asuntos amorosos*, les personnages n'ont de cesse de s'entretuer, en particulier, paradoxalement, lorsqu'ils sont liés par une relation charnelle ou sentimentale. Les exemples sont nombreux, mais l'on peut notamment prendre celui du récit « *Nunca debemos abandonar el Mississippi* » (Cervera, 1984 : 65-66) dans lequel un homme tue sa femme en la pendant à un lustre et en l'y laissant jusqu'à ce qu'elle ne soit plus qu'un squelette : il justifie alors son acte comme étant une preuve d'amour car « *así es la vida y [...] el amor, sí sí, el amor, es una de las cosas más trágicas que se pueden descubrir* » (Je traduis : « ainsi va la vie et [...] l'amour, oui oui, l'amour, est l'une des choses les plus tragiques que l'on peut découvrir »).

20 Je traduis : « Lorsqu'elle se maria avec Lucas, elle lui dit qu'elle n'aimait pas les appartements sans ascenseur, mais que l'amour était le plus bel ascenseur de l'univers tout entier. Et depuis ce jour, elle se jetait toutes les nuits dans les bras de Lucas [...] ».

21 Je traduis : « Lorsqu'il ouvrit la porte, du geste le plus las du monde, [...] il reçut avec une authentique et surprenante frénésie la femme qui vint dans ses bras et lui dit qu'il l'aimait à la folie. Après, il ôta son imperméable, alla jusqu'à l'un des tiroirs de la console médiévale et, en en sortant un revolver argenté, le vida sur le beau corps de la femme. Je n'en pouvais plus de monter ces escaliers, ces terribles escaliers, dit Lucas au policier qui l'interrogea sur les motifs d'une telle sauvagerie ».

Malgré la « folie » et la « frénésie » de leur amour, son caractère passionnel prend un tournant léthal lorsque les différences entre les personnages deviennent insurmontables : l'ironie sordide de cette histoire veut que l'absence d'ascenseur dans l'immeuble signe l'arrêt de mort de Julia, qui préfère les escaliers, contrairement à Lucas, qui ne tolère plus de les monter, une épreuve physique qu'il impute à sa femme. De leur divergence de goût immobilier naît une folie, non plus amoureuse mais meurtrière, qui vient mettre fin à ce qui les séparait en supprimant irrémédiablement Julia, qui représentait une altérité trop forte pour son mari. La futilité du motif de l'assassinat suggère la dangerosité de toute relation interpersonnelle, qui peut éclater à tout moment de façon incontrôlée et incontrôlable, passionnelle²² somme toute.

Ainsi, si certains récits de *La Ciudad oscura* se font suite en traitant de la même histoire selon les perspectives de plusieurs personnages, ce n'est pas pour indiquer un resserrement des liens entre ces protagonistes, mais plutôt pour mieux exhiber le déchirement de leurs relations. S'ils ne figurent pas dans le même récit, c'est que leur séparation est déjà trop accusée pour qu'ils y soient réunis, tels les Josephine et Napoleón cervériens, dans les récits éponymes (Cervera, 1987 : 44 ; et *idem* : 45) :

Dejo la casa, abandono, si quieres llamar así a mi decisión de ahora mismo, estas paredes que intentamos convertir en nuestro castillo sentimental, en esa especie de fortaleza de cristal que albergara nuestros sueños de eternidad, nuestro concepto extraño de la felicidad. Si alguna vez me recuerdas, [...] si alguna vez tus ojos se acercan a los años que pasamos juntos dibujando los mapas de un futuro inútil, si alguna vez me buscas entre los coches y entre la oscuridad de esta ciudad y de sus calles, entonces comprenderás que ha llegado el momento de olvidarme, porque el olvido y el recuerdo, ¿lo sabes, verdad?, no son sino los signos iguales de la historia del fracaso²³

De vez en cuando, buscaba desesperadamente a la mujer que amara con locura. Y siempre, ella, le correspondía en la forma de un diario sentimental perdido en el rincón más tenebroso de su memoria: 'si alguna vez me recuerdas, [...] si alguna vez tus ojos se acercan a los años que pasamos juntos dibujando los mapas de un futuro inútil, si alguna vez me buscas entre los coches y entre la oscuridad

22 L'expression « crime passionnel » désigne effectivement un meurtre commis sous l'emprise d'une passion amoureuse. Elle est apparue dans la presse française du XIX^e siècle, mais n'a pas de valeur juridique, n'apparaissant pas dans le Code pénal français. Depuis peu, cette expression est d'ailleurs contestée, notamment par le mouvement féministe, car elle laisse de côté la possibilité d'une préméditation alors que des violences physiques ou psychologiques sont déjà parfois présentes avant le meurtre.

23 Je traduis : « Je quitte la maison, j'abandonne, si c'est ainsi que tu veux appeler ma présente décision, ces murs que nous avons essayé de transformer en notre château sentimental, en cette espèce de forteresse en verre qui avait abrité nos rêves d'éternité, notre étrange idée du bonheur. Si parfois tu te souviens de moi, [...] si parfois tes yeux frôlent les années que nous avons passées ensemble à dessiner les cartes d'un futur inutile, si parfois tu me cherches entre les voitures et dans l'obscurité de cette ville et de ses rues, tu comprendras alors qu'est venu le moment de m'oublier, parce que l'oubli et le souvenir – tu le sais, n'est-ce pas ? – ne sont que les signes identiques de l'histoire de l'échec ».

*de esta ciudad y de sus calles, entonces comprenderás que ha llegado el momento de olvidarme, porque el olvido y el recuerdo, ¿lo sabes, verdad?, no son sino los signos iguales de la historia del fracaso?*²⁴

Dans cette réécriture du divorce de Joséphine de Beauharnais et Napoléon Bonaparte, les rôles sont inversés²⁵ et c'est le personnage féminin qui quitte son mari à travers une lettre, que celui-ci n'a de cesse de se remémorer. Celle qu'il a « aimée à la folie » conclut leur relation en exprimant avec insistance son échec et la nécessité de la noyer dans l'oubli. C'est ainsi que la séparation des récits sur deux pages différentes, ainsi que les espaces blancs qui les disjoignent, prennent tout leur sens : ils symbolisent la désagrégation du couple en concrétisant sur la page l'abîme qui se creuse entre les anciens époux.

Plus largement, le choix de la forme brève pour écrire les histoires des personnages du livre donne à voir une adéquation entre le fond et la forme de l'œuvre : il s'agit d'évoquer la brièveté incommensurable des relations interpersonnelles, marquées, tout comme le texte, par la fragmentarité. L'éclatement des liens entre les individus est alors visible typographiquement, dans la matérialité du texte qui ménage des espaces blancs, tels des fossés isolant chaque protagoniste. C'est justement cette image de la société espagnole post-transitionnelle que souhaite véhiculer l'auteur, en dévoilant la pulvérisation des liens sociaux à laquelle ont mené, paradoxalement, les politiques de réconciliation nationale visant à mettre sur un pied d'égalité, vainqueurs et vaincus de la Guerre Civile. Dans *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Françoise Susini-Anastopoulos écrit que « ce regain d'intérêt pour tout ce qui est fragmentaire, fragmental, fragmentiste, voire fractal, est sans doute imputable aux hantises de notre société confrontée à l'éclatement et à la dispersion » (Susini-Anastopoulos, 1997 : 1), une analyse que l'on peut tout à fait appliquer au contexte espagnol de la fin des années 1980. Elle ajoute également qu'« étymologiquement, le terme de fragment renvoie à la violence de la désintégration, à la dispersion et à la perte » (*idem* : 2), des maux dont ont pâti les Espagnols au cours de leur histoire récente, tant lors de la Guerre Civile que pendant la dictature franquiste. L'œuvre cervérienne se fait ainsi l'écho de la dissolution des rapports entre les individus à cause de la souffrance accumulée par intolérance de l'altérité, en prenant notamment pour exemples les liaisons amoureuses dont la passion mène nécessairement à un déchaînement de violence, parfois létale, et à la rupture des liens, toujours définitive.

24 Je traduis : « De temps à autres, il cherchait désespérément la femme qu'il avait aimée à la folie. Et elle, toujours, lui répondait sous la forme d'un journal sentimental perdu dans le recoin le plus ténébreux de sa mémoire : 'Si parfois tu te souviens de moi, [...] si parfois tes yeux frôlent les années que nous avons passées ensemble à dessiner les cartes d'un futur inutile, si parfois tu me cherches entre les voitures et dans l'obscurité de cette ville et de ses rues, tu comprendras alors qu'est venu le moment de m'oublier, parce que l'oubli et le souvenir – tu le sais, n'est-ce pas ? – ne sont que les signes identiques de l'histoire de l'échec' ».

25 En 1809 est prononcé le divorce de Joséphine et Napoléon, à la demande de ce dernier, car son épouse ne lui donne pas d'héritier.

Patience : l'inaccessible altérité

Puisque la passion d'amour détruit toute possibilité de réalisation de soi en relation avec un autre, les protagonistes cervériens sont condamnés à rester dans une posture d'attente, pris au piège entre leur désir de compagnie et sa concrétisation toujours vouée à l'échec. Les voilà qui font alors preuve de patience, au sens étymologique du terme, c'est-à-dire qu'ils connaissent une souffrance due à une attente, *patientia* désignant « l'action de supporter, d'endurer » en latin. Ils sont emprisonnés dans un paradoxe fondamentalement postmoderne en espérant trouver un compagnon qui rompe leur isolement, alors même que celui-ci est causé par leur incapacité à maintenir des relations saines. Ainsi se retrouvent-ils une nouvelle fois en position de passivité, une attitude entretenue tout particulièrement par le contexte dans lequel ils évoluent. Comme l'indique clairement le titre de l'œuvre, *La Ciudad oscura* (« la ville sombre »), les protagonistes se meuvent dans un environnement urbain, dont la seule qualification évoque une obscurité plutôt inquiétante. Ce cadre semble annihiler l'énergie vitale des personnages et agit sur eux comme une source de pression, à l'image de ce que ressent Josephine (Cervera, 1987 : 44), dans le récit éponyme déjà évoqué plus haut :

Me asfixia esta ciudad, esta ciudad que desborda todos los límites de resistencia humana, que te descubre, cada mañana, miles de orugas trepando hacia los ojos del sueño. Estoy cansada, no puedes imaginar lo cansada que estoy de andar de un lado a otro de la casa, que es como navegar las calles inmensas de este bullicio que lo invade todo: nuestra vida, nuestras palabras, nuestro amor, ese amor que creímos iba a soportar esta ciudad y miles de ciudades como ésta. No lo conseguimos, ¿verdad que no lo conseguimos?, yo, al menos he de decirte que no lo conseguí. La felicidad era otra cosa que los largos paseos por el humo y por la angustia, seguramente era otra cosa.²⁶

L'héroïne ressent un étouffement provoqué par la ville, qui devient une entité hostile à l'humain, en éprouvant sa résistance physique (d'où la fatigue de la protagoniste), mais également psychologique : la cause identifiée de l'échec de son mariage est la ville, dont l'agitation incessante a malmené chaque composante de la vie des personnages, jusqu'au point de rupture. L'espace urbain apparaît alors comme plus propice au détachement des relations²⁷, comme le

26 Je traduis : « Cette ville m'asphyxie, cette ville qui dépasse toutes les limites de la résistance humaine, qui te dévoile, tous les matins, des milliers de chenilles grimant vers les yeux du sommeil. Je suis fatiguée, tu ne peux pas t'imaginer comme je suis fatiguée d'aller d'un bout à l'autre de la maison ; c'est comme naviguer dans les rues immenses de cette agitation qui envahit tout : notre vie, nos mots, notre amour, cet amour dont nous avons cru qu'il allait supporter cette ville et des milliers de villes comme celle-ci. Nous n'y sommes pas parvenus, pas vrai que nous n'y sommes pas parvenus ? Moi, du moins, je dois te dire que je n'y suis pas parvenue. Le bonheur était autre chose que les longues promenades à travers la fumée et l'angoisse, c'était sûrement autre chose ».

27 Le cadre citadin, à la différence de l'environnement rural, est présenté dans les œuvres d'Alfons Cervera comme un vecteur de séparation. Un antagonisme se crée entre les habitants des

suggère avant même le début de la lecture l'image de couverture du livre. On y voit le dessin d'une ville coupée en deux parties par une déchirure, et chaque moitié est monochrome, celle de gauche étant colorée en bleu et celle de droite en rouge. Une autre déchirure est visible en haut à gauche de la partie bleue, et la couleur rouge déborde le cadre de l'image à la manière d'une coulée de sang : tout le péri-texte pictural est fait pour signifier que le milieu urbain tend à briser tout ce qui y prend place, les individus comme les relations qu'ils y développent. La quatrième de couverture reprend d'ailleurs l'image de la moitié de ville rouge, cette fois baignant dans une flaque écarlate, comme pour montrer que la seule conclusion possible à ce livre est la mort – violente, qui plus est – de tout ce qui a pu s'établir au sein de l'espace urbain. L'anéantissement de l'altérité, déjà entériné par les relations passionnelles des personnages, est parachevé dans l'environnement citadin fatal à toute solidarité, comme le fait remarquer Gilles Lipovetsky, dans *L'Ère du vide* (Lipovetsky, 1983 : 107) :

Tout notre environnement urbain et technologique [...] est agencé pour accélérer la circulation des individus, entraver la fixité et donc pulvériser la socialité [...]. Circulation, information, illumination travaillent à une même anémisation du réel qui à son tour renforce l'investissement narcissique : une fois le réel inhabitable, reste le repli sur soi.

L'univers urbain s'avère « inhabitable » dans l'œuvre cervérienne, au sens où les personnages ne peuvent l'habiter, c'est-à-dire y laisser leur empreinte et le faire leur. Ils subissent plutôt la pression liée à leur mode de vie citadin²⁸, ce qui crée autour d'eux un cercle vicieux apte à s'autoalimenter : les protagonistes souffrent d'une angoisse existentielle due à leur habitat urbain, dont le paysage déprimant reflète à son tour les états d'âme des personnages abattus²⁹. Comme le souligne Lipovetsky, seule subsiste la solution de l'introversion face à un monde

grandes villes et ceux des villages qui les considèrent avec étrangeté, à la fois comme des étrangers et comme des individus étranges. Dans *La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona*, les citadins de Valencia sont même comparés à des extraterrestres lorsqu'ils viennent passer les vacances d'été au village de Los Yesares, dont les habitants se sentent humiliés par leur venue (Cervera, 2017 : 41) : « *El coche de Miguel era como un platillo volante en aquellos tiempos. [...] Los veraneantes. La impostura en esas pieles blancas que nos convertía a los demás en pieles rojas, en catetos de pueblo, en una ridícula apariencia de pantalones remendados y pelos cortados al cepillo* » (Je traduis : « La voiture de Miguel était comme une soucoupe volante à cette époque. [...] Les estivants. L'imposture dans ces peaux blanches qui nous transformait, nous autres, en peaux rouges, en péquenauds de village, en une ridicule silhouette aux pantalons raccommodés et aux cheveux coupés en brosse »).

28 C'est un aspect qui est déjà présent dans la deuxième œuvre fictionnelle d'Alfons Cervera. Dans *Fragmentos de abril*, le personnage de Jordi rejette par exemple la faute sur la ville de Valencia lorsqu'il a des comportements autodestructeurs (Cervera, 1985 : 28-29) : « *Provocar el vómito como si se tratara del despertar, uno más sin duda, que sigue a una noche de parranda. Jordi, frente al espejo, la boca seca y los ojos enrojecidos, haciendo el repaso estéril del domingo más largo de su vida en la ciudad más grande del mundo. – Valencia es demasiado grande las tardes de domingo* » (Je traduis : « Provoquer le vomissement comme s'il s'agissait du réveil, un de plus, sans doute, qui suit une nuit de fête. Jordi, face au miroir, la bouche sèche et les yeux rougis, faisant le bilan stérile du dimanche le plus long de sa vie dans la plus grande ville du monde. – Valencia est trop grande les dimanches soirs »).

29 Le terme d'« abattement » est justement utilisé par Josephine (Cervera, 1984 : 44) : « *Este diario, que es como la crónica abismal de lo fallido, ya me está pesando hasta el abatimiento.* »

menaçant qui vide de sens toute tentative de socialisation. Se met en place une exacerbation de l'égoïsme, au sens étymologique du terme, qui donne lieu à un renfermement sur eux-mêmes des personnages. Le peu d'espace intersubjectif qui leur restait est porté jusqu'à son point de rupture, ce qui se traduit dans les récits par l'omniprésence de l'incommunication entre les protagonistes, comme en témoigne l'histoire « Mathilde M. » (Cervera, 1987 : 80) :

Una vez allí no pudieron hacer otra cosa que mirarse: 'las palabras ya son inútiles, sólo nos queda contemplar nuestras ruinas' [...]. Después ha llegado la cena, el laberinto silencioso de la casa aristocrática [...]. La noche que se cuele por las ventanas ensombrece los gestos últimos del desamor. 'Estamos solos, estamos solos con nuestra absurda necesidad de pasearnos como estatuas por este palacio donde envejecen los signos de la desesperación' [...]. Y ahora, una vez allí, no han podido hacer otra cosa que mirarse: con la lentitud del miedo, con el pánico a descubrirse hundidos en la humillación del desconocimiento, atados a los barrotes grises del silencio. Le hubiera preguntado, ella, cuánto tiempo pasó desde que se encontraron en aquella película de Tourneur y se agredieron con la pasión salvaje de una pantera en celo. Pero todo se quedaría, esta noche, en nada, las preguntas y las respuestas, el amor antiguo y el descalabro sentimental de ahora mismo [...]. Recuerda, él, cómo se le incendiaban los ojos a la mujer cuando hacían el amor en los hoteles caros de Viena y Estocolmo. Y siguen con la cena. Mirando cada uno la soledad del otro.³⁰

Le silence a un protagonisme central dans ce récit, où se déploie tout son champ lexical. L'incommunication est totale puisque les deux anciens acteurs ne croient plus en l'utilité des mots, et se contentent de contempler leur désunion. Les tentatives de dialogue avortent et restent bloquées au stade mental, soit en se ravisant avant d'adresser la parole à l'autre, soit en s'abîmant dans le souvenir de leur passion, figée dans le passé, un moment où leurs échanges n'étaient pas encore rompus. L'annihilation de toute verbalisation de leurs pensées les conduit à plonger leur présent dans le silence et à se condamner à une cruelle solitude, alors même qu'ils vivent ensemble. Leur amour se défait au point que la phrase centrale du récit, tant par sa position que par son thème, les présente comme des inconnus (à travers le substantif « *desconocimiento* »). Le glissement qui s'est produit de la passion vers le désamour est source d'angoisse pour les anciens

(Je traduis : « Ce journal, qui est comme la chronique abismale de l'échec, me pèse déjà jusqu'à l'abattement »).

- 30 Je traduis : « Une fois là, ils ne purent rien faire d'autre que se regarder : 'les mots sont désormais inutiles, il ne nous reste qu'à contempler nos ruines' [...]. Puis est arrivé le dîner, le labyrinthe silencieux de la maison aristocratique [...]. La nuit qui s'imisce par les fenêtres assombrit les derniers gestes du désamour. 'Nous sommes seuls, nous sommes seuls avec notre absurde besoin de nous promener comme des statues dans ce palais où vieillissent les signes du désespoir' [...]. Et maintenant, une fois là, ils n'ont rien pu faire d'autre que se regarder : avec la lenteur de la peur, avec la panique de se découvrir plongés dans l'humiliation de l'ignorance, attachés aux barreaux gris du silence. Elle, elle lui aurait demandé combien de temps s'était écoulé depuis qu'ils s'étaient rencontrés pendant ce film de Tourneur et qu'ils s'étaient agressés avec la passion sauvage d'une panthère en chaleur. Mais tout resterait, cette nuit, dans le néant, les questions et les réponses, l'ancien amour et l'effondrement sentimental actuel [...]. Lui se rappelle comme les yeux de la femme s'enflammaient lorsqu'ils faisaient l'amour dans les hôtels chers de Vienne et de Stockholm. Et ils continuent de dîner. En regardant chacun la solitude de l'autre ».

amants qui se retrouvent enfermés avec un étranger à leurs côtés. L'autre n'apparaît plus ni comme sujet ni comme objet de l'amour, mais comme un inconnu, comme si leur histoire n'avait jamais existé. Le fait que le silence s'impose ainsi entre ces deux personnages remet d'ailleurs en cause l'existence d'une relation entre eux, puisque leur mutisme réciproque vient briser le sens étymologique du terme « relation », qui désigne en premier lieu l'action de raconter, de relater, grâce à laquelle s'établissent ensuite des liens sociaux. Sans communication, la souffrance de la désunion se vit en silence, effectivement « loin du bruyant amour »³¹.

Avec Roland Barthes, les personnages de *La Ciudad oscura* peuvent témoigner que « le discours amoureux est aujourd'hui d'une extrême solitude » (Barthes, 1977 : 5), qu'ils endurent difficilement, voire pas du tout. Face à l'esseulement, certains d'entre eux se placent dans une position d'attente, espérant voir surgir la compagnie rêvée au détour de leur quotidien monotone, tel Ludwig qui guette passivement la personne qu'il veut rencontrer (Cervera, 1987 : 55) :

*Todas las noches, lánguidamente acodado en la barra del café para intelectuales, paseaba la mirada por las cabezas de todos los personajes habituales de aquel antro más antiguo que el mundo. [...] Él, simplemente paseaba los ojos por el aire, con desgana, con la pasividad que acreditaban tantos siglos de espera interminable. [...] Y una noche, al fin, apareció un muchacho de tez pálida y el cabello como de oro. Pero él ya no estaba: se había cansado de esperar inútilmente y, precisamente esta noche, andaba persiguiendo putas viejas por las calles más estrechas, tristes y solitarias de la ciudad en sombras.*³²

Ce récit traduit tout le paradoxe des protagonistes cervériens qui font preuve de patience en supportant avec constance leur solitude dans l'espoir de la voir compromise par une compagnie qui, lorsqu'elle survient enfin, se heurte à son tour à l'absence, car elle s'est trop fait attendre. La patience de Ludwig n'est pas infaillible et il plonge dans l'univers sordide de la ville en y cherchant la compagnie certaine des prostituées, exactement la nuit où celui qu'il attendait se présente, ce qui ajoute du pathétique à l'histoire. « Ludwig » est ainsi le récit d'une attente trop difficile à supporter et d'une rencontre manquée, prouvant que les actes des personnages cervériens les condamnent nécessairement à la solitude, et ce, malgré leur endurance à la souffrance, comme le marque le rythme ternaire final qui met en valeur le dernier adjectif, « *solitarias* ».

L'épée de Damoclès de l'isolement pèse donc au-dessus de la tête des protagonistes de *La Ciudad oscura*. En plus de l'échec des rencontres, l'abandon est

³¹ Voir le titre de l'œuvre de François Jullien, *De l'intime. Loin du bruyant amour* (Jullien, 2013).

³² Je traduis : « Toutes les nuits, languidement accoudé au bar du café pour intellectuels, il promenait son regard sur les têtes de tous les personnages habituels de cet antre plus vieux que le monde. [...] Lui, promenait simplement ses yeux dans les airs, à contre-cœur, avec la passivité que justifiaient tant de siècles d'attente interminable. [...] Et une nuit, enfin, apparut un jeune homme au teint pâle et aux cheveux qui semblaient d'or. Mais lui n'était plus là : il s'était lassé d'attendre inutilement et, cette nuit justement, poursuivait de vieilles putes dans les rues les plus étroites, les plus tristes et les plus solitaires de la ville plongée dans l'obscurité ».

un fléau qui s'ajoute aux maux dont ils pâtissent déjà : se développe alors tout au long de l'œuvre une variation sur thème autour de la fuite du conjoint. Pour ne donner que quelques exemples, dans « Arturo M. » (*idem* : 23), l'on assiste en direct au départ de la femme et des filles du personnage éponyme, qui se voile la face et feint l'indifférence face à la déréliction de sa famille³³. Par ailleurs, dans « Julián » (*idem* : 49-50), le protagoniste abandonné par sa partenaire recherche vainement la compagnie d'une prostituée dont il est tombé éperdument amoureux et qui feint de ne pas le remarquer³⁴. Un autre cas de figure est celui de Linda (*idem* : 72), fraîchement laissée pour compte par son amant, qui décide de se suicider après avoir tenté par tous les moyens, mais infructueusement, d'établir des liens avec des inconnus³⁵. *La Ciudad oscura* offre ainsi une déclinaison des différentes réactions possibles dans une situation d'abandon, comme pour explorer la psychologie humaine lors des moments de solitude la plus intense.

33 « *Marilina le está diciendo que va a dejar la casa con las niñas, que ella y Vanessa y Carmencita se van a marchar de la pocilga donde viven todos los días. Y él se la queda mirando como se miraría a una extraña, sin la menor intención de contestar las palabras de su mujer. Simplemente se levanta, llega hasta el televisor, aprieta el interruptor y coloca la tecla del volumen a su mayor potencia.* » (Je traduis : « Marilina est en train de lui dire qu'elle va quitter la maison avec les filles, qu'elle et Vanessa et Carmencita vont partir de la porcherie où elles vivent tous les jours. Et lui reste à la regarder comme on regarderait une étrangère, sans la moindre intention de répondre aux paroles de sa femme. Il se lève simplement, se dirige vers le téléviseur, appuie sur le bouton et monte le volume à sa puissance maximale »). L'on retrouve bien dans ce récit les idées d'incommunication au sein du couple et de sentiment de vivre avec un inconnu, tout en y ajoutant la volonté de faire taire l'autre, en couvrant ici sa voix pour ignorer ses propos dérangeants.

34 « *Procuraba olvidar el abandono de Andrea. [...] Ahora andaba, de nuevo, enamorado. De una mujer más hermosa que cualquier otra, de una mujer que parecía una actriz de cine. De una puta. [...] Él la esperaba puntualmente [...] como si estuviera esperando, también, la presencia ansiada de la mujer hermosa. [...] Y, como todas las noches, [ella] pasó por su lado [...], sin mirar al hombre recostado en la farola, levantando los ojos azules en un gesto de aparente displicencia, como interrogándose por el misterioso personaje que todas las noches [...], aparecía allí, fumando indolentemente un cigarrillo, como esperando a alguien en una inútil ceremonia de paciencia.* » (Je traduis : « Il essayait d'oublier l'abandon d'Andrea. [...] Maintenant, il était, à nouveau, amoureux. D'une femme plus belle que toute autre, d'une femme qui ressemblait à une actrice de cinéma. D'une pute. [...] Il l'attendait ponctuellement [...] comme s'il était en train d'attendre, également, la présence désirée de la belle femme. [...] Et, comme toutes les nuits, elle passa à côté de lui [...], sans un regard pour l'homme adossé au lampadaire, levant ses yeux bleus dans un geste d'apparente indifférence, comme s'interrogeant sur le mystérieux personnage qui, toutes les nuits, [...] apparaissait là, fumant impassiblement une cigarette, comme attendant quelqu'un dans une inutile cérémonie de patience »). Ici, le personnage est bien dans une posture d'attente d'une compagnie impossible, en espérant vainement rompre la solitude due à son abandon : il prend littéralement son mal en patience.

35 « *Pensó [...] que la vida no valía la pena cuando acabas de ser abandonada por el último amante. [...] Después, ella se fue a dar vueltas y más vueltas por las calles de la ciudad. Y se entretuvo con los hombres que regaban los jardines y con las mujeres que salían de los clubs de lujo, y con el portero del hotel que contemplaba, medio dormido, las últimas estrellas de la madrugada. Ahora, poco a poco, la invadía un sueño tranquilo de barbitúricos cinematográficos. [...] Apagó la luz y, a tientas, descolgó el teléfono. Cuando marcó un número y al otro lado no escuchó ninguna voz, dejó caer el auricular [...]. Volvió a cerrar los ojos y al sueño tranquilo.* » (Je traduis : « Elle pensa [...] que la vie ne valait pas la peine lorsque tu viens d'être abandonnée par ton dernier amant. [...] Après, elle alla déambuler, encore et encore, par les rues de la ville. Et elle se divertit avec les hommes qui arrosaient les jardins et avec les femmes qui sortaient des clubs de luxe, et avec le portier de l'hôtel qui contemplait, à moitié endormi, les dernières étoiles du petit matin. Maintenant, peu à peu, un sommeil tranquille de barbituriques cinématographiques l'envahissait. [...] Elle éteignit la lumière et, à tâtons, décrocha le téléphone. Lorsqu'elle tapa un numéro et qu'à l'autre bout du fil elle n'entendit aucune voix, elle laissa tomber le combiné [...]. Elle ferma à nouveau les yeux et retourna au sommeil tranquille »). Le suicide apparaît dans cette histoire comme l'unique moyen de mettre fin à ses souffrances, puisqu'aucune sorte de communication, immédiate ou médiatisée, n'est satisfaisante pour combler le vide affectif dû à l'abandon.

Seulement, lorsque les personnages arrivent à bout de patience, leur seul recours est de s'ôter eux-mêmes la vie, comme dans le dernier récit mentionné. Bien que tragique à première vue, un tel geste n'en constitue pas moins une ultime forme d'amour envers soi-même dans les récits cervériens. Il est parfois annoncé par une tendance du protagoniste au monologue, voire au solipsisme, étant donné que les consciences qui lui sont extérieures et sont censées l'entourer ne communiquent pas avec lui. Le discours de l'intime³⁶ est alors poussé à son paroxysme pour rompre le silence environnant, mais n'est qu'une solution insuffisante pour qui cherche une réelle compagnie. Par exemple, dans « Linda », la protagoniste emploie la deuxième personne du singulier pour désigner son propre cas, comme si elle se parlait à elle-même³⁷. De même, le récit « R. » (*idem* : 40) débute par des points de suspension, et l'on entre dans l'histoire au beau milieu d'une phrase, découvrant le flux de pensées du personnage, qui s'avère être une lettre qui semble davantage adressée à lui-même qu'à l'être aimé :

*Pero no puedo evitarlo, soy así y aunque no esté muy de acuerdo con mi manera de ser la acepto y santaspascuas. [...] Pero qué importa todo ahora, cuando la ciudad tiembla bajo mis pies y sólo deseo que un agujero inmenso se abra y se me trague. Acabo de ver una película americana por la televisión y he escrito un poemita lleno de tristeza. No sé si lo leerás algún día. Ahora sólo quiero dormir, dejarme caer en la cama y dormir sin parar hasta la muerte. Antes de cerrar los ojos definitivamente soñaré que el amor regresa cuando menos lo esperas y que la vida, muchas veces, no es tan trágica como nos parece. [...] Ya no puedo más, amor, y éste es mi último gesto de solidaridad con la vida.*³⁸

Cette lettre est surtout un bilan de la vie malheureuse de l'expéditeur, dont l'existence semble déjà partiellement terminée puisqu'il ne signe même plus de son nom complet, mais d'une seule initiale, qui gomme son identité et l'anonymise presque entièrement. Son écriture est davantage dédiée au destinataire, car il importe *a priori* peu que le destinataire reçoive le message, composé du poème et de l'épître. Toutefois, si les souffrances existentielles poussent le personnage à se donner la mort, il fait le choix que ses dernières pensées soient positives pour

36 Sur le discours de l'intime chez Alfons Cervera notamment, voir la thèse de Marina Lesouëf, intitulée « Les mises en discours de l'intime dans l'œuvre de Rafael Chirbes, Alfons Cervera et Manuel Vicent ».

37 « Pensó [...] que la vida no valía la pena cuando acabas de ser abandonada por el último amante. » (Voir la note 28 pour la traduction).

38 Je traduis : « Mais je ne peux pas m'en empêcher, je suis comme cela et bien que je ne sois pas très d'accord avec ma façon d'être, je l'accepte, un point c'est tout. [...] Mais quelle est l'importance de tout cela maintenant, quand la ville tremble sous mes pieds et que je souhaite seulement qu'un trou immense s'ouvre et m'avale. Je viens de regarder un film américain à la télévision et j'ai écrit un petit poème plein de tristesse. Je ne sais pas si tu le liras un jour. À présent, je veux seulement dormir, me laisser tomber sur le lit et dormir sans m'arrêter jusqu'à ma mort. Avant de fermer définitivement les yeux, je rêverai que l'amour revient quand on s'y attend le moins et que la vie, très souvent, n'est pas aussi tragique qu'elle nous paraît. [...] Je n'en puis plus, mon amour, et voici mon ultime geste de solidarité avec la vie ».

accueillir sa nuit éternelle : le trépas est une libération des affres de ce monde. Après une dernière parole à lui-même comme « ultime geste de solidarité avec la vie », par le suicide, le protagoniste fait preuve de solidarité envers lui-même, cessant d'endurer patiemment ses douleurs solitaires : sa délivrance létale permet de penser une resémantisation du lien entre Éros et Thanatos, chargé ici de soulagement. Selon Roland Barthes, « l'idée [du suicide] est légère : c'est une idée facile, simple, une sorte d'algèbre rapide dont j'ai besoin à ce moment-là de mon discours ; je ne lui donne aucune consistance substantielle. [...] C'est une phrase, seulement une phrase, que je caresse sombrement, mais dont un rien va me détourner » (Barthes, 1977 : 259). Ce n'est évidemment pas le cas des personnages cervériens, qui vont au bout de leur démarche suicidaire, bien que l'effet escompté soit équivalent. Pour Barthes, l'évocation du suicide permet d'attirer l'attention de l'être aimé par des paroles alarmistes ; chez Cervera, la réalisation effective du suicide, mais également le spectacle de l'endurance de multiples afflictions par les personnages esseulés, visent à susciter l'empathie à un autre niveau diégétique : celui du lecteur.

Compassion : l'altérité retrouvée

Les aventures tragiquement passionnelles des protagonistes de *La Ciudad oscura* ne peuvent qu'inspirer de l'apitoiement à qui les découvre. L'accumulation de ces drames personnels forge un monde hyperboliquement ténébreux – sombre, selon le titre de l'œuvre – où chaque composante est prête à se dissocier des autres, dans un cruel déchirement. L'amour envers autrui s'avère impuissant à tenir ensemble les individus, et l'amour-propre n'est que de peu d'efficacité face à leurs pulsions autodestructrices. Un tel chaos sentimental est la répercussion affective du chaos politico-social enduré par les Espagnols à la fin des années 1980, dont l'auteur fait lui-même partie. Il traduit ainsi son état d'esprit par une écriture de l'éclatement des relations, un « discours du fragment amoureux »³⁹, pour montrer à quel point la désillusion du post-franquisme s'immisce au plus profond de la communauté espagnole de l'époque. Une note critique de Joaquín Calomarde dans le journal valencien *Las Provincias* dresse un portrait de l'auteur de *La Ciudad oscura* tel un écrivain maudit, n'ayant pas d'autre choix que de coucher son amertume sur le papier s'il ne veut pas s'abandonner à l'échec :

Seguramente, porque a la postre las cosas pasan sin que nosotros hayamos acertado a verlas surgir, desaparecer, gozar. La literatura era el límite de su ciudad. [...] ¿Por qué no se amaron con locura? Nunca lo sabría y, sin embargo [...] él lo sabía, lo sentía a flor de piel, ahora, cuando estaba escribiéndolo en ese folio ausente que reflejaba el vacío y la soledad, lo sabía, aunque nadie fuera capaz de verlo, de oírlo, de leerlo. Amaba escribir. Quizá por ello el recuerdo velaba su

39 L'on joue ici avec l'ordre des mots du titre de l'essai de Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*.

imaginación y lo convertía en un personaje de otro tiempo, el suyo, que acaso no pudiera ya coincidir con su amargura. Pensó seriamente abandonar la ciudad. Quiso sumergirse violentamente en el fracaso y la oscuridad. Pero no pudo, no supo o alguien se lo impidió. Por eso, sin más excusas, puso folio nuevo en el carro de la maldita máquina de escribir [...] y, con fuerza, estampó: La ciudad oscura.⁴⁰

Il s'agit pour l'écrivain de partager cette amertume qui le caractérise avec un récepteur qui a besoin du média de la littérature pour se rendre compte de la vacuité de sa vie actuelle. L'auteur se donne pour mission d'écrire le malaise chronique dû à l'enfermement dans la ville – l'espace de décisions politiques par excellence – qui dissout toute relation humaine : il le donne à « voir », à « entendre » et à « lire » pour rompre cet emprisonnement et faire un pas vers autrui à travers la littérature qui met des mots sur ce mal-être généralisé. Le lecteur doit pouvoir prendre conscience du désenchantement collectif grâce à cette œuvre qui se fait le reflet de son temps historique décevant. C'est pourquoi elle apporte une représentation suggestive des effets de déliaison des relations amoureuses pour symboliser en filigranes la fissuration de la société espagnole, d'abord due à la Guerre Civile, puis au franquisme et enfin à la gestion de la post-dictature au cours de laquelle les politiques, tant de droite que de gauche, en voulant lisser les antagonismes entre les deux camps, n'ont fait que les exacerber en ancrant vainqueurs et vaincus dans leur position⁴¹. Plus récente, toute la partie mémorielle⁴² de l'œuvre d'Alfons Cervera traite ainsi de façon plus frontale les stigmates du passé franquiste et la désillusion engendrée par une Transition qui en a surtout protégé les représentants. L'engagement de l'écrivain

40 Je traduis : « Sûrement, parce qu'à la fin les choses arrivent sans que nous ayons réussi à les voir surgir, disparaître, et à en profiter. La littérature était la frontière de sa ville. [...] Pourquoi ne s'aimèrent-ils pas à la folie ? Il ne le saurait jamais, et pourtant [...] il le savait, il le sentait à fleur de peau, maintenant qu'il était en train de l'écrire sur cette feuille absente qui reflétait le vide et la solitude, il le savait, bien que personne ne fût capable de le voir, de l'entendre, de le lire. Il aimait écrire. C'est sans doute pour cela que le souvenir voilait son imagination et le transformait en un personnage d'un autre temps, le sien, qui ne pourrait peut-être plus concorder avec son amertume. Il pensa sérieusement à quitter la ville. Il voulut se plonger violemment dans l'échec et dans l'obscurité. Mais il ne put pas, ne sut pas ou quelqu'un l'en empêcha. C'est pourquoi, sans plus de cérémonie, il mit une nouvelle feuille dans le chariot de la maudite machine à écrire [...] et, avec force, il apposa : *La ville sombre* ».

41 Dans *La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona*, on peut lire ce passage frappant (Cervera, 2017 : 45) : « *La rabiosa geometría de la victoria. Trocear la muerte para dejar morir uno de esos trozos en los huecos infames del olvido. Recordar sólo los nombres de los vencedores* » (Je traduis : « La furieuse géométrie de la victoire. Tronçonner la mort pour laisser mourir l'un de ces tronçons dans les creux infâmes de l'oubli. Ne se souvenir que des noms des vainqueurs »). Une telle « géométrie » n'a en réalité rien de symétrique, puisque les vainqueurs et les vaincus de la Guerre Civile ne sont mis sur un pied d'égalité que pour montrer que les deux camps ont perpétré des assassinats et ont subi des pertes humaines. Les causes de ces actes (éliminer l'opposition d'un côté, et lutter contre la dictature de l'autre) ne sont jamais mentionnées, d'où le fait que les vainqueurs franquistes soient ceux dont les noms n'ont pas sombré dans l'oubli, puisqu'ils ont ensuite imposé leur mémoire lacunaire.

42 L'on considère que sa saga mémorielle commence en 1995 avec *El color del crepúsculo*, puis continue avec *Maquis* (1997), *La noche inmóvil* (1999), *La sombra del cielo* (2003) et *Aquel invierno* (2005), œuvres réunies en 2014 dans le volume *Las voces fugitivas*. Ont également pour toile de fond le passé franquiste et ses vestiges actuels *Tantas lágrimas han corrido desde entonces* (2012), *Todos lejos* (2014) et *La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona* (2017).

devient donc une profession de foi⁴³ pour l'auteur valencien, dont les « fictions démocritiques »⁴⁴ sont fondées sur un désir de transmission au lecteur.

C'est pourquoi il comble la « vacuité » et la « solitude » des pages pour tracer un pont scriptural vers le récepteur : il fait du livre un intermédiaire entre les personnages, l'auteur et le lecteur. Ce dernier est invité à entrer dans le texte par divers biais narratifs et formels, qui éveillent son empathie, c'est-à-dire littéralement sa capacité à éprouver ce qu'éprouvent les personnages. Le format épistolaire de certains récits (« R. », « Josephine », « H. ») plonge par exemple l'instance lectrice dans la peau du destinataire de ces missives. D'autre part, le péri-texte est un véritable espace de jeu pour l'auteur qui cherche à exciter la curiosité du récepteur pour le faire entrer dans son œuvre. Ainsi, dans les titres des histoires constitués par les prénoms des protagonistes, l'ironie onomastique joue à plein, en biaisant la correspondance entre l'étymologie du nom et la situation dans laquelle se trouve le personnage. Par exemple, le récit « Helios » (Cervera, 1987 : 26) conte l'histoire d'amour du protagoniste éponyme qui ne peut la vivre au grand jour, alors même qu'il porte le nom du Soleil. De même, dans « Helena » (*idem* : 65), l'orthographe hellénistique du prénom n'est pas sans rappeler celui de la mythologique Hélène, mariée à Ménélas et enlevée par Pâris, et convoitée par tous les hommes pour sa beauté, alors que sa version cervérienne est abandonnée par son amant parti dans des contrées lointaines. Une sorte de déterminisme inversé semble pousser les personnages à ne pas réaliser la signification de leur patronyme, et mettre en œuvre une telle ironie du sort est une façon pour l'auteur de capter l'attention d'un lecteur alerte. Au-delà des aspects formels et péri-textuels, l'élaboration de certains protagonistes qui adoptent une posture de spectateurs, proche de celle du lecteur, représente un moyen supplémentaire d'attirer ce dernier dans le texte et de susciter son empathie face à la souffrance des autres personnages. C'est par exemple le cas avec la construction de la compatissante Señ'Adela, concierge de l'immeuble où vivent Lucas et Julia, dont le couple a été étudié plus haut. Elle observe chaque jour la lassitude de l'homme et en arrive même à excuser son geste fatal envers sa femme car elle comprend son affliction (*idem* : 33-34) :

Lo veía subir siempre por aquella escalera tan antigua. Con su cartera de profesor y su cansancio pesándole en unos andares lentos, un tanto extraños. Siempre el saludo de rigor, buenas tardes señ'Adela, buenas tardes señor Lucas, y seguirle con la mirada hasta que la nuca de toro dispuesto a la muerte desaparecía, doblada hasta casi tocar el suelo [...]. Y cuando, detrás de la camilla, salían aquellos hombres,

43 On peut lire par exemple dans *Tantas lágrimas han corrido desde entonces* l'affirmation de la nécessité d'une littérature militante de la part d'un personnage qui porte le même prénom que l'auteur (Cervera, 2012 : 126) : « *Y qué precio hay que pagar tantas veces por las reconciliaciones, le preguntaba Alfons. El precio de las cosas, de las grandes palabras, de la escritura que no se contenta sólo con la belleza* » (Je traduis : « Et quel prix faut-il payer si souvent pour les reconciliations, lui demandait Alfons. Le prix des choses, des grandes paroles, de l'écriture qui ne se contente pas seulement de la beauté »).

44 J'applique ici la formule d'Anne-Laure Bonvalot et Anne-Laure Rebreyend (Bonvalot et Rebreyend, 2019 : 121) à l'œuvre cervérienne.

*y el señor Lucas, sin su cartera y con las esposas puestas, se la quedó mirando con ojos de lástima, le entraron unas ganas muy fuertes de decirles que era un buen hombre, un hombre muy bueno, pero que siempre parecía cansado, muy cansado, y eso, a lo mejor, le había tocado los nervios.*⁴⁵

Señ' Adela a un rôle d'observatrice, qui ne parle ni n'agit dans l'action qui se déroule. En son for intérieur, elle trouve néanmoins une explication au meurtre de son épouse par Lucas, car elle est témoin de son éreintement et sensible au regard peiné du tueur. C'est justement un regard peiné sur la situation que partage ce personnage compatissant avec le lecteur. Elle se dresse comme un avatar de ce que devrait être le récepteur de ces histoires passionnées, qui peut en partager les tourments. Pour reprendre la terminologie de Vincent Jouve, dans *L'Effet-personnage dans le roman*, l'implication du lecteur a lieu ici sur le plan affectif, du fait d'un effet-personne fondé sur une stratégie de séduction conduisant le lecteur à adopter une attitude de lisant, qui lui fait croire à l'illusion romanesque. L'œuvre cherche à provoquer une identification du récepteur avec les personnages souffrants ou observant la souffrance de leurs homologues, sous la forme d'une « rencontre » entre les deux instances (Jouve, 1998 : 261) :

Le personnage est à la fois le point d'ancrage essentiel de la lecture (il permet de la structurer) et son attrait majeur (quand on ouvre un roman, c'est pour faire une rencontre). [...] La réception du personnage littéraire est la seule expérience d'une connaissance intérieure de l'autre. Le texte éclaire l'opacité d'autrui qui, dans le monde réel, fonde toutes les solitudes et les intolérances. La lecture romanesque est bien d'abord cela : une pédagogie de l'autre.

Par le biais de la lecture, l'instance littéraire réceptrice fait son entrée dans l'œuvre car elle a notamment été attirée par la construction de personnages inspirant la pitié, en particulier à cause de leur isolement. Cette solitude va être rompue par la présence du lecteur, qui lui apporte une compensation, bien qu'elle soit externe à l'œuvre. L'acte de lecture est une ouverture vers autrui, dans le but de découvrir un être de papier dont le parcours vital peut être enrichissant : la « rencontre » est intime puisqu'il s'agit de faire l'« expérience d'une connaissance intérieure de l'autre » dans la mesure où lire revient à recevoir dans son for intérieur ce que l'on apprend des personnages et de leur situation. Une telle « pédagogie de l'autre » est à double sens, car elle enseigne au lecteur

45 Je traduis : « Elle le voyait toujours monter dans ce grand escalier si ancien. Avec son cartable de professeur et sa fatigue pesant sur sa démarche lente, un peu étrange. Toujours le salut de rigueur, bonsoir madame Adela, bonsoir monsieur Lucas, et le suivre du regard jusqu'à ce que son cou de taureau prêt à mourir disparaisse, penché au point de presque toucher le sol [...]. Et quand, derrière le brancard, sortaient ces hommes, et monsieur Lucas, sans son cartable et avec les menottes aux poignets, resta à la regarder avec des yeux pleins de peine, elle fut prise d'une très forte envie de leur dire qu'il était un homme bon, un homme très bon, mais qu'il avait toujours l'air fatigué, très fatigué, et que c'était, sans doute, ce qui lui avait tapé sur les nerfs ».

à considérer autrui, tout en faisant de lui la compagnie si patiemment attendue par les personnages. N'intervenant pas au niveau diégétique, la présence du récepteur représente moins de danger que celle des autres protagonistes, car elle n'est pas de la même nature. Dans ce sens, Roland Barthes explique notamment que, déjà dans la réalité, le mécanisme de compassion ne repose pas sur une identification totale avec l'autre mais implique une distance (Barthes, 1977 : 69-70) :

Je suis ému, angoissé, car c'est horrible de voir souffrir les gens qu'on aime, mais, en même temps, je reste sec, étanche. Mon identification est imparfaite [...]. Car, dans le même temps où je m'identifie 'sincèrement' au malheur de l'autre, ce que je lis dans ce malheur, c'est qu'il a lieu *sans moi*, et qu'en étant malheureux par lui-même, l'autre m'abandonne. [...] Je souffrirai donc avec l'autre, mais *sans appuyer*, sans me perdre. Cette conduite, à la fois très affective et très surveillée, très amoureuse et très policée, on peut lui donner un nom : c'est la *délicatesse* : elle est comme la forme 'saine' (civilisée, artistique) de la compassion.

Il est impossible de ressentir exactement la douleur d'un autre puisqu'on ne peut se mettre dans sa peau, et cela est d'autant plus vrai lorsqu'il s'agit d'un être de papier : la compassion du lecteur pour les personnages s'appuie sur cet écart « sain » entre indifférence et assimilation, pour représenter une altérité sympathique⁴⁶ pour les protagonistes, sans écraser leur identité. Cette prise de recul artistique est également nécessaire à la bonne compréhension du message que délivre l'œuvre à travers les déboires sentimentaux de ses personnages : en compatissant, l'instance lectrice reçoit en elle des considérations nées de certaines situations, sur lesquelles, en se détachant de la fiction, elle peut porter une réflexion distancée. C'est à de telles pensées qu'invite « Herme », le dernier récit de *La Ciudad oscura*, dont la place finale souligne l'importance (Cervera, 1987 : 81) :

Desde la terraza no se veía el mar. [...] Entre la puerta caoba, el jardincillo de buganvillas y las olas habían construido una mole de cincuenta plantas [...]. Y ya se estaba hartando de que la soledad, esa amable soledad que le llegó con el abandono de Federico, se lo comiera sin remedio desde los ojos hasta las rayas sin rumbo de sus manos. Y una noche, [...] salió de la casa, serpenteó los resecos jardines del monstruo y se plantó en la playa: levantando a las estrellas una mirada de perro abandonado, empezó a construir un castillo de arena negra, con sus almenas y sus torres vigía, con su puente levadizo y con los cocodrilos espionando la caída al musgo de la víctima propicia. [...] Y empezó a contar, uno por uno, los sueños que se fueron quedando

46 Pris dans son sens étymologique de συμπάθεια, « participation à la souffrance d'autrui », et par extension « communauté de sentiments », selon le CNRTL.

*atrás, en los pliegues perfectos de sus años y en las cicatrices rosadas de todos los amantes que pintaron de azul sus locas madrugadas.*⁴⁷

Le héros, coincé dans un espace urbain circonscrit, dans lequel il mène un combat physique contre la solitude, est en quête d'évasion et trouve refuge dans l'étendue libre d'obstacles que représente la plage. Il passe ensuite par plusieurs phases : une animale, dans laquelle il fixe son regard sur l'infinité de la voûte céleste, dans un désir de fuite ; puis une phase infantile au cours de laquelle il se bâtit un habitat de conte aux multiples protections. Imaginairement éloigné et abrité de la grisaille de sa vie, il peut alors se laisser aller à énumérer parcimonieusement ses contes personnels. À ce moment, l'on assiste au jaillissement d'une parole qui lui est propre car le personnage s'est inventé un univers libérateur. La salvation peut ainsi provenir de la fiction, et c'est ce message que le protagoniste, dont le nom n'est pas sans évoquer celui d'Hermès, dieu grec des messagers, porte au lecteur, afin de l'inciter à considérer la littérature comme une possible échappatoire. En communiant avec les émouvants protagonistes cervériens, le récepteur fait de l'œuvre un lieu d'échanges mutuels, dont les récits s'avèrent finalement indispensables de chaque côté de la page.

En définitive, *La Ciudad oscura* revêt des touches existentialistes pour développer son esthétique de la dégradation des rapports interpersonnels, qui s'exprime sur le mode du *pathos*, selon les trois modalités principales en lesquelles il se décline dans ce texte, à savoir la passion, la patience et la compassion. L'imaginaire narratif et stylistique cervérien se déploie en une multitude de récits dont chacun expose une manifestation possible du désenchantement global espagnol des années 1980, frisant parfois l'absurde⁴⁸ pour dire l'exacerbation de ce « climat émotionnel »⁴⁹ (Bar-Tal, Halperin et De Rivera, 2007 : 443).

47 Je traduis : « Depuis la terrasse, on ne voyait pas la mer. [...] Entre la porte acajou, le jardinet de bougainvilliers et les vagues, on avait construit une masse de cinquante étages [...]. Et il commençait désormais à en avoir assez que la solitude, cette aimable solitude qui vint à lui avec l'abandon de Federico, le rongé inmanquablement des yeux jusqu'aux lignes sans but de ses mains. Et une nuit, [...] il sortit de chez lui, zigzagua dans les jardins desséchés du monstre et se planta sur la plage : en levant vers les étoiles un regard de chien abandonné, il commença à construire un château de sable noir, avec ses créneaux et ses tours de guet, avec son pont-levis et avec les crocodiles épiaant la chute dans la mousse de leur victime opportune. [...] Et il commença à raconter, un par un, les rêves qui sont restés en arrière, dans les replis parfaits de ses années et dans les cicatrices rosées de tous les amants qui peignirent en bleu ses fous levers du jour ».

48 Dans sa brève analyse de *La Ciudad oscura*, Tyras remarque que l'exaspération du désespoir des personnages les mène parfois à des conduites irrationnelles (Tyras, 2007 : 27) : « *La Ciudad oscura pone en escena a unos seres perdidos, sumidos en la más profunda soledad afectiva, presa de un desconsolado desengaño, pero muchas veces movidos por una irreprimible voluntad de superar las limitaciones de la naturaleza humana* ». (Je traduis : « *La Ciudad oscura* met en scène des êtres perdus, plongés dans la solitude affective la plus profonde, en proie à une désillusion inconsolable, mais souvent mus par une irrépressible volonté de dépasser les limites de la nature humaine »).

49 Chez Bar-Tal, Halperin et De Rivera, l'expression « climat émotionnel » désigne « le type de liens émotionnels prédominants dans les relations interpersonnelles [d'une communauté] en réponse aux conditions sociopolitiques existantes » (Je traduis ici la glose que font Ariza et Gutiérrez de cette formule (Ariza et Gutiérrez, 2020 : 219) : « *[e]l tipo de vínculos emocionales predominantes en las relaciones interpersonales en respuesta a las condiciones sociopolíticas existentes* »).

Ces micro-portraits de personnages désenchantés retranscrivent fictionnellement la désillusion bien réelle des Espagnols face au processus transitionnel, à travers une poétique politico-érotique de la désagrégation des liens sociaux en contexte urbain, en réponse à cet événement marquant.

Le narrateur omniscient de l'œuvre expose ainsi la précarité des relations amoureuses de personnages qui ne semblent fonctionner que sous l'emprise d'une passion dévorante et dévastatrice. En proie à une véritable « agonie de l'Éros »⁵⁰, l'amour n'est envisageable que sur le mode de la souffrance dislocatrice : séparant corps et âmes, il devient l'antithèse de l'union sentimentale qu'il est censé être. Les protagonistes sont incapables de tolérer l'autre tout au long de leurs relations, et celles-ci se déchirent au fil de l'œuvre elle-même formellement morcelée. Vis-à-vis de leurs semblables, les personnages cervériens semblent inexorablement captifs d'un entre-deux paradoxal entre déception face à tout rapport interpersonnel et désir d'une compagnie réconfortante. De ce point de vue, *La Ciudad oscura* se place bel et bien dans le sillage des deux premières œuvres de l'auteur valencien, où les relations amoureuses et amicales des protagonistes sont marquées par le sceau de l'insatisfaction. En effet, les récits brefs de *De vampiros y otros asuntos amorosos* mettent en scène des histoires où les rapports entre les personnages se fondent sur la cruauté⁵¹, quand la narration de *Fragmentos de abril* dépeint l'inconstance des liens entre les protagonistes qui ne savent pas verbaliser leurs sentiments pour les autres. Autrui s'avère être l'objet d'un rejet autant que d'une quête infructueuse dans les premières fictions cervériennes. Les personnages de *La Ciudad oscura* endurent alors patiemment maintes souffrances dans l'espoir que surgisse la compagnie tant attendue, alors même que le portrait précis qu'ils en ont est justement l'obstacle à leur rencontre. S'imaginer une altérité parfaite empêche les rencontres fortuites et enferme toujours plus les personnages sur eux-mêmes. En ne recherchant qu'un alter ego, ils nient l'autre en en faisant une copie d'eux-mêmes et s'enfoncent dans la solitude la plus extrême, mais aussi la plus douloureuse.

Si Georges Tyras considère les premières œuvres d'Alfons Cervera comme une expérimentation formelle pour trouver son propre style avant d'écrire sa saga mémorielle⁵², il est essentiel de noter que sa préoccupation historique reste inchangée : les narrations pré-mémorielles ne sont pas simplement un « laboratoire » de l'élaboration du style cervérien, mais laissent déjà entrevoir son obsession pour la représentation de la période post-transitionnelle. Donner à voir une telle déliquescence des rapports amoureux et sociaux n'est certes pas une

50 D'après le titre de l'essai de Byung-Chul Han, *La Agonía del Eros* (2014).

51 En prenant « cruauté » dans son acception de « plaisir à faire souffrir autrui », mais également dans son sens étymologique de « plaisir à répandre son sang ».

52 Concluant son chapitre sur les premières œuvres cervériennes, Tyras en fait des lieux d'expérimentation uniquement formelle sur lesquels s'appuieront les romans mémoriels (Tyras, 2007 : 38) : « *De este fructífero laboratorio salen de alguna manera las novelas de la memoria que, obviamente, y si bien en palabras del propio escritor añaden el 'qué' contar al 'cómo' contar, heredan de este periodo experimentalista e innovador los rasgos de su perfección formal* ». (Je traduis : « C'est en quelque sorte de ce fructueux laboratoire que naissent les romans de la mémoire qui, évidemment, et même si, dans la bouche de l'écrivain lui-même, ils ajoutent au 'quoi' raconter le 'comment' raconter, héritent de cette période expérimentaliste et innovante les traits de sa perfection formelle »).

façon frontale d'aborder le sujet, à la différence du cycle mémoriel qui place au cœur de ses récits la thématique de la récupération de la mémoire, mais c'est justement la subtilité de l'approche sentimentale qui confère sa force d'expression à l'écriture du désenchantement. Le point de vue de l'auteur, diffus dans tout son livre, doit être capté par le lecteur qui est ainsi attiré dans d'émouvants récits, qui mettent tout en œuvre pour faire naître en lui la compassion. Grâce à son empathie – ou sa délicatesse, selon Barthes –, le récepteur apporte au personnage une altérité saine et le délivre de son isolement. Comme l'écrit Honoré d'Urfé, « aimer c'est mourir en soi pour revivre en autrui » (D'Urfé, 1633 : 517), et c'est précisément la porte de sortie des personnages cervériens qui pâtissent en tant qu'êtres de papier, mais vivent dans l'esprit des lecteurs qu'ils ont su passionner.

Bibliographie

- ALCÁZAR, Javier (consulté le 07/06/2021), « Los tebeos eróticos durante la Transición », *Tebeosfera*, n° 9, Sevilla, 22 novembre 2011.
https://www.tebeosfera.com/documentos/los_tebeos_eroticos_durante_la_transicion.html
- ARIZA, Marina, GUTIÉRREZ, Silvia, « Emociones colectivas y estrategias argumentativas ante la inmigración “ilegal” en los discursos de Donald Trump », in ARIZA, Marina (coord.), *Las emociones en la vida social: miradas sociológicas*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, 2020, p. 215-254.
- BAGUR, Joel et DIEZ, Xavier (coords.), *La gran desil·lusió. Una revisió crítica de la Transició als Països Catalans*, Vilanova i La Geltrú, El Cep i la Nansa, 2005.
- BALZAC, Honoré DE, *Œuvres complètes*, Paris, Alexandre Houssiaux, 1855.
- BAR-TAL, Daniel, HALPERIN, Eran, DE RIVERA, Joseph, « Collective emotions in conflict situations: Societal implications », *Journal of Social Issues*, n° 63, 2007, p. 441-460.
- BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.
- BONNET, Nicolas, GRÉGORIO, Pierre-Paul, LE BOUËDEC, Nathalie, PALAU, Alexandra et SMITH, Marc (dir.), *Sociétés face à la terreur (de 1960 à nos jours). Discours, mémoire et identité*, Binges, Orbis Tertius, 2018.
- BONVALOT, Anne-Laure, REBREYEND, Anne-Laure, « Poétique du canon narratif transitionnel. Quelques fictions 'démocritiques' de l'Espagne contemporaine », in Anne-Laure BONVALOT, Anne-Laure REBREYEND et Philippe ROUSSIN (dir.), *Escribir la democracia. Literatura y transiciones democráticas*, Madrid, Casa de Velázquez, 2019, p. 121-135.
- BOUJU, Emmanuel, *La Transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.
- CABRERA, Antonio, « Amor hasta la muerte. De vampiros y otros asuntos amorosos », *Liberación*, Madrid, 18 novembre 1984, p. 23.
- CALOMARDE, Joaquín, « Nota al margen de la página ochenta », *Las Provincias*, Valencia, 1987.
- CAMPUZANO CARVAJAL, Francisco, *Transitions politiques et évolutions culturelles dans les sociétés ibériques et ibéro-américaines contemporaines*, Montpellier, Université Paul Valéry, 2002.
- CERCAS, Javier, *El móvil*, Barcelone, Sirmio, 1987.
- CERVERA, Alfons, *De vampiros y otros asuntos amorosos*, Barcelona, Montesinos, 1984.
- _____, *Fragmentos de abril*, Valence, Víctor Orenga, 1985.

- _____, *La Ciudad oscura*, Valence, Víctor Orenga, 1987.
- _____, *El color del crepúsculo*, Barcelone, Montesinos, 1995.
- _____, *Maquis*, Barcelone, Montesinos, 1997.
- _____, *La Noche inmóvil*, Barcelone, Montesinos, 1999.
- _____, *La Sombra del cielo*, Barcelone, Montesinos, 2003.
- _____, *Aquel invierno*, Barcelone, Montesinos, 2005.
- _____, *Tantas lágrimas han corrido desde entonces*, Barcelone, Montesinos, 2012.
- _____, *Las Voces fugitivas*, Vilassar de Dalt, Piel de Zapa, 2014a.
- _____, *Todo lejos*, Vilassar de Dalt, Piel de Zapa, 2014b.
- _____, *La Noche en que los Beatles llegaron a Barcelona*, Vilassar de Dalt, Piel de Zapa, 2017.
- COLMEIRO, José F., *Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la postmodernidad*, Barcelone, Anthropos, 2005.
- ELIAS, Norbert, *La Societé des individus*, Paris, Fayart, 1991.
- GONZÁLEZ BARRIENTOS, Marcela (comp.), *Lo erótico y lo político en el siglo XXI*, Buenos Aires, Letra Viva, 2019.
- GRACIA, Jordi, « Una resaca demasiado larga. Literatura y política en la novela de la democracia », *Cuadernos Hispánicoamericanos*, 579, Madrid, 1998, p. 39-48.
- GRANDES, Almudena, *Las Edades de Lulú*, Barcelone, Tusquets, 1989.
- HAN, Byung-Chul, *La Sociedad de la transparencia*, Barcelone, Herder, 2013.
- _____, *La Agonía del Eros*, Barcelone, Herder, 2014.
- _____, *El Aroma del tiempo*, Barcelone, Herder, 2015.
- _____, *La Sociedad del cansancio*, Barcelone, Herder, 2017.
- JARZOMBKOWSKA, Dominika, MOSZCZYŃSKA-DÜRST, Katarzyna (dir.), *¿Decir lo indecible? Traumas de la historia y las historias del trauma en las literaturas hispánicas*, Varsovie, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, 2015.
- JOUVE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1998.
- JULLIEN, François, *De l'intime. Loin du bruyant amour*, Paris, Grasset, 2013.
- LABANYI, Jo (ed.), *Constructing Identities in Contemporary Spain*, Oxford, Oxford University Press, 2002.
- LESOUËF, Marina, *Les Mises en discours de l'intime dans l'œuvre de Rafael Chirbes, Alfons Cervera et Manuel Vicent*, thèse en préparation à l'Université de Montpellier 3 sous la direction de Jean-François Carcelen.
- LIPOVETSKY, Gilles, *L'Ère du vide*, Paris, Gallimard, 1983.
- MARCHAL, Hervé, STÉBÉ, Jean-Marc, *Les grandes Questions sur la ville et l'urbain*, Paris, PUF, 2014.
- MARÍN, Emili, « Alfons Cervera : una aproximación a la ironía y al romanticismo », *Cartelera Turia*, Valence, juillet 1984.
- MARRUGAT, Jordi, « L'èscriptor català i la societat postfranquista. Models de relació de l'èscriptor català amb la seva societat des de la fi del franquisme fins als nostres dies (I) », *Revista de Catalunya*, n°234, Barcelone, décembre 2007, p. 9-41.
- MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelone, Anagrama, 1987.
- MARTÍNEZ RUIZ, Rosaura, *Eros. Más allá de la pulsión de muerte*, Madrid, Siglo XXI, 2018.
- MARTÍNEZ-SAMOS, Agustín, « La Quincena soviética (1988), de Vicente Molina Foix: del examen de la identidad a la imposibilidad del amor », *Pasavento*, vol.II, n° 1, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, hiver 2014, p. 207-224.

- MATTEI, Marie-Flore, QUERRIEN, Anne, « Individualisme et production de l'urbain », *Les Annales de la Recherche Urbaine*, n° 102, 2007, p. 3-5.
- MEDINA DOMÍNGUEZ, Alberto, *Exorcismos de la memoria. Políticas y poéticas de la melancolía en la España de la Transición*, San Lorenzo del Escorial, Libertarias, 2001.
- NAVAL LÓPEZ, María Ángeles, « La crítica sentimental de la Transición. Retóricas literarias para el disenso democrático », in María Ángeles NAVAL LÓPEZ, Zoraida CARANDELL (coord.), *La Transición sentimental: literatura y cultura en España desde los años 70*, Madrid, Visor Libros, 2016, p. 91-116.
- NAVARRO LÓPEZ, Vicenç, *Bienestar insuficiente, democracia incompleta. Sobre lo que no se habla en nuestro país*, Barcelone, Anagrama, 2002.
- PEIRÓ MARTÍN, Ignacio, « Transiciones y retornos, pérdidas y reencuentros (la Historia de las Emociones después de la posmodernidad) », in María Ángeles NAVAL LÓPEZ, Zoraida CARANDELL (coord.), *La transición sentimental: literatura y cultura en España desde los años 70*, Madrid, Visor Libros, 2016, p. 21-66.
- RIERA, Miguel, « Del dolor que se enquistó en la carne », Entrevista a Alfons Cervera, *El Viejo Topo*, Barcelone, mai 2003.
- RODRÍGUEZ-VICTORIANO, José-Manuel, REQUENA I MORA, Marina, « Del desencanto indignado a la indignación desencantada: Cuatro décadas de democracia de baja intensidad en la sociedad española », *Alice*, Universidade de Coimbra, (Coimbre, octobre 2015), p. 705-714.
- ROUGEMONT, Denis DE, *L'Amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1972.
- ROS FERRER, Violeta, *Representaciones de la Transición en la novela española actual. Poéticas, afectos e ideología en el campo literario (2000-2016)*, thèse de la Universitat de València, València, 2017.
- ROSSI, Maura, *La Memoria transgeneracional. Presencia y persistencia de la guerra civil en la narrativa española contemporánea*, Bruxelles, Peter Lang, 2016.
- RUEDA-ACEDO, Alicia, « 'Pagando los platos de la Guerra Civil': Dinámicas históricas e interpersonales en tres novelas de Almudena Grandes », *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 34, n° 1, Philadelphie, 2009, p. 249-274.
- SANTANA, Cintia, *Forth and Back: Translation, Dirty Realism and the Spanish Novel (1975-1995)*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2013.
- SERRANO, Secundino, *Las Heridas de la memoria: República, guerra, exilio, maquis, transición*, León, Eolas Ediciones, 2016.
- SPERLING, Diana, *Del deseo. Tratado erótico-político*, Buenos Aires, Biblos, 2001.
- SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise, *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris, PUF, 1997.
- TORRECILLA, Nadia M.J., « Alfons Cervera y su discurso amoroso », *Ojo de buey*, Santiago du Chili, octobre-décembre 1984, p. 23.
- TYRAS, Georges, *Memoria y resistencia. El maquis literario de Alfons Cervera*, Barcelone, Montesinos, 2007.
- URFÉ, Honoré D', *L'Astrée (première partie)*, Paris, Augustin Courbe, 1633.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *Crónica sentimental de la Transición*, Barcelone, Planeta, 1985.
- VILARÓS, Teresa María, *El Mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Madrid, Siglo XXI, 2018.