

De la littéra-cou-ture : accrocs et reprises dans *Els paradisos artificials* d'Alfons Cervera

MARIE GOURGUES

UNIVERSITÉ D'ARTOIS – TEXTES ET CULTURES (UR 4028)

marie.gourgues@univ-lille.fr

No traduje *Els paradisos artificials* porque siempre voy liado, de acá para allá, con las historias bullendo en la cabeza. [...] Y es una de las novelas que más me gustan entre las mías. Son las notas que me tomaba cuando andaba por las calles de París, por el metro, por los cafés, cuando estuve allí un par de meses en el verano de 1990, cuando escribí allí mismo *Nos veremos en París, seguramente*. Busqué la tumba de Gérard de Nerval y no la encontré: eso me motivó a escribir una historia romántica sobre el amor y la muerte: *Els paradisos artificials* (Tyras, 2007 ; 20).

1. C'est en ces quelques phrases qu'Alfons Cervera résumait la genèse, une dizaine d'années après sa publication en 1995, d'*Els paradisos artificials*, l'une de ses œuvres écrites en valencien, dont la traduction attend toujours aujourd'hui qu'il ait le temps de s'y consacrer. Cervera n'avait jusqu'alors publié en valencien qu'un seul recueil de poésie, intitulé *Sessió contínua*, en 1989, et avait rédigé le reste de ses œuvres en castillan. C'est donc une première discontinuité, d'ordre linguistique, qui surgit à l'échelle de sa production narrative de l'époque¹, alors exclusivement d'expression castillane.
2. Avant de se pencher plus avant sur l'étude d'*Els paradisos artificials*, une brève présentation de leur auteur s'impose, afin de le resituer dans le panorama littéraire espagnol. S'il est de nos jours essentiellement connu pour son engagement artistique en faveur des oubliés du franquisme et pour sa production mémorielle, il a également écrit plus d'une œuvre qui met en lumière l'aspect réflexivo-existential de sa production. Entré en littérature par la voie poétique, il s'y est définitivement fait une place par la voie fictionnelle. Bien que des recherches récentes aient mis au jour un certain nombre de poèmes inédits d'Alfons Cervera (cf. Llamas Martínez,

¹ Le valencien reste néanmoins la langue minoritairement employée par Cervera dans ses œuvres jusqu'à nos jours. Seul *L'home mort* (2001) s'ajoute à la production en valencien déjà citée. L'on peut également mentionner la pratique autotraductive de l'auteur qui a adapté en valencien son roman *Fragmentos de abril* (1985), avec l'aide de Joan Miquel de Val Forna.

2023), l'écrivain polygraphe n'a véritablement connu le succès qu'en laissant derrière lui la veine poétique – dont ont néanmoins été tirés quatre recueils, réunis dans le volume *Los cuerpos del delito* (2003). Avant *Els paradisos artificials*, il a ainsi publié sept œuvres narratives, dont deux recueils de récits brefs, des narrations difficilement qualifiables de romans pour certaines, du fait de l'intrigue plus que ténue qui les parcourt. En effet, Cervera écrit ses premiers récits dans les années 1970, époque où la littérature post-moderne bat son plein, et ses œuvres en sont de probants exemples. Rien de tel, donc, qu'un livre aux accents post-modernes pour traiter de continuités et discontinuités, qui s'incarnent parfaitement bien dans les forces centrifuges – ou accrocs – et centripètes – ou reprises – qui sillonnent et structurent *Els paradisos artificials*. On les perçoit déjà rien qu'en en scrutant le titre : la forme plurielle augure dès le paratexte la dissémination thématique et formelle qui se jouera dans l'œuvre, quand le jeu intertextuel avec l'essai baudelairien de 1860 (cf. Baudelaire, 1860) suggère une dynamique convergente entre les deux textes, pourtant assez nébuleuse.

3. Pour en résumer le contenu, si tant est que cela soit possible au vu de son éparpillement, l'œuvre se dote tout d'abord d'un prologue visiblement rédigé par un écrivain qui pose ses valises dans un hôtel parisien en 1990 et se lie plus ou moins d'amitié avec le concierge de l'établissement, nommé Jean-Pierre. Ce dernier, en découvrant que ce client est un homme de lettres, lui remet des documents qu'il a retrouvés dans la chambre d'un ancien résident, suicidaire et désormais suicidé, qui faisait lui aussi visiblement partie de la grande famille des écrivains. À partir de là, le prologueur indique qu'il s'est efforcé de trier et d'organiser les feuillets qui lui ont été confiés, afin de les offrir à la lecture du récepteur qui tient le livre entre ses mains. S'ensuivent les textes rescapés de l'oubli, répartis en quatre parties intitulées « Textos de la memòria » (« Textes de la mémoire »), « Sobre la mort » (« Sur la mort »), « Les nits » (« Les nuits ») et « Els passejos » (« Les promenades »), qui précèdent un épilogue en réalité composé d'une brève citation de Rimbaud. S'il y a bien un mouvement qui traverse l'ensemble de ces textes épars, c'est celui de l'aggravation du désespoir du scripteur, à la recherche vaine

de son amante nommée Nadine – quasi-anagramme de « nadie » –,
comme le résume bien la quatrième de couverture du livre :

Aquesta novel·la són aquells papers més el descobriment d'una dona, Nadine, l'absència de la qual serà el fil conductor d'aquest laberint, un laberint que, com sol ser habitual en els textos d'Alfons Cervera, va més enllà (o més ençà) de la història mateixa i transcorre en els límits tantes vegades terrorífics de la literatura: només de la literatura.

4. Le motif du labyrinthe n'est pas sans retenir ici notre attention, en annonçant encore une fois dans le paratexte des dynamiques tortueuses² pour le texte que l'on s'apprête à examiner, *a priori* traversé de lignes conductrices, mais également de voies sans issue. L'on note d'ailleurs que dès la deuxième page du prologue est mentionné le goût du concierge Jean-Pierre pour deux auteurs aux œuvres particulièrement labyrinthiques : Jorge Luis Borges, dont on songe au fameux poème « El laberinto » (cf. Borges, 1967), et le Britannique Lawrence Durrell dont le roman *Cefalû* (cf. Durrell, 1947) est explicitement cité comme étant « la novel·la que més li havia agradat » (p. 12) à Jean-Pierre ; deux jalons qui ne sont donc pas augures de linéarité si l'on pense que c'est le concierge qui est à l'origine de la découverte et de la mise en lumière des textes ensuite offerts à la lecture³. Cheminons ainsi à travers *Els paradisos artificials* et explorons les recoins de son écriture au prisme de la métaphore de la littérature comme couture : il s'agira de voir combien les déchirures du texte se multiplient pour rendre compte de l'aliénation d'un esprit suicidaire, mais également que de tels accrocs peuvent être rapiécés par l'aspect réitératif de la narration obsessionnelle, le tout sous l'œil attentif de l'instance réceptrice dont l'implication lectorale dans les dynamiques textuelles tisse des liens entre intérieur et extérieur de l'œuvre.

² L'adjectif est effectivement utilisé au sein d'une phrase où le scripteur décrit son mal-être : « Però a mi em pesa la teua absència, els camins tortuosos de la solitud, la pietat que comença a fer estralls en la meua memòria » (p. 131).

³ Le texte « Seqüència per a un manuscrit », troisième des « Textos de la memòria », termine justement sur l'évocation des pages de ce récit comme un labyrinthe : « No us conte més, perquè ni jo sabia massa bé l'espai just que haurien d'ocupar les peces del laberint meravellós que són les pàgines doloroses d'aquest llibre » (p. 33-34).

Sans tr/âme : déchirement animique et accrocs textuels

5. Sans surprise, à la lecture de cette œuvre aux caractéristiques résolument post-modernes – peut-être à contretemps de son époque, mais le parti pris de la scénographie du métalittéraire est à lire au prisme de toute la ludicité qu'elle implique –, ce sont bel et bien les marqueurs de discontinuité qui sautent avant tout aux yeux du lecteur. Rien que le prologue contient déjà un aveu de fracturation du texte d'origine récupéré : le préfacier y explique effectivement qu'il a opéré une sélection des documents ensuite présentés, en invoquant notamment un motif linguistique.

Encara resta material fora d'aquest recull. Però no he aconseguit la més mínima possibilitat de fer-lo llegidor: es tracta de notes escrites a mà, en un francès estrany que, de vegades, sembla barrejat amb una bona dosi de germanismes que ha fet inútil [*sic*], fins ara, els meus esforços per dotar d'un cert trellat la paperassa que, aquella vesprada, em va lliurar el conserge de l'Hôtel Verlaine (p. 13-14).

6. L'œuvre que l'on tient entre les mains provient donc avant toute chose d'une brisure initiale, qui n'est même pas due aux conditions de conservation des textes ou à leur état après une longue période de statisme, mais bien à l'incompréhension de leur compilateur. Le premier facteur de cassure vis-à-vis de l'ensemble – peut-être cohérent à l'origine, qui sait – des feuillets retrouvés s'avère donc être la subjectivité – et une forme d'incompétence idiomatique – de leur « sauveteur » jugeant illisible et illogique une partie de la production rescapée. Son discours prologal relève par ailleurs que le contenu des pages qui suivent fourmille également d'éléments vecteurs de discontinuité :

A pesar de la dificultat que comentava unes ratlles més amunt, a l'hora d'enfrontar-me a la seua traducció he respectat, a cada moment, els diversos matisos del seu discurs: la ironia, la tristesa, el trencament de gèneres, la data d'algunes narracions que, de vegades, era difícil de desxifrar (les que no hi vénen amb l'anotació temporal han estat respectades d'aquesta manera)... (p. 14-15).

7. À partir de ce point de vue semi-externe⁴ sur les récits, l'on est déjà averti de la multiplicité des registres, des effets de rupture générique, ainsi que des lacunes que l'on y trouvera, autant de compo-

⁴ Ce n'est pas directement celui du scripteur des textes, mais tout de même celui de leur éditeur.

santes propices à trouver le tissu textuel⁵, si l'on se permet le pléonasmisme. Ceci dit, si l'on y regarde de près, ce prologue apparaît sous un jour bien paradoxal, étant donné qu'il met en avant les composantes décomposantes des textes retrouvés, alors même qu'il pratique lui-même l'écorchure stylistique, à commencer par des trouées typographiques, en usant notamment régulièrement de l'italique. À propos de son utilisation, Claire Stolz, spécialiste de stylistique, rappelle que :

Ces caractères [italiques] destinés à attirer l'attention du lecteur sur un mot, une expression, une phrase, voire un énoncé ou un texte, signalent de façon matérielle, sémiotique, le signe verbal, et c'est pourquoi ils sont notoirement utilisés pour des emplois autonymiques dans lesquels, peu ou prou, le signe est à soi-même son propre référent. Avec les italiques, le signe se désigne non plus ou non seulement comme représentation du monde, mais aussi comme monde en lui-même (Stolz, 2019 ; 67).

8. Par cette fonction autonymique, l'italique montre ainsi le signe comme se donnant son propre sens, s'excluant des acceptions qui lui sont habituellement attribuées. L'autodétermination de son signifié par le signe en italique lui vaut donc de provoquer une déchirure à la fois sémantique et typographique au sein du texte où il apparaît, se faisant ainsi double facteur de discontinuité. Dans *Els paradisos artificials*, l'on peut établir une typologie duelle de l'usage de l'italique, en dégagant en premier lieu les cas où il intervient pour mettre en relief certains termes jugés importants (« Per això he *recreat* el nom del client de l'Hôtel Verlaine [...] » [p. 14], « I una última advertència d'indole més *moral* [...] » [p. 14]), ce qui peut correspondre à la catégorie autonymique de « non-coïncidence de la langue à elle-même » (Authier-Revuz, 2000b ; 38), telle que théorisée par la linguiste Jacqueline Authier-Revuz : dans un contexte donné, le terme prend un autre sens – ou plusieurs autres sens – que dans des contextes de référence. Le deuxième cas d'emploi de l'italique dans le prologue de l'œuvre cervérienne est celui de l'introduction de vocables d'idiomes autres que le valencien, autrement dit, l'insertion de touches hétérolingues au sein du texte. Myriam Suchet, spécialiste de l'hétérolinguisme, le caractérise comme la « mise en scène d'une langue comme plus ou moins étrangère le long d'un continuum d'altérité construit dans et par un discours (ou

⁵ « Texte » provient du latin « *textum* », participe passé du verbe « *texere* », qui signifie « tisser ».

un texte) donné » (Suchet, 2014 ; 18-19) : l'on comprend à partir de cette définition que l'hétérolinguisme constitue lui aussi une brisure dans la continuité linguistique posée par un texte, et ce d'autant plus qu'elle est soulignée par l'italique dans le prologue cervérien, où il est par exemple question « d'aproximació a la *vérité* » (p. 14) et de « Jean-Pierre, el conserge *curieux* de l'Hôtel Verlaine » (p. 15). De tels accrocs dans le tissu textuel consistent ainsi en des interruptions de la linéarité du texte et de ce fait, de la lecture, puisque la présence emphatisée de ces mots fait buter le lecteur, en le confrontant à l'irruption de l'étrangeté formelle et sémantique.

9. Le prologue annonce ainsi, en en pratiquant un échantillon, les effets de fragmentation qui auront lieu dans les textes qui suivent. L'emploi de l'italique et la distillation de l'hétérolinguisme avec le français⁶ s'y poursuivent effectivement, comme l'on peut notamment l'observer dans les quelques exemples suivants :

Sempre ha anat d'ací d'allà sense un altre motiu que la seua necessitat de sentir-se lliure i *divina*, admirada pels seus amants, lluny de les angoixes que l'amor produeix en la gent que cau a les seues mans. (p. 106)

« Marc treballa a l'ambaixada de França », deia i hi eren feliços sense televisió i sense aquelles necessitats fictícies que als països *civilitzats* –va fer especial èmfasi en aquesta paraula– ens creem nosaltres mateixos⁷. (p. 107-108)

[...] travessem el riu, el cementiri Père Lachaise, amb la tomba *inconnue* de Gérard de Nerval [...]. (p. 109)

Merde! De segur que és Jean-Pierre qui s'emporta els llibres de la meua biblioteca. (p. 116)

10. S'ils sont le signe de l'expressivité du discours, voire de l'adaptation du scripteur, certes relative, à l'environnement linguistique dans lequel il est immergé, il n'en reste pas moins que cette mise à distance typographique, voire typo-linguistique, vient fragmenter le texte lorsque sont introduits ces termes auxquels se heurte la lecture. Ce

6 On en trouve également avec l'italien : « *É una luce che sa di mare*, escriu » (p. 69), « aquella *dona dalla voce rauca*, la seua germana Maria » (p. 70) ; mais également avec l'anglais : « *The dead bell, / The dead bell, / Somebody's done for* » (p. 74), qui ne sont autres que les ultimes vers du poème « Death & Co. » (1962) de Sylvia Plath.

7 Dans ces deux dernières citations, l'usage de l'italique correspondrait au cas de « non-coïncidence du discours à lui-même, dans le jeu de l'extériorité discursive », selon la typologie de Jacqueline Authier-Revuz (Authier-Revuz, 2000a ; 211). C'est un italique de citation, qui fait entendre qu'un locuteur spécifique donne un sens particulier au terme mis en exergue.

n'est toutefois pas uniquement à l'échelle de termes isolés que la lecture peut se trouver entravée dans *Els paradisos artificials*, mais également au niveau de la trame, ou plutôt de l'absence de trame permettant de lier les propos des différents feuillets retrouvés. Malgré le travail d'organisation du prologueur, la continuité entre les sections ne va pas nécessairement de soi, d'autant plus que le principe fondateur de ces écrits semble être, comme mentionné dans la quinzième partie d'« Els passejos », « la no-història, l'absència total d'un argument que omplís l'ànima, que concedís aqueixa ànima a la història: *rien de rien* » (p. 123). Paradoxalement, il apparaît que c'est l'absence d'intrigue qui emplit au contraire l'histoire, pleine de vides finalement : il s'agit presque d'une déclaration pro-nihiliste, prônant la vacuité animique tant des instances qui lui sont liées que du texte en lui-même, le tout résumé dans la formule, encore une fois introductrice d'hétérolinguisme, « *rien de rien* ». Cette lacune principielle se fait en réalité le reflet des états d'âme du narrateur, affligé par l'abandon de sa bien-aimée. L'on assiste alors au récit – ou au non-récit ? – décharné d'un esprit qui sombre peu à peu dans la folie.

11. Ce sont d'abord des motifs de l'incompréhension d'une réalité peu claire qui s'immiscent dans les « Textos de la memòria », tels que les hiéroglyphes, dans les « lletres soltes que a vegades semblen jeroglífics egipcis » (p. 22), ou encore les kaléidoscopes (« s'en va, tots els matins, amb els cabells a l'aire i de la nostra memòria, com en aquells calidoscopis que mai no repetien les mateixes figures de coloraines » [p. 27]). Les ruptures dans la relation du narrateur à son environnement, qu'il ne saisit donc pas toujours exactement, trouvent aussi leur pendant dans le domaine communicationnel où ses rapports à autrui se soldent bien souvent par l'imposition du silence. Une telle incommunicabilité envahit même ses productions écrites, puisque lorsqu'il invente par exemple un appel téléphonique entre un homme et une femme dans « Dues històries », le premier ne cesse de rompre la communication par ses absences ou refus de réponse :

Va estar a punt de dir-li dues coses quan, des de l'altre costat del fil telefònic, ella li preguntà què feia. [...]

M. GOURGUES, « De la littéra-cou-ture... »

Se li acudiren les dues respostes. Però s'acostà a la finestra i es quedà mirant la nit que s'acabava d'incorporar al paisatge, entre els vidres humits i els llums tènues de l'Hôtel Verlaine.

També va pensar [...] que podia haver-li dit les dues coses: "Pixava i si la lluna pogués somriure s'assemblaria a tu". La mescla de sentimentalitat subalterna que entranyava el primer element quedaria àmpliament compensada, n'estava ben segur, per l'elegància de la segona part de la resposta.

A l'últim no va dir res. [...] I hi va afegir : "Aquesta nit t'he somniat". La dona que parlava des de l'altre costat del fil telefònic va contestar que que bé: "si?", va dir, i afegí que com havia estat el somni

– Molt bonic –va dir ell.

I no li va contar el somni [...]. (p. 35-36)

12. Entre les réponses à la cohérence relative ou au développement minimal, et les silences méditatifs du personnage masculin, la conversation est loin d'être fluide au sein de cet échange fictif, fruit de l'imagination du scripteur. Ce récit reste d'ailleurs inachevé – « No he acabat d'escriure el conte » (p. 37), admet-il –, une circonstance que partagent un certain nombre de ses écrits. La discontinuité s'y impose ainsi par la suspension de l'aboutissement de plusieurs textes ou parties de textes. Ainsi, l'un d'eux, intitulé « Hôtel Verlaine », est-il sous-titré « *Primer esborrany* » (p. 49), suggérant par là qu'il était en attente de révision, bien que sa version finale n'apparaisse en fin de compte nulle part, le maintenant dans un entre-deux élaboratif. L'aposiopèse s'invite également au terme des textes, suspendant les phrases finales avant leur complétion, et les récits avant leur dénouement, comme dans la sixième section de « Les nits » :

[...] aquí, la meua tristesa i el silenci, els adéus i l'absència eterna de Nadine, lluny ja de l'Hôtel Verlaine i d'aquelles matinades que...

(El que continua són unes ratlles roges de retolador que semblen *esborrar* la resta del text.) (p. 109)

13. L'aposiopèse est ici même redoublée de ratures remettant en cause la lisibilité de la fin du texte, délibérément brouillée par le scripteur, qui condamne au statisme l'évolution initiée par son texte. Le linguiste Jean-Louis Lebrave précise justement au sujet de l'inachèvement :

Achever s'applique à un processus, mais le participe *achevé*, comme l'adjectif *inachevé*, qualifient un état. *Achèvement* renvoie à la nominalisation du processus, mais désigne aussi l'état final qui en résulte. Au contraire, *inachèvement* ne peut désigner que l'état de ce qui n'est pas achevé. De même, lorsqu'on parle d'« œuvre inachevée », on décrit un état (Lebrave, 2001).

14. L'inachèvement est donc coupé de tout processus dynamique, et participe du figement du texte, et par là, du sens qu'il porte. Sorte de fermeture de l'horizon du texte – tant que l'on n'envisage pas l'intervention de l'instance lectorale en tout cas –, il semble dans le texte cervérien imiter l'enfermement du narrateur sur lui-même, à court de mots pour s'exprimer et pour conter ses histoires et états d'âme. Néanmoins, l'aporie ne constitue par l'unique issue expressive à son désespoir étouffant : au trop peu répond aussi le trop-plein, lorsqu'à l'absence de mots se substitue la logorrhée incohérente. L'autrice Gaëlle Josse, en revenant à l'étymologie de l'incohérence, soit l'antonyme du verbe *cohaerere*, « être attaché ensemble », conclut qu'il s'agit d'un élément « qui crée du “désordonné” » tout en permettant l'« émergence de l'inconscient, [la] lisibilité du non exprimé » (Josse, 2016). L'incohérence, facteur fractionnant du tout structuré que sont les textes, ouvrirait ainsi des brèches à l'extériorisation d'éléments provenant des profondeurs de la psyché. Il semble bien que ce soit effectivement le cas dans *Els paradisos artificials*, où l'incohérence se fait de plus en plus prégnante, en particulier dans les sections consacrées aux réflexions nocturnes. L'on peut notamment y lire cet enchaînement alogique de pensées, passées à l'écrit :

– Tan bon punt vaig arribar, anava a escriure : “ja estic sol”. Però això hauria estat tan optimista com injust amb la gent que m'estima. Per això, finalment, escric: “estic sol”. I ningú, llevat de mi mateix, és responsable d'aquesta condició.

- Aquests dies, lluny del soroll i de la gent, tornaré a llegir *El bosc de la nit*.
- Per què escric açò?
- No busques el meu automòbil antic: s'ha evaporat amb la fosca de la nit.
- Les mosques només viuen un dia?
- Abans de tornar a la poesia, he d'aprendre a llegir en un rellotge d'arena.
- Tinc els ulls tristos? [...] (p. 81).

15. La présentation de la page dont chaque paragraphe est précédé d'un tiret fait douter quant à la nature du texte présenté. L'on pourrait croire de prime abord qu'il s'agit de la retranscription d'un dialogue de sourds quasiment stichomythique entre des interlocuteurs qui divaguent, mais l'on saisit ensuite qu'il est plus vraisemblablement question d'un soliloque du scripteur, dans l'esprit angoissé duquel les idées fusent sans être liées entre elles. À la manière d'un cadavre exquis, l'on saute ainsi du coq à l'âne, ou plus exactement du « *bosc* » à l'âme attristée de la première personne qui s'exprime, en passant par des mouches, une automobile et un sablier, le tout entre deux réflexions métascripturales. À lui seul, ce passage semble exemplifier la « poétique de la non-coïncidence » (cf. Simard, 2014), dont traite le chercheur canadien Mathieu Simard : aucun élément ne paraît avoir lieu d'être, dans le sens tant littéral que métaphorique de l'expression. La cause de leur surgissement dans l'esprit affolé du scripteur est indéterminable, ce qui implique qu'ils ne trouvent pas leur place dans la concaténation logique qu'exigerait un texte cohérent. L'on pressent ainsi que cet enchaînement n'est pas porteur de sens en lui-même, mais loin d'être vain, son incohésion donne au contraire parfaitement à voir tout le chaos qui se joue dans le for intérieur de celui qui le couche sur le papier.

Reprise et ressassement : de la douleur comme force de cohésion

16. Bien que la caractéristique la plus évidente d'*Els paradisos artificials* soit effectivement le pouvoir centrifuge des divers facteurs de discontinuité qui participent de la fragmentarité de l'œuvre, celle-ci n'est cependant pas dénuée de toute cohésion. D'ailleurs, l'on pourrait en réalité justement voir cette présence perpétuelle de la discontinuité au long du livre comme une forme de continuité, permettant de souligner l'aspect monomaniaque du scripteur affligé. Il serait alors possible de parler, avec la professeure Isabelle Chol, qui en a étudié les poétiques, de « discontinuité continue » (Chol, 2004 ; 17), comme un moyen de mettre en exergue l'obsession destructrice du narrateur pour Nadine, qui l'a abandonné, le menant à se réfugier dans la littérature, qui devient alors dévoration de sa réalité.

17. L'on pourra peut-être lire le début de la section « Una història de terror » comme une déclaration de principes en négatif, étant donné qu'elle s'ouvre sur l'affirmation catégorique suivante : « El silenci nega l'existència de totes les coses. Del temps. Del món. Tot ho nega aquesta impossibilitat tan absurda com poderosa de filar, amb prou feines, les paraules » (p. 25). Exprimée au présent gnomique, cette théorie attribue au silence un pouvoir d'annihilation de l'existence de toute chose, laquelle apparaît alors intrinsèquement liée à sa verbalisation, à son expression, et par extrapolation, à sa résonance. L'on comprend alors qu'à partir de ce principe, mieux vaut, selon le narrateur, du non-sens exprimé et réexprimé que de la cohérence tue, d'où le caractère obsessionnel de ses récits et de son écriture, visant donc à « filer les mots », et en particulier ceux disant la douleur.
18. Notons que cet aspect réitératif de l'écriture n'est pas rare chez Cervera, bien au contraire. Bien présent dans nombre de ses autres récits, il a ainsi mené Anne-Laure Bonvalot, spécialiste de son œuvre, à nommer ce trait caractéristique l'« écriture de l'inlassable reprise » (Bonvalot, 2019 ; 157), quand nous nous sommes nous-mêmes appliquée à le traiter comme une actualisation de l'écriture du ressassement (cf. Gourgues, 2024a ; 353-358). L'expression de Bonvalot est particulièrement intéressante, puisqu'elle a le mérite de prendre le terme « reprise » dans sa double acception de couture et de répétition⁸, montrant de ce fait que les redoublements et récurrences créent du liant au sein des textes. *Els paradisos artificials* ne dérogent pas à cette règle, et l'on y trouve effectivement des exemples de réitérations en tous genres, à commencer par des jeux rythmiques qui structurent malgré tout, à petite échelle, les propos du narrateur :

[...] les èpoques tenien el nom de països llunyans, de dones llunyanes, de paradisos llunyans dibuixats sempre amb els colors meravellosos d'allò desconegut, de campanyes bèl·liques eternament guanyades pels mateixos, de l'amor i de l'abandonament i de l'absència (p. 25).

19. À travers cette description impressionniste de l'enfance, le scripteur accumule les effets stylistiques répétitifs, entre l'épiphore en « llun-
8 « La reprise de l'événement – jamais à l'identique, et aux deux sens du vocable : couture ; répétition – [...] » (Bonvalot, 2019 ; 160).

nyans/llunyanes » et la polysyndète finale, qui créent une certaine euphonie censée rappeler les rêveries enfantines, pourtant vite ramenées à la condition d'esseulement actuelle du narrateur. Ce sont en effet essentiellement des éléments en lien avec son désespoir dû à la perte de l'être aimé qui sont repris au fil de ses écrits. Rien d'étonnant ainsi à ce qu'apparaisse au centre même du livre la mention à l'« infern de Dante » (p. 68), dont la structure en cercles concentriques n'est pas sans rappeler symboliquement la souffrance du scripteur et ses multiples résonances au long de ses textes, ce que semble d'ailleurs confirmer l'évocation de son impression d'un incessant recommencement dans la sixième section de « Les nits » : « el món era més rodó que mai i jo tenia la sensació que es repetia a cada moment » (p. 90).

20. Cette sensation d'enfermement dans le ressassement douloureux est particulièrement prégnante dans les textes de « Les nits » qui, malgré les incohérences discursives qui y ont déjà été relevées, ne manquent pas de rendre compte de la folie s'emparant du scripteur par maintes redondances. Pour n'en citer que quelques-unes parmi les nombreuses observables, l'on peut d'abord mentionner le jeu d'écho qui se crée entre la deuxième et la sixième sections de cette partie : il est d'abord indiqué « Són les onze de la nit del dia set de març de l'any 2999 » (p. 81), puis plus loin « Per què escric, a les nou del matí de l'any 2999? » (p. 86), ce qui montre toute la confusion temporelle à laquelle est en proie le narrateur, au point d'ailleurs dans la seconde occurrence qu'il soit capable de préciser l'heure d'une année, en en omettant le jour. Autre exemple, plus resserré cette fois puisque le même motif revient dans deux sections contiguës : celui de la mouche qui tient compagnie au narrateur. En effet, dans la première section, pas moins de cinq paragraphes, dont quatre consécutifs, font mention de l'insecte, avant de le retrouver dans la deuxième section, dans trois paragraphes distincts :

– En acabar d'escriure “estic sol, amb un silenci assolellat de diumenge i el vapor dels aspersors de reg en l'herba del jardí”, algú ha obert el reixat de la terrassa i una mosca geganta ha vingut a seure en l'ombra del meu costat.

– Encara no ha dit res, la mosca.

– Jo li dic que en aquella torre llunyana hi ha soterrat el cap d'un poeta assassí. La mosca alça els muscles i continua en silenci.

M. GOURGUES, « De la littéra-cou-ture... »

– Per trencar el gel, li pregunta per què les mosques es caguen en els fulls dels diaris endarrerits. I la mosca em mira com si miràs a un boig. [...]

– Però estic segur que a la mosca tampoc no li abelleix massa que parlem de la nostàlgia (p. 80).

*

– Les mosques només viuen un dia? [...]

– Escripture: una manera, com qualsevol altra, de caçar mosques. [...]

– Les mosques es tornen boges en les habitacions tancades (p. 81-82).

21. Même lorsqu'il déraisonne, le narrateur a donc bien « de la suite dans les idées », littéralement, puisqu'un même motif occupe plusieurs de ses pensées, ensuite couchées sur le papier. Bien qu'absurde, cet échange avec la mouche, ici personnifiée, met au jour une stratégie de la voix narrative pour rompre sa solitude extrême : l'homme guette la moindre réaction de l'insecte – ses haussements d'épaules, ses regards – et tâche même de deviner ses goûts en termes de conversation. L'on notera de surcroît que l'évocation de la folie, d'abord associée à l'humain (« I la mosca em mira com si miràs a un boig »), est ensuite projetée sur les mouches (« Les mosques es tornen boges en les habitacions tancades »), comme si le partage de cette condition délirante permettait au narrateur de se sentir moins seul. L'une de ses réflexions impliquant le diptère attire d'ailleurs l'attention, étant donné qu'il s'agit d'une sorte d'aphorisme définitoire de l'acte d'écrire, « Escripture: una manera, com qualsevol altra, de caçar mosques ». En déclarant par là son écriture comme profondément oisive, le scripteur semble pointer du doigt toute la vanité qu'elle comporte, et sa déception quant à son impuissance à lui faire oublier Nadine. Pourtant, si l'on prend l'expression au sens littéral⁹, « chasser les mouches » par les mots reviendrait sans doute toujours à une écriture qui tourne en rond, mais qui aurait au moins le mérite de maintenir l'écrivain occupé à sa tâche, plutôt que de le laisser se faire définitivement happer par le silence et condamner, comme on l'a vu, à l'anéantissement de son existence. Certains indices témoignent d'ailleurs qu'il a conscience de ressasser par l'écriture, puisqu'il précise parfois lui-même que certains éléments se répètent, à l'aide de l'ajout de numérotations :

⁹ Pour une analyse complémentaire de la polysémie de cette expression dans cette œuvre, davantage en lien avec la lutte contre la mort, cf. Gourgues, 2024b.

- Abans de tornar a la poesia, he d'aprendre a llegir en un rellotge d'arena (p. 81).
- He d'aprendre a llegir en un rellotge d'arena (II) (p. 84).

*

- De la primavera només em quedaria amb els dies de pluja (p. 90).
- No m'agrada la primavera: només la pluja (II) (p. 91).

22. Qu'il s'agisse de réitérations à l'identique ou de variations sur thème, les répétitions des mêmes thématiques ou réflexions ne sont pas tout à fait inconscientes de la part du scripteur : ainsi pourrait-on voir dans ces reprises des sortes de sutures qui tiennent ensemble un texte et un esprit tiraillés, qui luttent néanmoins contre les déchirures, preuve d'une certaine forme de lucidité de l'écrivain quant à sa situation.
23. Ces ponts qu'il tend entre divers détails de ses textes ne sont par ailleurs pas les seules pratiques référentielles qu'il y met en œuvre. L'on remarque en effet dans ses écrits une forte tendance à l'inter-textualité, dynamique relationnelle par excellence entre les objets littéraires. Pour reprendre la formule bien connue de Julia Kristeva, « tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte » (Kristeva, 1969 ; 145) et *Els paradisos artificials* ne font pas exception à la règle. Le scripteur – derrière lequel on devine aisément l'auteur Alfons Cervera¹⁰, fervent pratiquant de l'interartialité (cf. Moser, 2007) – fait ainsi appel à d'autres hommes et femmes de lettres pour exprimer à travers leurs mots les fluctuations de ses états d'âme, mais également, encore une fois, pour recréer une commu-

¹⁰ Dans cette œuvre, on le retrouve en filigrane en particulier à travers l'intratextualité, soit lorsque l'auteur « réutilise un motif, un fragment du texte qu'il rédige ou quand son projet rédactionnel est mis en rapport avec une ou plusieurs œuvres antérieures (auto-références, autocitations) » (Limat-Letellier, Miguet-Ollagnier, 1998 ; 27). Pour n'en citer que quelques illustrations, la phrase « De segur que ja no vindràs » (p. 23) est la traduction en valencien d'une déclaration qui apparaît déjà dans *Nos veremos en París, seguramente* : « Seguro que no vas a venir » (Cervera, 1993 ; 17). Par ailleurs, le motif de la lithographie de Kandinsky à laquelle il est fait mention aux pages 109 et 124 d'*Els paradisos artificials* est une résurgence de celle qui orne un mur de la maison de Jordi dans *Fragmentos de abril* (cf. Cervera, 1985 ; 21, 40 et 99). Ultime exemple, l'enfant jouant à être un avion, qui s'écrase finalement au sol, de la cinquième section de « Les nits » (p. 107) n'est pas sans rappeler le personnage de Sebas dans *La ciudad oscura* qui croit également pouvoir voler et se prend pour un oiseau, qui subit pourtant fatalement « un error absurdo en el control de aterrizaje » (Cervera, 1987 ; 17).

nauté symbolique autour de lui, qui est victime de la solitude. Les citations intertextuelles apparaissent en effet, à l'exception près de celle de l'épilogue, traduites en valencien, comme pour laisser entendre que le scripteur a effectivement fait siens les mots d'autrui. Bien entendu, ce sont déjà ceux qui composent le titre qui attirent l'attention puisqu'ils constituent une réutilisation exacte, exception faite de l'article, du titre de l'essai baudelairien, *Paradis artificiels*, dans la reprise duquel l'on pourrait lire un brin d'ironie quant à ce que sont devenus les plaisirs enivrants de la littérature dans l'esprit torturé du suicidaire. Au-delà de son aspect paratextuel, l'intertextualité se fait liminaire, mais cette fois à l'intérieur du livre, en introduisant les différentes parties de l'œuvre et en suggérant la tonalité dominante. Citons par exemple la référence à *La coscienza di Zeno*, roman d'Italo Svevo, qui sert d'épigraphe à « Sobre la mort » en évoquant l'idée d'une déchéance subreptice : « No m'havia adonat que anava camí del fracàs » (p. 65). D'autre part, mise en exergue avant les textes de « Les nits », la citation issue de *Junta-cadáveres* de Juan Carlos Onetti, « La passió no existeix sense la por » (p. 77), laisse entendre que l'attachement fort à une chose ou un être est toujours accompagné par la crainte, en particulier de s'en voir privé, ce qui correspond bien à la situation de l'homme suicidaire. Ce dernier ne laisse d'ailleurs pas les références intertextuelles au seul seuil de ses écrits, mais les invite au contraire en leur sein, au même titre que des références plus largement intermédiales au cinéma, aux arts plastiques ou à la musique. Au gré des pages, les mélodies de Schubert côtoient ainsi celles de Chet Baker, les personnages des films de Jacques Tourneur y approchent ceux de Jean-Luc Godard, et les photographies de Doisneau partagent l'espace avec les sculptures de Rodin. L'intermédialité revêt ainsi un caractère réticulaire au sein d'*Els paradisos artificials*, pour souligner les extrémités animiques auxquelles arrive l'homme en proie au mal-être, ou pour assumer le rôle d'adjuvants à son réconfort ponctuel ; ces références à d'autres artistes se font en somme leviers expressifs ou lénitifs de la souffrance du suicidaire.

Au fil des pages : mots à lire, instances à lier

24. Les effets de déchirure et de suture qui trouent puis recousent le texte d'*Els paradisos artificials*, s'ils constituent une sorte de « joc alliberador » (p. 64) pour le scripteur en mal d'amour, donnent du fil à retordre au prologueur qui doit organiser ces écrits, mais également au lecteur de cet objet littéraire à la forme de patchwork. C'est précisément entre ces deux instances, réceptrices à divers moments des textes du client de l'hôtel, que se tisse une première relation unissant mondes intra et extrafictionnel, pour que celle qui n'a pas eu les feuillets entre les mains soit tout de même capable d'en tirer le sens relativement au clair. S'établit alors un rapport de continuité entre l'intérieur et l'extérieur de la diégèse, où la première entité rencontrée une fois le livre ouvert se propose de servir de guide à qui décide de s'y plonger. L'on notera également toute la lucidité contenue dans le paragraphe de ce texte introducteur, dans la mesure où il est signé des initiales « A. C. », faisant étrangement écho à celles de l'auteur, Alfons Cervera. En supposant que les identités de l'auteur réel et de celui du prologue se superposent, un nouveau fil se tire, entre les différentes instances externes – l'auteur et le lecteur – en passant néanmoins par l'intériorité du texte, où le camouflage du prologueur sert d'intermédiaire à cette relation auteur-lecteur.
25. Quel qu'en soit l'auteur, sans doute hybride, le prologue a un récepteur bien déterminé, à savoir le lectorat. Les adresses à la deuxième personne du pluriel n'y manquent ainsi pas pour inclure le récepteur de façon dynamique dans le compte-rendu du processus de récupération des documents abandonnés (« Els papers de Jean-Pierre [...] són ara mateix a les vostres mans » [p. 13], « [...] ja podreu imaginar que la traducció [...] ha estat un procés difícil » [p. 14]). Plus encore, il s'agit même d'impliquer le lecteur dans une logique d'héritage : en effet, Jean-Pierre a confié au prologueur la mission de se faire le « marmessor » (p. 13), soit l'exécuteur testamentaire, du client de la chambre 234, qui est donc en train de transmettre le legs du défunt auteur au lectorat d'*Els paradisos artificials*. Dès les premières pages du livre, le lecteur est ainsi investi d'un rôle d'importance, celui de préserver un patrimoine littéraire, en le recueillant par sa lecture. Des clins d'œil sont d'ailleurs disséminés au fil de l'œuvre pour inciter les récepteurs à ouvrir l'œil et à creuser le texte. Ainsi, tou-

jours dans le prologue, des propos de Jean-Pierre sont-ils rapportés afin de légitimer le fait de fouiller dans les documents d'un inconnu : le concierge déclare que « la curiositat és la millor qualitat que ha de diferenciar un bon lector d'un intrús en el terreny meravellós de la fantasia escrita » (p. 12), invoquant donc la curiosité comme un attribut nécessaire à la réalisation d'une telle entreprise de sauvetage documentaire. Que le lecteur se tienne donc pour prévenu : ce texte exige de lui d'être un récepteur actif voire pro-actif, puisqu'il est fait appel à sa curiosité.

26. Il n'est cependant pas question qu'il navigue seul à travers l'œuvre, puisque le prologue lui offre quelques pistes d'interprétation pour se lancer dans la lecture, des pistes qui prennent non seulement la forme du texte prologal en lui-même, mais également de notes de bas de page ajoutées par l'auteur de l'avant-propos. Afin de justifier l'addition d'une couche subjective par sa traduction et sa modification de certains éléments du texte originel, le rédacteur du prologue a recours à une note de bas de page, introduite par un astérisque :

Per això he *recreat** el nom del client de l'Hôtel Verlaine que es va penjar una nit de gener. [...]

*He recorregut al nom d'un personatge de Gérard de Nerval per les referències constants que el creador real dels textos fa a l'autor de *Les filles del foc*. Pense que Jean-Pierre i ell mateix hi estarien d'acord (p. 14).

27. Dans une volonté de transparence et d'honnêteté intellectuelle, le rédacteur de la préface explicite le raisonnement qui l'a mené à nommer le client, initialement anonyme, auteur des textes retrouvés : le nom attribué à l'écrivain est donc Jacques Becquoy (p. 17), un patronyme cependant erroné que le lecteur francophile saura remarquer¹¹. La note de bas de page assume ainsi une fonction d'instauration d'un lien direct avec le récepteur, en lui étant exclusivement consacrée et en levant le voile sur des éléments insaisissables sans explication. Un double mouvement de l'intérieur vers l'extérieur de l'œuvre est ainsi réalisé *via* la note infrapaginale, qui s'adresse uniquement au récepteur et veille au confort de sa lecture. Chercheuse en sciences du langage, Julie Lefebvre s'est penchée sur

¹¹ Dans *Les filles du feu*, c'est de l'abbé Jacques de Bucquoy dont il est question.

les spécificités de la note de bas de page, et lui assigne effectivement un pouvoir de médiation :

La note se caractérise ainsi par le rapport d'altérité singulier qui la lie au texte. D'une part, son statut de ligne « autre » à celle du texte est graphiquement visible, la note occupant un espace distinct de celui, bien délimité, du « bloc » textuel, se situant sur les bords et dans les marges de ce dernier. Mais, d'autre part, cette ligne qui trouve sa détermination première dans sa différence avec la ligne textuelle a une attache au cœur même du texte du fait de la présence de l'appel de note. À la fois intérieure et extérieure au texte, la note apparaît alors comme un « sas » entre le texte et ce qui n'est plus lui, ce qui en fait une forme qui se prête fondamentalement à une mise en relation du texte avec ses extérieurs. C'est dans ce sens que nous parlerons de la note comme « espace de médiation » (Lefebvre, 2004 ; 391-392).

28. Le statut hybride de la note infrapaginale lui confère ce pouvoir spécial de médiatrice entre le texte et l'extratextuel, et en fait un support idoine de la relation entre l'entité rédactrice du prologue et l'instance lectorale. Cette note introduite par l'astérisque provient effectivement de ce texte liminaire, mais la pratique de la note de bas de page ne s'y cantonne pas : on en retrouve d'autres intercalées avec les récits, bien qu'elles ne soient plus amenées par un appel de note, mais prennent la forme de parenthèses placées après les textes commentés. Pour n'en citer qu'un exemple, prenons celui de la parenthèse insérée en bas de page au terme du récit « El desert de l'amor » :

(Aquesta història sembla escrita per dues persones distintes, si he de fer cas de la seua cal·ligrafia. Des de l'aparició del revolucionari portuguès, el tipus de lletra canvia. Després d'analitzar alguns trets cal·ligràfics de Jean-Pierre, n'estic prou segur: l'escriptor que es va suïcidar no passà d'aquell fragment i va ser el conserge de l'Hôtel Verlaine qui va acabar el conte.) (p. 57).

29. Dans cet ajout infrapaginal, l'organisateur des textes fait part au lecteur de ses doutes concernant l'autorité des récits et partage avec lui sa méthode d'investigation et le résultat de ses recherches. Une instance supplémentaire, le concierge, serait alors à ajouter du côté auctorial, à l'ensemble des entités mises en relation par ce livre. Dans tous les cas, le lien de confiance établi entre le rédacteur du prologue et le lecteur n'en ressort que plus affermi, le préfacier usant régulièrement des notes de bas de page entre parenthèses pour tenir le récepteur informé de ses découvertes et conclusions.

30. Si la transparence préside à la relation prologueur-lecteur, celle-ci n'implique pas pour autant que le récepteur soit sans cesse guidé par l'instance intrafictionnelle à travers les textes qu'il parcourt. Quand bien même cette dernière lui apporte des compléments d'information concernant la génétique textuelle du livre, les textes en eux-mêmes qui le composent exigent du récepteur des qualités particulières, qui ne se réduisent pas à la simple curiosité. Au-delà d'une attention soutenue lui permettant de s'orienter parmi les déchirures et les reprises qui sillonnent le texte, le lecteur doit s'armer d'une solide culture artistique s'il veut accéder au sens détaillé des récits. L'on revient par là aux logiques intermédiaires mentionnées plus haut : elles ne sont pas l'unique apanage du scripteur désespéré, dont l'expression serait autotélique si les références qu'elle comporte ne se tournaient pas également vers une entité extérieure à lui-même. En effet, composantes venues d'ailleurs, les citations intermédiaires participent de l'ouverture du texte vers son extériorité, et donc vers l'accueil en son sein d'autres instances. C'est notamment ce qu'affirme Tiphaine Samoyault à propos de l'intertextualité, en considérant que « l'on ne peut se contenter d'une théorie de l'intertextualité qui se limiterait au seul versant de la production : la réception y est au même titre un aspect décisif » (Samoyault, 2001 ; 67). À partir de cette réflexion, l'on comprend que les jeux interartiaux, et en particulier intertextuels dans *Els paradisos artificials*, assurent une fonction de rapprochement non seulement de plusieurs œuvres entre elles, ni de plusieurs créateurs – fictifs ou réels – mais également du texte et du lectorat, tenu de relever et d'interpréter les références qu'il rencontre au fil de sa lecture. Les exemples les plus probants de cette dynamique sont constitués par les deux textes composant « Sobre la mort » et consistant en des réélaborations biographico-fictives des ultimes moments de deux écrivains suicidants, Cesare Pavese et Sylvia Plath. Afin de profiter pleinement de la signification profonde de ces deux récits, le lecteur avisé saura y repérer comment les références intertextuelles soulignent des aspects particuliers de la narration, et comment la connaissance de la biographie de ces auteurs permet une compréhension plus fine de ce qui se joue dans ces récits funestes. Si l'on se focalise sur « Last Blues, To Be Read Some Day » (p. 67), l'on se rend compte que le titre choisi reprend celui d'un poème de Pavese, et évoque dès

le paratexte l'idée paradoxale d'une fin qui pourrait pourtant être suspendue par un acte de lecture postérieur, ce qui n'est pas sans rappeler le contexte précis de l'œuvre cervérienne. Dans ce récit dédié à la fin de vie de l'écrivain italien, le récepteur pourra retrouver des citations de ses diverses œuvres (*Lavorare stanca*¹², *Dialoghi con Leuco*¹³, *Il mestiere di vivere*¹⁴) censées éclairer le lecteur sur l'état d'esprit du suicidant sur le point de commettre l'irréparable. On le pressent, le dénouement d'un récit sur la fin de vie revêt une importance d'autant plus capitale qu'il marque une double conclusion. Dans « Last Blues, To Be Read Some Day », il s'agit ainsi de décrypter tout le symbolisme de la dernière image sur laquelle se clôt la narration, ce qui nécessite de relier éléments intertextuels et détails biographiques de l'auteur italien :

[E]xercir, de tan antic, el patiment a penes li ha deixat un mínim recull d'aprenentatges: aquella *dona dalla voce rauca*, la seua germana Maria, Fernanda Pivano, Constance Dawling, la jove alegre de la sala Gai, el silenci. [...] Tanca les portes del balcó a la mitjanit. "Per a l'últim gest, cal molta humilitat en compte d'orgull", havia escrit uns dies abans. Habitava la cambra 49 de l'Hotel Roma, a Torí. Allí el van trobar, segons contaran els diaris del dia 28 d'agost de 1950. I també hi era el núvol. Solitari. Pegant voltes, com un vaixell borratxo, al voltant d'una balena blanca que s'assemblava a Moby Dick (p. 70).

31. En reliant les données entre elles, l'on saisit que l'ultime mention à l'œuvre d'Herman Melville est liée à l'amitié de Pavese avec Fernanda Pivano, citée dans l'énumération, et qui a consacré sa thèse à Moby Dick. Le lien amical qui les unit réapparaît alors symboliquement à la clôture du récit, lorsque Fernanda semble accompagner son ami décédé sous la forme de cette baleine qui escorte son dernier voyage. La pratique de l'intertextualité s'avère donc exigeante dans *Els paradisos artificials* si l'on souhaite qu'elle soit appréhendée de façon réellement efficiente, ce qui implique une relation lecteur-texte resserrée et alimentée par des recours nombreux à la culture artistique du récepteur.
32. L'intertextualité, et plus largement l'interartialité, appelle le lecteur à s'impliquer dans l'élaboration de la signifiante de l'œuvre, au

12 « *È una luce che sa di mare*, escriu » (p. 69).

13 « Penja l'últim telèfon, s'ajusta les ulleres i escriu en la primera pàgina d'un dels seus llibres: "No hi feu massa comentaris" » (p. 70).

14 « "Per a l'últim gest, cal molta humilitat en compte d'orgull", havia escrit uns dies abans », (p. 70).

même titre que les brèches du texte que nous avons examinées, ou son état d'inachèvement à certains endroits, représentent des ouvertures qui permettent une intromission du lecteur dans l'espace textuel et lui ménagent une place de co-créateur. Il semble d'ailleurs y être explicitement invité par le scripteur des récits lui-même qui fait, dans « Seqüència per a un manuscrit », l'expérience d'un voyeurisme transcendé à travers l'acte de lecture :

I també, no sé si fruit de la meua intuïció o d'alguna certesa que m'arribava de la lectura atenta del text, la seguretat que la seducció de l'escriptura en feia de les seues i em precipitava en convertir-me en personatge secundari, el de simple badoc, jo mateix *voyeur* impertinent en l'escenari on la simulació, on la veritat i la mentida, podien ser manipulades al meu gust, i a la meua pura conveniència, gust i conveniència que, molt lluny de carregarme de mala consciència i de la mateixa inclinació culpabilitzadora de la veu narradora, em conferien una força inusitada per a ocupar el meu lloc en l'estrada i continuar mirant el paisatge d'aquelles pàgines secretes (p. 30).

33. Bien que le narrateur nuance le rôle que la « lectura atenta del text » lui confère par des adjectifs modalisateurs (« secundari », « simple »), il n'en reste pas moins qu'il admet être doté de la fonction de « *voyeur* », mise en relief par l'italique, qui lui offre la possibilité de manipuler le contenu textuel comme bon lui semble. Cette pratique du voyeurisme, qui n'est pas sans rappeler la « voyure » – « ce phénomène de double vision » situé « entre vision et lecture » (Louvel, 2010 ; 241) – théorisée par Liliane Louvel, lui ouvre même la possibilité d'occuper un espace (« ocupar el meu lloc ») au sein du texte. Ainsi n'est-il pas impossible que la voix narrative montre l'exemple à son propre lecteur et l'incite, notamment *via* l'usage de la première personne du singulier permettant une identification facilitée du récepteur, à se saisir sans scrupule de l'opportunité de voyeurisme, ou de « voyure », pour se faire une place dans le texte, et avoir même voix au chapitre dans cet OLNI, cet « objet littéraire non identifié » (Tyras, 2007 ; 26), qui ne demande qu'à absorber, tant littéralement que métaphoriquement, tous ceux qui s'y plongeront.
34. En somme, la pratique littéraire au sein d'*Els paradisos artificials* peut être métaphorisée comme un acte de couture, étant donné que le tissu textuel présente de nombreux accrocs à diverses échelles et selon des modalités différentes, du fait de l'insoutenable déchirure

animique vécue par son scripteur suicidaire. Si ces trouées sont les caractéristiques les plus évidentes de l'œuvre à première vue, elle n'est pourtant pas condamnée à l'éparpillement de ses lambeaux : *via* le ressassement d'éléments obsédants par l'esprit torturé de l'amant abandonné, se crée une forme de « discontinuité continue » soutenue par le principe de reprise, qui raccommode le texte au fil des répétitions. Ce patchwork formel et narratif, du fait de sa complexité composite, implique un investissement particulier de son lecteur, et une continuité forte entre l'intérieur et l'extérieur de l'œuvre, grâce aux liens se tissant entre les instances littéraires de tous les niveaux du texte. Transcendant déchirures et espaces textuels clos, le regard lectoral agit finalement comme kintsugi, cet art japonais de la suture sublimée.

Bibliographie

AUTHIER-REVUZ Jacqueline, « Aux risques de l'allusion », in *L'allusion dans la littérature*, MURAT Michel (dir.), Paris, Sorbonne Université Presses, 2000, p. 209-235.

_____, « Deux mots pour une chose : trajets de non-coïncidence », in *Répétition, altération, reformulation*, MIGEOT François et VIPREY Jean-Marie (dir.), Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2000, p. 37-61.

BAUDELAIRE Charles, *Paradis artificiels*, Paris, Auguste Poulet-Malassis, 1860.

BONVALOT Anne-Laure, *Fictions politiques. Esthétique de l'engagement littéraire dans l'Espagne contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, 2019.

BORGES Jorge Luis, « El laberinto », *La Nación*, 11/06/1967.

CERVERA Alfons, *Els paradisos artificials*, València, 3 i 4, 1995.

_____, *Nos veremos en París, seguramente (una historia de amor y muerte)*, Barcelone, Montesinos, 1993.

_____, *La ciudad oscura*, Valence, Víctor Orenga, 1987.

_____, *Fragmentos de abril*, Valence, Víctor Orenga, 1985.

M. GOURGUES, « De la littéra-cou-ture... »

CHOL Isabelle, « Poétiques de la discontinuité : avant-propos », in *Poétiques de la discontinuité, de 1870 à nos jours*, CHOL Isabelle (éd.), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2004, p. 7-22.

DURRELL Lawrence, *Cefalu*, Londres, Poetry London, 1947.

GOURGUES Marie, « Apocalipticament edificant ». *Protéiformité de l'apocalypse heuristique chez Alfons Cervera*, Thèse de doctorat, Études hispaniques, Université d'Artois, 2024, 720 pages.

_____, « Con la muerte en los apuntes: *Els paradisos artificials* de Alfons Cervera », in *Visiones del dolor y de la muerte en la literatura hispánica*, AVILÉS-DIZ Jorge, GOÑI PÉREZ José Manuel et DE LA FUENTE BALLESTEROS Ricardo (éd.), Valladolid, Universitas Castellae, 2024, p. 61-73.

JOSSE Gaëlle, « L'incohérence narrative, ou les étonnantes tribulations d'un inconscient au travail », in *L'incoerenza creativa nella narrativa francese contemporanea*, MAJORANO Matteo (éd.), Rome, Quodlibet, 2016, p. 57-66. En ligne : <<https://books.openedition.org/quodlibet/798>> (consulté le 05/09/2025).

KRISTEVA Julia, *Sèmiôtikè – Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

LEBRAVE Jean-Louis, « L'écriture inachevée », in *Objets inachevés de l'écriture*, BUDOR Dominique et FERRARIS Denis, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 19-27. En ligne : <<https://books.openedition.org/psn/9822>> (consulté le 05/09/2025).

LEFEBVRE Julie, « La note de bas de page comme espace de médiation dialogique », in *Les médiations langagières*, vol. I « Des faits de langue aux discours », DELAMOTTE-LEGRAND Régine (dir.), Rouen/Le Havre, Publications de l'Université de Rouen et du Havre, 2004, p. 391-401.

LIMAT-LETELLIER Nathalie et MIGUET-OLLAGNIER Marie (dir.), *L'Intertextualité*, Paris, Les Belles Lettres, 1998.

LLAMAS MARTÍNEZ, Jacobo, « “Contra el amor y otras formas de poder” : una introducción a la poesía de Alfons Cervera », in *Lectura y Signo*, n°18, 2023, p. 197-209.

LOUVEL Liliane, *Le Tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

M. GOURGUES, « De la littéra-cou-ture... »

MOSER Walter, « L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité », in *Intermédialité et socialité. Histoire et géographie d'un concept*, FROGER Marion et MULLER Jürgen E. (éd.), Münster, Nodus Publikationen, 2007, p. 69-92.

SAMOYAUULT Tiphaine, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan Université, 2001.

SIMARD Mathieu, « Pour une poétique de la non-coïncidence. Différence des langues, des voix et des points de vue dans l'œuvre de Patrice Desbiens », in *Fabula-LhT*, n°12 (« La Langue française n'est pas la langue française »), 2014, <<http://www.fabula.org/lht/12/simard.html>> (consulté le 30/08/2025).

STOLZ Claire, « L'italique chez Darrieussecq, signe de "l'entre-deux mondes" », in *L'écriture "entre deux mondes" de Marie Darrieussecq*, GERMONI Karine, MILCENT-LAWSON Sophie et NARJOUX, Cécile (éd.), Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2019, p. 67-83.

SUCHET Myriam, *L'Imaginaire hétérolingue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

TYRAS Georges, *Memoria y resistencia. El maquis literario de Alfons Cervera*, Barcelone, Montesinos, 2007.