

## Poétique du regard et métatextualité dans *La lentitud del espía* (2007) d'Alfons Cervera

CAROLINE MENA

Université Caen Normandie

**Resumen :** *La lentitud del espía* d'Alfons Cervera est une œuvre complexe dans laquelle se noue la problématique mémorielle qui caractérise une grande partie de la production narrative espagnole contemporaine. L'écrivain valencien y élabore une poétique singulière basée sur le regard pour sonder le rôle et le fonctionnement de l'écriture littéraire. Dans notre analyse, nous proposons d'observer les interactions entre regard et écriture pour mieux comprendre comment l'auteur reconstruit une mémoire qui risque de tomber dans l'oubli. Nous évoquerons encore les techniques d'écriture originales qu'il met en œuvre pour nous livrer un récit dense au sein duquel la douleur intime d'un personnage finit par se confondre avec celle de tout un peuple.

**Palabras clave :** mémoire, regard, métatextualité, genres littéraires, figures de style

**Résumé :** *La lentitud del espía* de Alfons Cervera es una obra compleja en la que se juega la problemática de la memoria que caracteriza gran parte de la producción narrativa española contemporánea. El escritor valenciano desarrolla en este libro una singular poética basada en la mirada para indagar en el papel y el funcionamiento de la escritura literaria. En nuestro análisis, proponemos observar las interacciones entre la mirada y la escritura para comprender mejor cómo el autor reconstruye una memoria que corre el riesgo de caer en el olvido. También hablaremos de las originales técnicas de escritura de las que se vale el autor para entregarnos un relato denso en el que el dolor íntimo acaba fundiéndose con el de todo un pueblo.

**Mots-clés :** memoria, mirada, metatextualidad, géneros literarios, figuras estilísticas

**Pour citer cet article/ Para citar este artículo :** Mena, Caroline, «Poétique du regard et métatextualité dans *La lentitud del espía* (2007) d'Alfons Cervera», p. 60-79, in SAGNES-ALEM, Nathalie (coord.), *Narraplus*, N°5 – Alfons Cervera, mis en ligne sur [narrativaplus.org](http://narrativaplus.org) (NEC+), Mars 2022.

<http://narrativaplus.org/Narraplus5/Poetique-du-regard-et-metatextualite-dans-La-lentitud-del-espia-Afons-Cervera-MENA.pdf>

En 2007, alors que va être votée la loi dite de « mémoire historique<sup>1</sup> », Alfons Cervera publie *La lentitud del espía*<sup>2</sup>. L'écrivain livre un texte bref, protéiforme, difficile à rattacher à un genre littéraire défini. Le rythme lent d'une écriture fragmentaire est scandé par les silences d'une voix narrative double qui guide les lecteurs sur les chemins de la mémoire intime d'un homme au regard meurtri par une « cicatriz de amor<sup>3</sup> ». Le titre de cette œuvre nous introduit d'emblée dans un univers où la vision clandestine de l'espion devient l'instrument privilégié de la reconstruction des souvenirs d'une douloureuse histoire d'amour.

Relayé par un vaste réseau lexical et sémantique ainsi que par la dualité de l'instance narratrice, le regard du personnage épiant les scènes de vie quotidienne de la femme qui l'a abandonné traverse le texte littéraire et se diffracte, faisant du lecteur un autre voyeur discret qui scrute le dévoilement de l'existence du héros de fiction. En faisant du regard le moteur de son écriture, Alfons Cervera ne confère-t-il pas à sa prose une originale dimension métatextuelle dans la mesure où ce même regard permet d'interroger non seulement la relation que le lecteur entretient avec le texte mais, également, le rôle et le fonctionnement de l'écriture littéraire?

Afin d'éclairer cette problématique impliquant tant la mise en place de situations narratives originales que l'élaboration de stratégies d'écriture singulières, nous proposons, dans un premier temps, d'explorer les interactions du regard et de la prose dans *La lentitud del espía*. Nous observerons ensuite les modalités de l'écriture de la mémoire qui inscrivent précisément les formes de la métatextualité au cœur du récit avant de nous pencher sur les procédés rhétoriques et stylistiques au service d'une poétique du regard originale.

## REGARD ET CRÉATION

Le titre et l'incipit du récit, ces endroits où « se noue la relation avec le lecteur, où se conclut le soi-disant pacte de lecture<sup>4</sup> » selon

---

<sup>1</sup> En décembre 2007, une loi dite de « mémoire historique », de reconnaissance et de réhabilitation des victimes de la Guerre civile et de la dictature, a été promulguée, trente ans précisément après la Loi d'amnistie qui avait incarné l'esprit de compromis de la transition politique.

<sup>2</sup> Alfons Cervera, *La lentitud del espía*, España, Montesinos, 2007.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>4</sup> Isabelle Chole, *Poétique de la discontinuité*, Clermont Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, p. 461.

Isabelle Chole, suscitent d'emblée la réflexion du lecteur. En effet, ces « seuils<sup>5</sup> » de l'œuvre littéraire, ainsi que les appelle Gérard Genette, en participant activement à la volonté de l'écrivain de transmettre certaines clefs de son projet poétique, focalisent l'attention du lecteur sur le personnage anonyme de l'espion. Dès la lecture du titre, nous l'appréhendons par le biais de l'article défini « el » qui déclenche un effet de particularisation du protagoniste et le cantonne dans un rôle thématique catalyseur d'un imaginaire lié aux écritures de l'espionnage. Les attentes du lecteur sont, dès lors, orientées. L'espion, c'est celui qui cherche à surprendre des actes ou des paroles de façon clandestine, celui qui observe sans être vu. L'incipit du récit va venir corroborer les attentes qui se profilent en reproduisant, sur le plan rhétorique, l'axe majeur de la diégèse :

Saber mirar es la primera condición del espía, dibujar cortinas de niebla que distraigan la atención del paseante, retener en la memoria lo que sucedió anoche, el día anterior mientras llovía y recibía el encargo de mirar lo prohibido<sup>6</sup> .

Par la métaphore du rideau de brouillard suggérant la dissolution du personnage dans le décor, l'écrivain recourt directement au fantasma de l'invisibilité de celui qui, volontairement dissimulé, ne vivra dans le récit que par le regard qu'il porte sur le monde. La définition de l'espion, exposée sous la forme d'un énoncé affirmatif introduit par un présent gnominique, met en lumière le caractère essentiel du regard de celui qui a aussi pour fonction d'enfermer dans sa mémoire les souvenirs de ses observations. Par ailleurs, le caractère illicite de l'acte est présent dans l'attention portée aux interdits, reflets de l'image du secret qu'il faudra dévoiler. Le personnage de l'espion est en quête d'une vérité et l'écriture convie le lecteur à accepter et partager le regard transgressif comme condition nécessaire au déploiement du récit.

Ainsi, en franchissant les seuils d'entrée dans le texte, nous comprenons l'étroite relation qui unit le protagoniste au lecteur. À son tour, ce dernier devient une sorte de voyeur au sens que lui donne Nathalie Roelens dans *Le lecteur, ce voyeur absolu*. Il revêt le costume de « celui qui voit sans être vu (qui regarde par le trou de la

---

<sup>5</sup> Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuils, 2014.

<sup>6</sup> Alfons Cervera, *op. cit.*, p. 11.

serrure)<sup>7</sup> », faisant alors du texte littéraire un lieu de réflexion métatextuelle.

L'écrivain valencien va édifier autour de son personnage un réseau lexical et sémantique figurant la singularité du rôle divin dont ce dernier est investi. Il est exclu de « los demás » par des formules restrictives du type « menos él » ou « a salvo » qui surgissent dès les premières lignes de l'œuvre. De surcroît, le substantif « encargo », présent dans la phrase d'ouverture, renforce son exceptionnalité puisqu'il a été précisément choisi pour mener à bien cette mission. Celle-ci, consistant à voir « lo prohibido » et à observer les gens à leur insu dans la rue, lui permet d'accéder à la connaissance totale et intime de l'autre, ce qui, en quelque sorte, en fait l'égal d'un Dieu omniscient comme en témoignent les multiples comparaisons mises en œuvre par l'auteur :

No siente la piedad ni la arrogancia ni el orgullo [...] como si fuera un Dios en vez de un hombre que mira el paso de la gente, la lluvia que mengua a cada instante [...]. Ni la piedad ni la arrogancia ni el orgullo siente, porque en la arquitectura de su misión sublime, se observa el temblor al cabo leve de sus gestos [...]. Vengarse de qué, piensa como si fuera un Dios que solo en la venganza alcanza su destino [...]. (p. 21)

Dans ce fragment, le champ léxico-sémantique se rapportant à la Bible se déplie. Il est porté par deux comparaisons renvoyant à la figure divine introduites par « como » et « como si » ainsi que par des substantifs tels « arquitectura », « misión » ou « venganza », ce dernier étant également accompagné de la forme verbale « vengarse ». Le personnage de l'espion se voit doté d'une dimension divine qui éveille dans l'esprit du lecteur l'idée de la Création. En se soustrayant au danger des passions humaines – telles l'arrogance ou l'orgueil – le personnage se place au-dessus des hommes. Cervera convoque le portrait biblique du Dieu vengeur de l'Ancien Testament qui, de sa hauteur, observe ceux qu'il a créés. Le jeu complexe de la narration conforte notre approche. Deux voix se partagent la narration. L'une, portée par une première personne du singulier, reprend celle de l'espion qui rédige son « diario secreto ». L'autre, qui s'exprime à la troisième personne, observe et

<sup>7</sup> Nathalie Roelens, *Le lecteur, ce voyeur absolu*, Amsterdam, Rodopi BV, 1998, p. 367.

commente les déambulations du protagoniste dont elle annonce la mort.

La figure omnisciente du Créateur domine le récit confirmant sa dimension métatextuelle : la singularité du regard porté par le protagoniste sur la multitude qui l'entoure est analogue à celle de l'auteur souvent présenté tel un « maître omniscient et omniprésent<sup>8</sup> » comme le précise Jean-Claude Montel dans *La littérature pour mémoire*. La rencontre de la figure auctoriale avec le personnage ainsi que celle de ce dernier avec le lecteur font du texte de fiction de Cervera un espace qui permet la diffraction d'un questionnement littéraire autour des trois axes fondamentaux – que sont l'auteur, le personnage et lecteur – et sur la relation qu'ils entretiennent avec le texte. En outre, il est possible de voir dans l'espion qui rédige sur son calepin les notes de ses observations le reflet en filigrane de l'auteur consignait les matériaux à partir desquels il rédigera son œuvre comme si une mise en abyme du travail de création littéraire nourrissait la fiction.

Dans *La lentitud del espía*, le regard se fait moteur et vecteur de la métatextualité. Les manifestations optiques vont alors se décliner selon plusieurs modalités, concrètes ou symboliques. Elles renvoient chacune une image originale de ce qui est observé car elles présentent un angle de focalisation distinct permettant d'approcher la profondeur du monde qui nous entoure et d'accéder à une dimension invisible au premier abord.

L'œil est le premier prisme par lequel la vision s'étend et s'organise. Dès le début du récit, « la pupila avisada del hombre que mira<sup>9</sup> » est l'endroit où s'engouffrent les images du monde. La formule métonymique permet de restreindre l'œil à la pupille et la technique d'écriture associée rappelle incontestablement le gros plan du discours cinématographique, d'ailleurs très présent dans le texte. La pupille, traditionnellement révélatrice « de la personnalité et de l'âme », selon Deonna Waldemar<sup>10</sup>, devient ici l'objectif d'un appareil photographique fixant des instantanés de vie:

---

<sup>8</sup> Jean-Claude Montel, *La littérature pour mémoire*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2019, p. 55.

<sup>9</sup> Alfons Cervera, *op. cit.*, p.11.

<sup>10</sup> Deonna Waldemar, *Le symbolisme de l'œil*, Michigan, E. de Boccard, 1965, p. 31.

Calle abajo se mueven las mujeres que van hacia el mercado, otras a buscar el tren primero de la mañana [...]. También hay mujeres que cierran las puertas de los balcones y tienden ropa en los alambres del deslunado, sin que nadie las vea, huidas de la mirada desafiante y secreta del espía [...]<sup>11</sup>.

La pupille perce l'intimité des personnes et le présent imprègne le récit d'un caractère « costumbrista » qui érige l'espion en témoin du quotidien secret de ces femmes. L'œil se place au centre du récit et, par le biais d'expressions métonymiques ou métaphoriques, Cervera élargit le champ des significations de cet organe pour mieux en révéler l'importance, comme le soulignent les propos d'Etienne Barilier pour qui l'œil n'est pas le simple organe de la vue mais le lieu où « la pensée se concentre en lumière<sup>12</sup> ». On se souviendra de la « cicatriz de amor<sup>13</sup> » qui se dessine au fond du regard de l'espion. L'œil ne se contente pas de voir, il recueille, concentre, véhicule les émotions et les sentiments en leur donnant une plasticité visuelle. On peut y lire une blessure d'amour ou bien encore la paresse, la fatigue, la lassitude dans l'attente.

Au fil des pages, les supports du regard se dédoublent et se dispersent dans le récit. Le miroir dans lequel s'observe l'espion avant de quitter son domicile saisit des fragments d'un réel lointain pour les ramener à la mémoire du personnage et délivre alors avec une matérialité visuelle les images tapies « en el fondo del espejo<sup>14</sup> ». L'eau se présente également comme un autre support suppléant la pupille. Quand une surface liquide reflète une fraction du réel, celui-ci devient fuyant car il appartient au passé et le fait de savoir regarder est alors lié à l'émergence et à la conservation du souvenir. Cet aspect donne lieu à de multiples images poétiques dans le récit. En ce sens, les flaques d'eau sur le trottoir se métamorphosent en « charcos del olvido<sup>15</sup> » pour dire la fugacité, l'éphémérité, la dissolution du souvenir dans le temps. On évoquera également les vitrines qui, dans *La lentitud del espía*, deviennent les écrans qui parlent de l'enfance du personnage.

---

<sup>11</sup> Alfons Cervera, *op. cit.*, p. 29.

<sup>12</sup> Etienne Barilier, *Une seule vie, roman réaliste*, Michigan, Éditions L'Âge d'homme, 1975, p. 131.

<sup>13</sup> Voir note 2.

<sup>14</sup> Alfons Cervera, *op. cit.*, p. 12.

<sup>15</sup> *Id.*

Surfaces liquides ou miroirs relaient le regard pour dire son pouvoir transgressif. Il enfreint encore les lois du secret et celles de l'oubli pour remonter les chemins d'une mémoire blessée et d'un passé douloureux.

## LE CHEMIN DE LA MÉMOIRE

Dans leur ouvrage intitulé *Les chemins de la mémoire*<sup>16</sup>, Francis Eustache et Béatrice Desgranges distinguent deux types de mécanismes qui conduisent à la récupération de la mémoire. Ils opposent la recherche volontaire par la quête d'indices permettant de révéler les informations cachées dans les replis d'une mémoire amnésique à la mémoire « automatique » ou « échphorique », fruit de l'émergence irrépessible des informations. Dans *La lentitud del espía*, l'émergence des souvenirs liés à la femme aimée illustre parfaitement le second mécanisme décrit par Eustache et Desgranges et, une fois de plus, le regard en est le principe inspirateur ce qui confirme la poétique du regard comme fondement de l'écriture du récit:

Ahora mira la calle después de la lluvia, en una ciudad que no es Nueva York, y escucha la sirena de los trenes, la música que se escapa de una radio dormida en los balcones, descubre los bigotes asustados de un gato que rebusca en los cubos de basura la seguridad que le acerca una memoria siempre en movimiento, el recuerdo de una mujer hermosa que una vez le ofreció un cigarrillo y le habló del olvido en una fiesta<sup>17</sup>.

La longueur de la phrase et l'accumulation d'actions brèves au présent traduit un regard dynamique. On remarque le parallèle qui s'établit entre cette vision mouvante et « una memoria siempre en movimiento » comme si leur mode de fonctionnement était, par essence, comparable. La référence à la ville de New York incongrue dans cet extrait, est en réalité une nouvelle manifestation dans l'écriture de l'illusion mémorielle. En effet, au chapitre précédent, le protagoniste racontait être allé au cinéma pour y voir un film mettant

---

<sup>16</sup> Francis Eustache et Béatrice Desgranges, *Les chemins de la mémoire*, Paris, Editions du Pommier, 2010, p. 81-82.

<sup>17</sup> Alfons Cervera, *op. cit.*, p. 37.

en scène « un détective negro<sup>18</sup> ». De plus, quelques lignes auparavant, une nouvelle référence cinématographique fait surgir la figure du « tiburón de Wall Street<sup>19</sup> ». La mise en résonance de ces indicateurs nous permet de comprendre que l'allusion à New York est le fruit d'une manifestation arbitraire du flux d'une mémoire portée par un regard en mouvement, dont l'écriture vient matérialiser le principe.

Par ailleurs, si la mémoire « est toujours fragmentaire et le souvenir est holistique puisque ce dernier s'organise toujours autour d'un fait sélectionné<sup>20</sup> », nous ne pouvons que mettre en lumière la structure du récit : 26 fractions et un épilogue segmentent les 61 pages qui le composent. Les 26 sections sont divisées en paragraphes espacés par un blanc typographique plaçant encore le corps du récit sous le signe du fragment. Chacune de ces parties s'arrête sur un souvenir explorant la douleur amoureuse éprouvée. L'architecture de *La lentitud del espía* est en accord avec le regard du personnage qui se disperse et, de ce qu'il voit, découle l'enchaînement incessant et aléatoire des souvenirs. En ce sens, à la quête visuelle du protagoniste s'ajoute une quête mémorielle indissociable.

Cette configuration fragmentaire révèle la résurgence difficile de la mémoire dont le temps et la subjectivité des individus tendent à effacer la précision, confirmant les propos de Jean Yves et Marc Tadié pour lesquels cette mémoire « est loin d'être un réservoir de souvenirs intacts dans lesquels nous irions puiser de temps en temps comme dans une malle déposée dans un grenier<sup>21</sup> ». Le processus mnésique, voué à la fragmentation, ne permet pas d'établir une trame chronologique fiable et exhaustive et l'écriture est le miroir de ce morcellement.

Le traitement du temps se présente comme une autre modalité de la représentation mnésique dans le texte. Pour Yvan Domingues, il ne faut pas seulement percevoir le temps dans son « action corrosive » mais plutôt dans son « activité positive qui installe l'éternel<sup>22</sup> », ce qui implique la modification de la perception temporelle. Dans les souvenirs, le temps va se dilater ou se rétrécir. Le narrateur de *La*

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>20</sup> *Revue française de psychanalyse*, Volume 58, 1994, p. 1718.

<sup>21</sup> Jean Yves et Marc Tadié, *Le sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1999, p. 15.

<sup>22</sup> Yvan Domingues, *Le fil et la trame, Réflexions sur le temps et l'histoire*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 19.

*lentitud del espía* se heurte à ce phénomène clairement évoqué deux fois dans l'ensemble du récit. Premièrement, il surgit quand sa mémoire convoque le souvenir de la femme aimée fumant une cigarette. Le narrateur précise alors : « recuerdo como si fuera ahora, y hace un siglo, aquella mañana en que lancé el cigarrillo para que te fumaras mi tristeza<sup>23</sup> ». La mémoire mène la lutte contre l'action délétère du temps et la structure elliptique de la proposition subordonnée de but reproduit le mécanisme de cette même mémoire effaçant la temporalité pour ne garder que l'intensité des émotions. Les raisons de la tristesse demeurent dans l'ombre du texte, le souvenir se fait furtif, partiel. La structure elliptique renvoie l'image de la personnalité déchirée du protagoniste à la mémoire traumatisée. Le fonctionnement de la mémoire est également porté par la construction d'images plastiques qui enrichissent d'un caractère visuel de nombreux souvenirs, témoignant à nouveau de la prégnance du regard. Ces images se forment dans l'esprit du narrateur donnant lieu à des associations parfois insolites qui renforcent le caractère poétique du récit :

Lo decía el periódico: hay vida en Marte. Y es como si allí fueran a parar los dinosaurios antiguos que se beben el océano de un trago, el collar oscuro que adorna tu silencio, esa risa tuya que volará con la primera nave espacial que indague en las montañas del planeta rojo: allí la señal devastadora que se esconde en lo desconocido y descubro la desnudez de tus manos, el anillo de plata que te alimenta el corazón, como mirar al mundo y buscar el autobús que todas las tardes se detendría en un paisaje marciano de subterráneos y autos, de idas y regresos, de prisas y olvidos<sup>24</sup>.

Dans ce passage, les souvenirs heureux des personnages, matérialisés dans l'anneau d'argent symbolisant leur amour se dissolvent et fusionnent avec le contexte historique énoncé par les journaux qui indiquent la découverte d'une forme de vie sur Mars. Plusieurs moments de vie se mélangent dans l'esprit de l'espion couplant histoire individuelle et histoire collective. La mémoire modifie les souvenirs dont il ne reste que la violence de « la señal devastadora » évoquant le futur douloureux qui guette les personnages. On trouve encore, au sein de ce fragment, les formes

---

<sup>23</sup> Alfons Cervera, *op. cit.*, p. 16.

<sup>24</sup> *Id.*

elliptiques qui créent la tension poétique propre à l'écriture d'Alfons Cervera et qui reflètent les confusions, fruits des resurgissements mémoriels. Le passage des temps du passé à ceux du présent trahit la concentration temporelle opérée par la mémoire.

Le fonctionnement de cette mémoire personnelle rappelle les propos de Maurice Halbwachs qui affirme la nécessité de relier toute forme de mémoire à une collectivité, nommée « groupe » ou « société ». Dans l'ouvrage intitulé *La mémoire collective*, il est question des « cadres sociaux de la mémoire<sup>25</sup> ». Dans le dernier extrait du récit de Cervera que nous avons évoqué, la mémoire personnelle de l'espion est nourrie d'un contexte plus large qui l'englobe et la transcende. Le lecteur assiste à un glissement vers l'Histoire, celle d'une Espagne pareillement traumatisée dont la souffrance du protagoniste pourrait être un écho. Son obstination à ne pas oublier entre en résonance avec une période où la mémoire de la guerre civile et du franquisme divise à nouveau l'Espagne.

Alfons Cervera s'inscrit dans la lignée de ceux qui, selon Danielle Corrado et Viviane Alary, « opposèrent au cours de ces années une coriace résistance à l'oubli<sup>26</sup> » :

Olvidar es la estrategia del dolor para vivir en la calma. Confluyen ahí, en el territorio lento del cansancio, vencedores y vencidos. Hay en cuerpos mojados por la lluvia el declinar suave de las tardes de invierno, la tregua aceitosa de las armas que cruzaron en el duelo, algún recelo que sucedió al inventario estrictamente oficial de los acontecimientos<sup>27</sup>.

La première phrase de ce fragment fait écho aux propos de l'écrivain Manuel Vázquez Montalbán qui affirmait que « la guerra civil en sí misma tuvo un carácter tan traumático que la gente prefirió olvidarse de ella<sup>28</sup> ».

Georges Tyras soulignait chez Alfons Cervera « la necesidad de dedicar su creación a la memoria de la guerra civil española y a la

---

<sup>25</sup> Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris, PUF, 1997, p. 272.

<sup>26</sup> *La guerre d'Espagne en héritage, entre mémoire et oubli*, Danielle Corrado et Viviane Alary, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2007, p. 27.

<sup>27</sup> Alfons Cervera, *op. cit.*, p. 57.

<sup>28</sup> Manuel Vázquez Montalbán, *Reivindicación de la memoria*, Entrevista con Manuel Vázquez Montalbán, Quimera, 106-107, 1991, p. 47-53.

posguerra<sup>29</sup> » et la mémoire individuelle, intime du personnage semble suivre un cheminement similaire à celui d'une nation entière, en quête de son passé. L'écrivain témoigne de sa volonté de croiser les regards lorsqu'il place son personnage dans la longue lignée des conteurs d'histoires venant alimenter de leurs récits les souvenirs des individus en diffusant des expériences vécues pour en préserver la mémoire : « Es espía y en esa condición hay la memoria nunca escrita que afirma su mirada y una inquietud segura que le viene de las historias que otros espías, mejores que él, más sabios, le contaron<sup>30</sup> ».

Le regard, à l'origine de l'écriture devient le territoire d'une mémoire préservée s'enrichissant de la dimension orale des histoires d'autres personnages espions. Le verbe « contar », doublé du substantif « historias », rend compte de l'importance de cette chaîne de transmission. Sous la plume de Cervera, elle prend la forme du fil bleu de l'encre couchée sur le carnet que l'espion voulait offrir à la femme aimée : « Algún día te regalaré un cuaderno de tapas malvas para que escribas en sus páginas blancas la historia de tu vida, la memoria azul donde guardas la muñeca que llora<sup>31</sup> ». La métaphore de la mémoire bleue est polysémique : elle reflète l'image de l'enfance pensée comme un paradis perdu – le bleu symbolisant l'innocence, la pureté – tout en reprenant de façon elliptique l'idée d'une écriture qui préserve de l'amnésie. Cela n'est pas sans rappeler les propos de Gustavo Martín Garzo qui, en 2013, dans *Una casa de palabras*, affirmait que « el hilo azul es el hilo de la escritura. El rastro de la tinta sobre el papel blanco [...]. Un hilo que antes que nada es memoria [...]»<sup>32</sup>.

Le caractère métatextuel de *La lentitud del espía* se manifeste encore ici dans la mesure où surgit un questionnement sur la nature du texte que le lecteur tient entre ses mains. Il pourrait s'agir des réflexions que le personnage féminin couche sur les pages de son cahier, ou bien encore de la prose poétique de l'espion qui n'a de cesse de « seguir escribiendo los poemas del espía<sup>33</sup> ». Cette dimension confère à l'œuvre un caractère spéculaire qui se confirme

<sup>29</sup> Georges Tyras, *Mémoire et résistance, el maquis literario de Alfons Cervera*, Espagne, Montesinos, 2007, p. 13.

<sup>30</sup> Alfons Cervera, *op. cit.*, p. 49.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>32</sup> Gustavo Martín Garzo, *Una casa de palabras*, México, Océano, 2013, p. 45.

<sup>33</sup> Alfons Cervera, *op. cit.*, p. 31.

au terme de la lecture : le narrateur extradiégétique convoque l'image du personnage qui « ahora cierra la agenda<sup>34</sup> » sur lequel il compilait ses observations pour qu'elles ne s'effacent pas. Personnage espion, auteur et lecteur sont désormais des figures qui entrent en résonance et s'abyment confirmant la spécularité d'un récit au sens où Lucien Dällenbach l'entendait, à savoir comme « un miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par réduplication simple, répétée ou spacieuse<sup>35</sup> ».

## L'ÉCRITURE DU REGARD

Nous terminerons notre étude en démontrant comment Alfons Cervera renforce la cohérence de son récit en consolidant la poétique du regard à l'œuvre au cœur de son écriture au moyen de figures stylistiques et rhétoriques scellant les enjeux mnésiques et métatextuels de son projet narratif.

La construction de l'image du personnage espion en est le premier exemple révélateur car elle permet à l'écrivain de nouer un dialogue avec l'univers cinématographique où le regard est valorisé, ce qui va donner lieu à un brouillage des codes sémiotiques. Anonyme, ce personnage est avant tout « el hombre del sombrero<sup>36</sup> », celui qui remonte « el cuello de la gabardina<sup>37</sup> », celui qui « se fuma lentamente el cigarrillo<sup>38</sup> » en cachant « la pistola en la funda de terciopelo<sup>39</sup> ». Ces attributs que sont « le chapeau, l'imperméable, le revolver et la cigarette » suggèrent « les accessoires récurrents<sup>40</sup> » que dépeint Delphine Carron au moment de caractériser le détective de roman noir dans *Figures de détectives dans le polar américain*. La construction plastique du personnage est d'ailleurs confirmée par Susana Fortes qui démontre, dans un article consacré à ce récit, que l'espion pourrait être « un hombre que habita dentro de un cuadro de Edward Hooper. Un tipo con un cigarrillo entre los dedos, rumiando su naufragio íntimo, alguien que aguarda silencioso la salida de los

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>35</sup> Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, p. 52.

<sup>36</sup> Alfons Cervera, *op. cit.*, p. 32.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>38</sup> *Id.*

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>40</sup> Delphine Carron, *Figures de détectives dans le polar américain*, Nantes, Université de Nantes, 2013, p. 46.

trenes, que escucha el sonsonete de la lluvia en los desagües, que a veces – solo a veces – recuerda la sonrisa rubia de una mujer que se enamora en los balcones<sup>41</sup> ». Cervera s'appuie sur des références iconographiques précises pour conférer à son personnage une forme de plasticité visuelle.

Le regard est relayé par les multiples occurrences d'œuvres cinématographiques<sup>42</sup> tissant des parallèles entre le destin des personnages et les héros de films comme si Cervera souhaitait questionner l'essence même de l'œuvre littéraire. Nous avons déjà mentionné « la película donde aparecen un detective negro y una mujer hermosa que siempre va vestida de azul » que va voir le protagoniste et qui renforce le faisceau de références au septième art. Les deux genres se font écho dans la mise en scène de personnages dont les descriptions se ressemblent, la couleur bleue étant souvent associée à la femme aimée. La rencontre avec une prostituée « pelirroja como en las películas<sup>43</sup> » va également en ce sens. L'espion entame avec elle une conversation insolite où se brouillent les frontières entre réalité et expérience cinématographique:

Era su primer trabajo, cree recordar, y una mujer se le acercó a pedir fuego (oscuro no – se corrige a sí mismo – trabajaba en los Cinco sentidos y era pelirroja como en las películas) y con una sonrisa de mujer fatal empezó a contarle del olvido, de sus amores con un mafioso italiano y un tiburón de Wall Street.

- Una vez me enamoré de Silvester Stalone y otra vez de Julia Roberts<sup>44</sup>.

Ici, le lecteur est directement placé face à une mémoire dont la fiabilité est remise en question par le biais de l'expression « cree recordar », sentiment qui se dissémine tout au long du texte de Cervera puisqu'à maintes reprises il est question de la « innata propensión a los olvidos<sup>45</sup> ». De plus, la mémoire est comparée à

<sup>41</sup> Susana Fortes, *La lentitud del espía*, Cuadernos hispanoamericanos, 2007, p.169.

<sup>42</sup> De *Les mines du Roi Salomon* à *Fifty Sens*, *La lentitud del espía* couvre un large spectre temporel de références cinématographiques.

<sup>43</sup> Alfons Cervera, *op. cit.*, p. 37.

<sup>44</sup> *Id.*

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 50.

« un sueño en ruinas<sup>46</sup> ». Les allusions aux acteurs américains renforcent les interférences entre le récit premier et le cinéma d'autant plus que, quelques pages plus loin, le film *Los cinco sentidos* est mentionné et que l'image renvoyée par le sourire convoque le stéréotype lié à la représentation de la femme fatale dans certains films. Dans cet extrait, l'insertion de parenthèses – technique fréquemment utilisée – attire l'attention du lecteur. Il s'agit de l'irruption au style direct de la pensée silencieuse du personnage, comme si Cervera souhaitait accéder aux arcanes de la pensée du narrateur pour en renforcer le caractère réel. Le verbe « corriger » révèle les errances d'une mémoire qui s'égare dans le temps et qui conduit à une forme d'amalgame entre réalité et imaginaire. L'inclusion du monde cinématographique dans le cœur du récit permet de questionner sous un autre angle le fonctionnement de la mémoire et nous concluons sur le fait que l'un des principaux intérêts de la mise en abyme filmique, au-delà de la matérialité qu'elle concède aux représentations des personnages, est de sonder les conditions de l'émergence et de la reconstruction de la mémoire, en concédant toujours à l'œil comme organe de la vision une place prépondérante.

La multiplication des références au cinéma s'accompagne d'une volonté de la part d' Alfons Cervera de conjuguer des codes sémiotiques différents. Écriture littéraire et écriture cinématographique entrent en résonance. Pour reprendre l'analyse de Julia Kristeva, nous pourrions dire que se met en place une intertextualité qui « se réclame de la sémiotique, elle pourrait donc faire appel à d'autres codes que les littéraires et s'étendre à d'autres formes d'expressions<sup>47</sup> ». Le texte de l'écrivain se transforme progressivement en un lieu où le discours cinématographique devient l'un des facteurs d'une écriture hybride. Le gros plan sur la pupille de l'œil au seuil de l'œuvre en est un indice de même que les ellipses temporelles si fréquentes dans le texte sont, selon Jean Albert Bron, les « figures fondamentales de l'écriture cinématographique (...) puisque, par leur intermédiaire, une part importante de la durée diégétique peut ainsi rester absente à notre regard, sans entraver la perception cohérente du film<sup>48</sup> ». Par ailleurs, certains fragments

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>47</sup> Julia Kristeva, *Sémiotiké*, Paris, Seuil, 1969, p. 113.

<sup>48</sup> Jean Albert Bron, *Savoir regarder*, Paris, Ellipses, 1948, p. 42-48.

s'apparentent à des indices de cadrage filmique, tel le récit de ce qui se déroule sous les yeux de l'espion descendu dans la rue :

Ahora mira la calle, después de la lluvia [...] y escucha la sirena de los trenes, la música que se escapa de una radio dormida en los balcones, descubre los bigotes asustados de un gato que rebusca en los cubos de basura [...]. Lentamente aparece el sol por los tejados, un sol de humedad tardía, de féretro blanco y dulce vocería en el mercado<sup>49</sup>.

Dans ce fragment, l'espace s'ouvre vers l'horizon et s'élargit avec le lever du soleil. Son mouvement dynamise la scène et la dimension sonore envahit l'écriture. L'image s'anime, la mobilité du regard rappelle celle de la caméra dévoilant progressivement l'espace dans les travellings. Susana Fortes va même jusqu'à rapprocher cette forme d'écriture des mises en scène d'Orson Welles en soulignant que « la manera que tiene Alfons Cervera de reflejar esa soledad urbana recuerda las puestas en escena de Orson Welles<sup>50</sup> ».

La volonté de l'écrivain de brouiller les codes génériques rend difficile la possibilité de classer *La lentitud del espía* dans un genre précis. L'œuvre est empreinte d'une profondeur poétique véhiculée par l'omniprésence de figures stylistiques rappelant l'écriture d'une poésie. Les anaphores et les répétitions se multiplient par exemple dans le récit. Souvent, elles enferment le personnage dans une attente dont l'unique objectif est de percer les secrets de la vie d'une femme en l'observant. Les multiples occurrences de l'expression « Y espera » entre les pages 18 et 20 rythment le texte à l'image d'un refrain qui dévoile le caractère répétitif et aliénant de l'action menée. Nous retiendrons le court fragment dans lequel la condition d'espion se résume à la solitude et l'attente : « Y espera, sigue esperando, sin preguntar nada a nadie, ni a la mujer que vive en la profundidades de la noche : a nadie. El sólo espera. Solo.<sup>51</sup> ». Le verbe « esperar », repris trois fois, resserre autour du personnage la solitude qui le caractérise et réduit son champ d'action, il n'est que « el hombre que mira<sup>52</sup> ». De plus, l'homonymie des mots « solo » et « sólo » réduit sa condition d'espion solitaire à son attente passive.

<sup>49</sup> Alfons Cervera, *op. cit.*, p. 37.

<sup>50</sup> Susana Fortes, *La lentitud del espía, op.cit.*, p. 169.

<sup>51</sup> Alfons Cervera, *op. cit.*, p. 18.

<sup>52</sup> *Id.*

L'allitération en [S] exalte le pouvoir des mots pour renforcer le sens de l'homonymie.

Un autre exemple nous permet de mieux appréhender cette syntaxe poétique propre à *La lentitud del espía*. L'une des sections de l'ouvrage est composée de trois paragraphes, chacun ouvert par le syntagme anaphorique « está en una ciudad<sup>53</sup> » et la même idée de lieu inconnu se décline comme s'il s'agissait d'apprivoiser l'avenir incertain de cet homme blessé. Comme pour se rassurer, il se raccroche premièrement à ce qui s'offre à sa vue : l'effervescence d'un marché où s'activent des femmes. Tous les sens sont convoqués : l'odeur des fruits, l'humidité de la pluie, le bruit d'une radio, le klaxon d'une voiture. L'approche est synesthésique. Ensuite, sa pensée se libère, il se concentre sur sa mission et un glissement vers les temps du passé s'opère, les souvenirs de sa vie amoureuse font surface, comme si le personnage regardait à l'intérieur de lui-même. Enfin, il se tourne vers le présent et s'engage dans l'action au dernier paragraphe : « se sube el cuello de la gabardina, le pide fuego a un transeúnte que desafía la lluvia y mira por última vez a la mujer hermosa que habla con la noche<sup>54</sup> ». Chacune de ces sections arbore une structure identique marquée par une forte intention hypernomique. Systématiquement, l'emploi des deux points vient ouvrir l'espace du texte avec force de détails offrant une approche précise des scènes de vie ou des émotions. La section du milieu est composée d'une unique phrase qui s'étend sur 24 lignes. Cervera y défie les lois de la syntaxe et de la ponctuation pour révéler l'obsession du personnage qui rend sa pensée confuse. Le lecteur accède au secret de sa meurtrissure matérialisée dans la « mirada líquida », métaphore du chagrin et dans « las alas negras de pájaros osuros », symbole de la peur de l'avenir suite à la rupture, ainsi que dans la « cicatriz en la piel helada del invierno », le froid connotant l'idée de mort. Tel un poète, Alfons Cervera joue avec les ressources inattendues du langage pour lui restituer son pouvoir d'évocation. Il s'affranchit des normes syntaxiques pour pénétrer au plus profond de la sensibilité de son personnage. La structure similaire des paragraphes, les expansions de la phrase, les répétitions, les images, la musicalité contribuent inévitablement à la naissance d'une émotion profonde qui figure le pouvoir suggestif de la poésie.

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 44-45.

<sup>54</sup> *Id.*

Un autre procédé stylistique renforce le lien entre écriture poétique et importance du regard. Il s'agit des multiples comparaisons présentes tout au long du récit. Elles prennent plusieurs formes. Celles que Bernard Dupriez définit comme « figuratives », à savoir « une comparaison dans laquelle le choix du comparant est soumis à la notion, exprimée ou sous-entendue, que l'on veut développer à propos du comparé<sup>55</sup> », corroborent la densité poétique de l'écriture dans sa capacité à donner à voir. Dans un premier temps, elles permettent au lecteur d'appréhender visuellement les sentiments. Ainsi, la respiration difficile du personnage blessé : « el aliento que se sumerge en los pulmones y luego sale » est comparé à « el humo negro de las locomotoras<sup>56</sup> ». La couleur noire suggère la douleur existentielle.

Si le train surgit dans le texte comme un leitmotiv, d'autres images interfèrent avec ce qu'il représente pour renforcer les contours d'une poétique dont les enjeux se nouent autour de la vision. En ce sens, l'écriture permet une matérialisation visuelle de toute forme d'émotions. C'est alors que survient l'image de la tortue dont le cheminement accompagne la lecture et reflète la lenteur et la discrétion des gestes de l'espion, « una lentitud que es como la lentitud de las tortugas<sup>57</sup> ».

À d'autres reprises, ces comparaisons figuratives matérialisent indirectement une émotion en permettant un rapprochement du lecteur avec une situation connue pour faciliter l'accès au subconscient de l'espion. Ainsi, dans l'une des sections consacrées à la rédaction du journal intime, nous comprenons, grâce à la puissance connotative des comparaisons, ce qui se joue entre les personnages : « Te miro como se mira un paisaje desconocido<sup>58</sup> ». En plaçant le lecteur dans une situation connue, Cervera lui permet de mesurer le chagrin du protagoniste et l'angoisse d'un futur incertain.

Il arrive que le degré de complexité des comparaisons figuratives s'épaississe. En incitant le lecteur à déchiffrer les images qui se dessinent, Cervera l'implique dans une lecture active. Par exemple, l'espion perçoit la vie « como un tren que se parece a la

---

<sup>55</sup> Bernard Dupriez, *Les procédés littéraires*, Paris, UGE, 1984, p. 123.

<sup>56</sup> Alfons Cervera, *op. cit.*, p. 19.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 15.

desesperación<sup>59</sup> ». Il évoque le cheminement rapide et inéluctable des hommes vers le désespoir. Le train représente le voyage et son parcours, l'avancée dans la vie. Le motif du train traverse l'intégralité de *La lentitud del espía*. Au début du récit, les femmes attendent « el tren primero de la mañana, el que no ha salido todavía<sup>60</sup> ». Il est possible de voir ici, dans le lever du jour, le début d'une vie qui s'étendra, tel un voyage, au fil du texte. Le retentissement des « sirenas agudas de los trenes<sup>61</sup> » va ponctuer la narration pour matérialiser « el dolor agudo que habita en las despedidas<sup>62</sup> ».

Les comparaisons figuratives sont relayées par un dense réseau de comparaisons chimériques qui ouvrent le champ de l'interprétation en faisant émerger la partie invisible et difficilement appréhendable des émotions des protagonistes. En ce sens, « el amor se cuenta siempre en números romanos, como si fuera el tiempo mágico de los adolescentes, como si pudieran ser dichas las caricias más dulces en vez de formar todo parte inescrutable de un secreto<sup>63</sup> ». L'enfance apparaît comme un paradis perdu qui se matérialise dans l'ensemble du texte dans les images du « barco con alas<sup>64</sup> » évoquant le mythe de Peter Pan et la difficulté d'accepter l'âge adulte.

Nous avons donc pu constater que la problématique du regard structure *La lentitud del espía*, faisant de la narration un territoire où le personnage se définit non plus par ses actes mais par ses observations transgressives. Dans ce récit, la description optique devient le fil conducteur d'une écriture qui a pour objectif de dévoiler ce qui apparaît, en filigrane, à la surface des choses et d'atteindre l'intimité la plus secrète des protagonistes. L'acte de vision transcende sa fonctionnalité première, il permet au lecteur d'appréhender directement la charge émotive du texte tout en incitant à une réflexion sur le fonctionnement et le rôle de l'écriture littéraire. Il devient le véhicule d'une mémoire en péril et l'on peut alors se demander dans quelle mesure il est possible de voir dans le destin brisé du personnage une sorte d'écho à la question mémorielle, fondamentale pour Alfons Cervera, que connaît l'Espagne à l'heure

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 39.

où il publie cette narration hybride au sein de laquelle se confondent des formes d'écritures plurielles.

## BIBLIOGRAPHIE CITEE

- BARILIER, Étienne, *Une seule vie, roman réaliste*, Michigan, Éditions L'Âge d'homme, 1975.
- BRON, Jean Albert, *Savoir regarder*, Paris, Ellipses, 1948.
- CERVERA, Alfons, *La lentitud del espía*, España, Montesinos, 2007.
- CHOLE, Isabelle, *Poétique de la discontinuité*, Clermont Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004.
- CORRADO, Danielle, ALARY Viviane, *La guerre d'Espagne en héritage, entre mémoire et oubli*, Clermont Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2007.
- DALLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.
- DOMINGUES, Yvan, *Le fil et la trame, Réflexions sur le temps et l'histoire*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- DUPRIEZ, Bernard, *Les procédés littéraires*, Paris, UGE, 1984.
- EUSTACHE, Francis, DESGRANGES, Béatrice, *Les chemins de la mémoire*, Paris, Éditions du Pommier, 2010.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuils, 2014.
- HALBWACHS, Maurice, *La mémoire collective*, Paris, PUF, 1997.
- KRISTEVA, Julia, *Semiotiké*, Paris, Seuil, 1969.
- MARTÍN GARZO, Gustavo, *Una casa de palabras*, México, Océano, 2013.
- MONTEL, Jean-Claude, *La littérature pour mémoire*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2019.
- PADURA FUENTES, Leonardo, "Reivindicación de la memoria - Entrevista con Manuel Vázquez Montalbán", *Quimera*, 1991 (106-107).
- ROELENS, Nathalie, *Le lecteur, ce voyeur absolu*, Amsterdam, Rodopi BV, 1998.
- TYRAS, Georges, *Mémoire et résistance, el maquis literario de Alfons Cervera*, Espagne, Montesinos, 2007.

WALDEMAR, Deonna, *Le symbolisme de l'œil*, Michigan, E. de Bocard, 1965.

YVES, Jean, TADIÉ, Marc, *Le sens de la mémoire* (1999), Paris, Gallimard.