

DU MODERNISME AU POST-MODERNISME : LA TRAVERSEÉ DU SIÈCLE DE RAMÓN J. SENDER

JEAN-PIERRE RESSOT

Université de Paris IV

De Ramón Sender, on connaît surtout le *Réquiem por un campesino español* : récit sobre, dépouillé, et qui donne de la guerre civile de 1936 une image que l'on dit volontiers « réaliste ». En fait, l'œuvre de Sender, ce sont aussi des dizaines de romans, de nouvelles, de contes, de poèmes et d'essais, et l'ensemble de la partie narrative est fort loin de correspondre à cette image. Né en 1901, mort en 1982, l'écrivain aragonais a traversé une bonne partie de ce siècle, sur une période suffisamment ample pour apparaître comme un témoin au moins passif des évolutions importantes que notre culture artistique a connues dans le domaine de la création littéraire.

Même si l'heure est aujourd'hui aux bilans séculaires, il n'était pas question de faire ici un décompte exhaustif des divers moments de la trajectoire de Sender. Nous savons que son œuvre est marquée par deux grands courants très importants de l'histoire culturelle du XX^e siècle : c'est d'abord, jusqu'à la guerre civile espagnole, la littérature dite « sociale », puis, à partir de *Proverbio de la muerte*, en 1939, le courant existentialiste. Revenir sur ces deux aspects, sur lesquels on a par ailleurs beaucoup écrit¹, c'était risquer une fastidieuse compilation. Il m'a semblé

¹ Voir, par exemple, Rafael CANSINO ASSENS, «Ramón Sender y la novela social», *Ramón J. Sender. In memoriam*, Zaragoza, Gráficas Navarro, 1983, pp. 37-56; Fulgencio CASTAÑAR, *El compromiso en la novela de la 1^{ra} República*, Madrid, Siglo XX, 1992; Shermann H. EOFF, *El pensamiento moderno y la novela española*, Barcelona, Seix Barral, 1965; Julian PALLEY, «Existentialist Trends in the Modern Spanish Novel», *Hispania*, 44/1, march 1961, pp. 21-26.

plus intéressant de mettre en avant les deux extrêmes de cette trajectoire sur lesquels pratiquement rien n'a été dit¹. C'est pourquoi, je ferai porter mon analyse principalement sur deux textes, ceux que l'on peut considérer comme, d'une part, les premières et, d'autre part, les dernières pages écrites par Sender. Les secondes sont les plus faciles à déterminer (encore qu'il est toujours malaisé de dater avec certitude à quelle époque ont été rédigées certaines publications posthumes²): il s'agit de *Chandrió en la plaza de las Cortes*³, publié en octobre 1981, soit quatre mois avant la mort de l'auteur.

En ce qui concerne les premiers pas de Sender dans la création narrative, les choses sont beaucoup plus floues. Souvent, c'est l'auteur lui-même qui a entretenu ce flou, souhaitant garder un certain secret « por si algún curioso profesor quiere indagarlo y añadir a la lista de mi modesta obra aquellos pobres trabajos »⁴. Il s'est parfois aussi trompé, par exemple en situant parmi ses œuvres de prime jeunesse un récit⁵ qui parle de sous-marins russes et de seconde guerre mondiale. Ces imprécisions tiennent au fait que Sender semble avoir montré, quant à sa capacité à écrire, une précocité plutôt rare, même si sa tendance, insistante, à souligner cette qualité a pu parfois en faire douter⁶. Ainsi, c'est le court roman *Saga de los suburbios*⁷ qui contient probablement l'un des tout premiers textes de Sender, sinon le premier. On trouve à la fin du récit deux mentions de lieu et de date de la conception : « Zaragoza, 1915. San Diego (USA), 1978 ». *Saga...* est la fusion sous un nouveau titre de deux récits antérieurs à 1978. Le plus important

¹ Le premier à avoir entrouvert la voie est Marshall J. SCHNEIDER dans « Dos Hogueras en la noche (1923 y 1980) de Ramón J. Sender: de inclinaciones modernistas a estrategias posmodernistas », *El lugar de Sender*, Zaragoza, 1997, pp. 517-525.

² Un livre de pensées, *Toque de queda*, daté par l'auteur en 1981, a été publié en mai 1985 (Editions Plaza y Janés).

³ Barcelona, Destino, 1981 (Destinolibro 152), 110 p.

⁴ Marcelino C. PEÑUELAS, *Conversaciones con Ramón J. Sender*, Madrid, Novelas y Cuentos, 1969, p. 76.

⁵ *Orestíada de los pingüinos*. D'après Jesús VIVED MAIRAL, « La vida de Ramón J. Sender al hilo de su obra », *Alazet* (Huesca), n°4, 1992, p. XXIV. Repris dans *Ramón J. Sender. Primeros escritos (1916-1924)*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1993, p. XV.

⁶ Dans *Saga de los suburbios* (Voir note suivante), Sender écrit à propos d'un personnage, évident alter ego de lui-même : « Lo bueno es que cuando escribió y publicó aquellas cosas, el sobrino tenía catorce años escasos. Un prodigio. Un genio » (p. 33).

⁷ *Saga de los suburbios. Bajo el signo de escorpión*. Barcelona, Destino, 1980 (Destinolibro 96), 138 p.

d'entre eux est une nouvelle très connue, *La llave*¹... Quant à l'autre, un conte, Sender l'aurait écrit à l'âge de quatorze ans si on accorde foi à la date mentionnée (1915) et à la citation relevée dans notre note 6 de la p. 436.

Cette précocité n'est pas invraisemblable : elle est celle de beaucoup d'autres écrivains². Sender raconte que déjà au collège il avait conçu un journal entièrement rédigé à la main, *Cinquito*³ à l'usage de ses condisciples. A l'époque, il aurait également écrit dans une revue à l'usage des collégiens, *El Escolar*, un article sur Kropotkine⁴. Mais surtout, il y a des traces concrètes de cette précocité dans un quotidien, *La Crónica de Aragón*, de Saragosse, où Sender publie en 1916 des articles de caractère *costumbrista*⁵.

Avec le conte inséré dans la trame de *Saga de los suburbios*⁶, on trouvera donc ce qui a probablement été la première expérience d'écriture littéraire de Ramón Sender. D'ailleurs, ces passages contrastent, par leur ingénuité, avec la rédaction beaucoup plus mûre de ce qui appartient à *La llave*⁷. Et on y trouve un Sender inattendu, parce que vaguement influencé par un néo-romantisme à la Bécquer, et surtout totalement gagné à la littérature moderniste. L'imitation accentue le côté déjà décadent de cette littérature, ce qui n'est pas pour gêner l'écrivain, qui gardera toujours une indéfectible admiration pour (selon ses propres termes) « le décadentisme enivrant »⁸ de Valle Inclán. Et *Saga*... en effet, doit

¹ Apparue d'abord en anglais, sous forme de pièce de théâtre, dans *The Kenyon Review*, 5, winter 1943, pp. 201-218. Il devait en exister une version antérieure en espagnol, qui aurait été jouée en Espagne pendant la guerre civile. C'est à partir de 1960 qu'a été publié sous diverses éditions le conte que nous connaissons actuellement sous ce titre.

² Bécquer publie ses premiers vers à l'âge de douze ans.

³ Ainsi appelé à cause de son prix de vente : 5 centimes. Cf. VIVED 1992, p. 234.

⁴ Sur les *Mémoires d'un révolutionnaire*, dont Sender parle comme une de ses lectures de l'époque (cf. *El mancebo y los héroes*, in *Crónica del alba*, San Cugat del Vallés, Delos-Aymá, 1965, t. II, en particulier pp. 74, 78 et 120). Rappelons que Sender a fréquenté très jeune les milieux anarchistes de Saragosse.

⁵ V. VIVED 1992, p. 235 et surtout VIVED 1993, pp. 5 à 11.

⁶ Dans la mesure on on peut le délimiter avec précision, il s'agirait pour l'essentiel des pages 33-38, 42-49, 50-53, 56-63 et 66-68. Quelques passages des pages. 8, 14-15, 23-25 et 26-27 ont pu aussi appartenir au texte primitif.

⁷ A partir de la p. 73, la nouvelle *La llave* est reprise pratiquement telle qu'elle a été publiée.

⁸ *Crónica del alba* (Ed. cit.), t. II, p. 78.

beaucoup à *Flor de Santidad*¹, tant par les motifs typiques¹⁰ de l'univers *valleinclanesco* (monde rural² primitif et hors du temps, pélerins et pénitents, douces jeunes filles, loups, etc.) que par le traitement esthétique dont ils sont l'objet. En voici quelques échantillons :

Fau nació en esa hora en que las alimañas bajan al llano con sus fauces ávidas y con los lobos forman cuadrillas hambrientas que atemorizan a los niños de las masías. (p. 8)

Sólo daban a veces gratis de comer en la posada a algún caminante que llevaba medallas bendecidas en el pecho y cintas pasadas por el camarín de la Virgen de Pueyo. Y que hablaban al amor del fuego y decían cosas de países lejanos. (p. 8-9)

¿Qué era lo que sentía? Él decía que eran puertas y ventanas atrancadas, empalizadas con cepos contra las raposas, las tapias con vidrios rotos empotrados, para que los gitanos no entraran a robar gallinas, los mastines corpulentos y fieles que vigilaban por las lindes, las nutrias gimiendo bajo los tamarindos y haciendo dúo a la ventisca que se adueñaba del valle arrancando tierra al peñascal, azotando copudos árboles y revocando el humo de las fogatas que dentro de sus covachas hacen los rabadanes. (p. 14-15)

En este pueblo-ciudad, el teniente de alcalde tenía una hija, asombro de toda la comarca por su belleza y singular donaire. Eran sus cabellos lluvia de oro que caía ondulante sobre la nuca de nácar y las orejas marfileñas. Dos ojos azules de un azul límpido y tan sereno como el del cielo, grandes, rasgados, que en cada mirada encerraban un paraíso. Boca roja y fresca de clavel de sangre. Un hoyito en la barbilla. Y después la garganta nevada gélida por lo alba y fresca. (p. 34-35)

La tarde se esfumaba en el vago y tenue negror de los cendales del crepúsculo. (p. 48)

Por la noche negra, llena de conjuros satánicos, y de aquelarres que el huracán orquestaba, tal vez algún anciano de salud deteriorada entraba en el más largo de los sueños y Urbano lo envidiaba.

¹ Cité dans *Chandrio...*: « *Flor de Santidad* de don Ramón María del Valle Inclán y Montenegro, que Dios haya. » (p. 72).

¹⁰ Mais fort antérieurs, dans la littérature régionale, à l'œuvre de Valle Inclán, comme l'analyse très bien Sender bien des années plus tard, dans *Valle Inclán y la dificultad de la tragedia* (Madrid, Gredos, 1965, pp. 19-20).

² La transposition de motifs galiciens dans un univers aragonais ne semble pas poser de problème majeur.

De día las nubes se aglomeraban y formaban una pantalla que sólo permitía a la tierra una claridad ocre-sucia de languores y melancolías.

Lagrimaban los arbustos escuálidos, elevando sus brazos al cielo en plegaria humilde alrededor de la solariega casa de don Daniel. La casa estaba triste también y el huerto donde adoraron a Eros los dos enamorados parecía animado por una desesperación de cementerio. (p. 58-59)

Fuera de la empalizada los lobos gemían famélicos de carne humana. Silbó el mochuelo su caramillo diáfano y el vampiro trasnochón chilló nadando en las negruras de un cielo empañado. (p. 69)

Syntaxe accumulative, adjectivation surabondante et conventionnelle, expression vaguement archaïsante et savante, truffée de raretés lexicales (à base de modismes aragonais, bien sûr) : si l'écrivain en herbe a un talent certain, c'est, dans le cas présent, celui d'un excellent pasticheur. Mais un pasticheur qui ne doute pas de son talent et, d'une manière générale, ne doute pas de lui même¹.

Un ou deux ans plus tard, Sender écrit un autre conte, *Una hoguera en la noche*², qui présente les mêmes caractéristiques que *Saga...* Probablement bref récit au départ, il deviendra une substantielle nouvelle, plusieurs fois réécrite et republiée³. Et de fait, cette inspiration moderniste semble habiter Sender pendant quelques années. On la trouve aussi, par exemple, dans un conte publié en 1919 dans *La Tribuna* de Madrid, « Las brujas del compromiso »⁴, premier récit littéraire clairement

¹ Ainsi, son article sur Kropotkine ne donnait pas dans la nuance, comme on peut en juger par cet extrait, cité par l'auteur dans *El mancebo...* : « No hay un hombre inteligente y honrado en el mundo que al leer el libro de Kropotkin no esté de acuerdo con el escritor. Los hombres más sabios y honestos tendrán que darle la razón, desde Jesús de Galilea hasta Victor Hugo, pasando por San Agustín, Cervantes y Espronceda. »

² *Una hoguera en la noche. Bajo el signo de Aries*, Barcelona, Destino, 1980 (Destinolibro 103), 139 p. A la fin, le texte porte la mention : « Zaragoza, 1917 ». Pour les aspects modernistes, voir l'article de Marshall SCHNEIDER cité plus haut.

³ Elle obtient un prix et est publiée par *La Lectura* en 1923. Manifestement, par la maturité que l'auteur y manifeste, ce n'est certainement pas le texte de 1917. L'édition de 1980 est encore différente. Sur ce point, voir VIVED 1993, SCHNEIDER, *op. cit.*

⁴ V. Jean-Pierre RESSOT, « Ramón Sender, escritor primerizo. *Las brujas del compromiso* », *Revista de la Universidad Complutense. Homenaje a Mathilde Pomès* (Madrid), vol. XXVI, abril-junio 1977, n°108, pp. 249-261.

identifiable dans l'œuvre de Sender. En fait, la démangeaison moderniste ne le lâchera pas de sitôt¹.

Comment peut-on associer ces penchants esthétiques du jeune Sender avec cette image d'écrivain social qui va devenir la sienne dans ce qui est habituellement considéré comme la première grande étape de sa vie d'écrivain? Il y a au moins deux réponses à cela. La première, c'est que (son article sur Kropotkine en témoigne) sa vocation à écrire est inséparable, dans son adolescence, de son engagement dans la mouvance libertaire. Or, si les anarchistes voient dans la littérature un moyen d'action, ce n'est pas tellement comme instrument de témoignage que pour en exploiter les vertus émotives. Quand, par exemple, dans *La Revista Blanca*, on propose aux lecteurs (qui appartiennent bien évidemment aux milieux modestes) des récits à signification sociale, c'est toujours dans une atmosphère de « pathétique » où l'on retrouve ce qui fait la caractéristique du roman populaire depuis le XIX^e siècle : pathos néo-romantique et esthétisme quelque peu suranné², qui s'accommodent alors fort bien du modernisme finissant. Les petites publications sérielles de *La novela Ideal* et de *La Novela Corta*, dont Sender fait sa pâture à l'époque, vont tout à fait dans ce sens.

Par ailleurs, si la vocation « sociale » de Sender lui vient logiquement à travers le journalisme (qui devient très vite son principal métier), et plus précisément le « journalisme de combat », il éprouvera toujours le besoin de faire subir après coup à ses reportages une substantielle réélaboration littéraire. Ainsi, *Imán* (1930), que Sender présente comme transcription à peine retouchée de notes, n'échappe pas à une veine esthétique qui plonge dans la fantasmagorie et l'onirisme. C'est aussi le cas de *O. P. ([Orden Público], 1931)*, fruit de son expérience de la prison dans les années de Primo de Rivera. Quant à *Viaje a la aldea del crimen* (1934) sur l'affaire de Casas Viejas pendant la République, et

¹ Dans un compte-rendu de *El viajero sin sol* de Ramón Ledesma Miranda, publié en 1924 dans *El Heraldo de Aragón*, Sender « exhibía ahí una notoria voluntad esteticista, expresada mediante una selección léxica cuidada, una adjetivación abundante, un cierto despliegue metafórico, una percepción de la realidad llena de coloridad y sensualidad, en correlación, por otra parte, con las referencias y tono todavía modernistas del libro comentado » (José Domingo DUEÑAS LORENTE, *Ramón J. Sender. Periodismo y compromiso (1924-1939)*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1994, p. 56).

² Cf. Jean-Pierre RESSOT, « *La Revista Blanca* et la littérature (1926) », *Ibérica 1* (Paris, 1977), pp. 269-284.

El lugar de un hombre (1939), inspiré en partie du crime de Cuenca¹, ce sont aussi des réélaborations romanesques.

Cela dit, pendant une brève période que l'on peut situer entre 1933 et 1936, Sender adhère à l'enthousiasme que suscite le communisme chez bon nombre d'intellectuels et d'artistes, comme rempart à la menace fasciste. Dans une lettre² envoyée de Moscou au cours d'un voyage en Union Soviétique et datée du 4 juillet 1933, il écrivait :

Después de todo lo que aquí he visto, no hay razón para que un intelectual esté indeciso. En la trinchera hay un uniforme y un fusil más... Al llegar aquí era un intelectual. Hoy es un soldado del frente de lucha y de la edificación socialista el que os deja.

Il ne se convertira pas pour autant au réalisme socialiste, et cette adhésion à l'expérience soviétique³, toute passagère, s'achèvera dans un conflit violent avec les communistes aux côtés desquels il combat pendant les premiers mois de la guerre civile. Il n'aura pas assez du restant de sa vie pour la renier, pratiquant dès lors un anticommunisme obsessionnel. Pourtant ce qu'il considérait comme un malheureux écart dans sa trajectoire personnelle ne devait pas manquer de panache, puisqu'il inspirera quelques passages de *L'espoir* de Malraux⁴.

En fait, après les bouleversements provoqués par la guerre civile, il retrouvera une cohérence dans la deuxième étape de sa création, marquée cette fois-là par un existentialisme probablement puisé, au moins à l'origine, dans les livres d'Albert Camus. Sans nous étendre sur une période qui a été, nous l'avons dit, abondamment traitée par la critique, disons simplement que le point de vue subjectif qui marque alors cette production narrative permet amplement l'épanouissement d'une esthétique

¹ Voir Donatella PINI, « Introducción » in Ramón J. SENDER, *El lugar de un hombre*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Barcelona, Destino, 1998.

² « A los camaradas de la Unión Internacional de Escritores Revolucionarios », publiée dans *Octubre* (n° 4-5, nov. 1933, p. 6).

³ On la trouve également dans son livre témoignage sur les premiers mois de la guerre civile, *Contre-attaque en Espagne* (Paris, Editions Sociales Internationales, 1937).

⁴ Cf. Jean-Pierre RESSOT, « De Sender à Malraux... », *Mélanges offerts à Charles V. Aubrun* (Paris, Editions Hispaniques, 1975), t. II, pp. 195-203. Ou : Ramón J. Sender. *In memoriam* (Ed. Cit.), pp. 333-341. On dit que Sender aurait inspiré à Malraux le personnage de Manuel.

qui, bien que sans aucun rapport désormais avec le modernisme, est toute différente de l'efficace sécheresse de *Réquiem*.

Que signifie alors, en 1981, au terme de cette trajectoire, *Chandrió en la plaza de las Cortes* ? Depuis toujours, Sender a pratiqué la réécriture, comme on l'a vu avec *Saga*... Cela répond au début à un certain perfectionnisme, ou peut-être à une conception ouverte de l'ensemble de l'œuvre. Le phénomène prend de l'ampleur avec le temps, avec des textes aussi essentiels que *Siete domingos rojos* (1932), réécrit sous le titre de *Las tres hermanas* (1974), *La esfera* (1947), remaniement de *Proverbio de la muerte* (1939), la série de *Crónica del alba*, prématurément déclarée définitive, mais augmentée et retouchée jusque dans sa dernière édition¹. A partir d'un certain moment, cette réécriture devient le signe d'un essoufflement de l'inspiration, coïncidant avec l'épuisement des formes d'expression artistique qui marque notre époque depuis quelques décennies. Sans en être aussi conscient qu'un Vázquez Montalbán, Sender se laisse prendre à l'atmosphère post-moderne, en particulier dans cette attitude de l'intellectuel revenu de tout. Avec un récit comme *La mirada inmóvil* (1979) le phénomène est devenu plus qu'évident. *Chandrió en la plaza de las Cortes* en porte toutes les marques, toutes les caractéristiques et tous les travers.

Il s'agit d'une évocation de la tentative de coup d'Etat du colonel Tejero à Madrid le 23 février 1981, plus familièrement connue comme « el 23F » ou « la tejerada » : preuve qu'à 80 ans, toujours en exil aux Etats-Unis², Sender restait très attentif aux événements d'Espagne, et était capable de réagir avec vivacité³. Un personnage/narrateur implicitement identifié à Sender⁴, raconte comment il s'est trouvé ce jour-là devant les Cortes, au moment où une unité de la *Guardia Civil* a tenté de prendre en otage le parlement espagnol, provoquant un désordre désigné par l'auteur sous le terme aragonais de *chandrió*⁵. Le récit ne suit aucun fil précis. Il

¹ Barcelona, Destino, 1973.

² Il avait demandé et obtenu la nationalité américaine à son arrivée aux U.S.A. dans les années quarante. Il ne récupéra sa nationalité espagnole que le 27 septembre 1980 (Cf. José Carlos MAINER, *Ramón J. Sender. La búsqueda del héroe*, s.l., 1999, p. 86).

³ Selon la mention portée par l'auteur à la fin du récit, il l'a terminé dès le mois de mars 1981.

⁴ « Mi nombre está en todos los diccionarios del mundo delante del nombre de Séneca », dit le personnage (p. 47).

⁵ « Chandrió (précise Sender dans une note liminaire) es una palabra aragonesa que quiere decir confusión escandalosa y ligera o gravemente vejatoria lo mismo para el que la promueve que para el que la sufre » (p. 7)

est fait, pour l'essentiel, de dialogues qu'échangent dans la rue des témoins passifs de l'action et quelques gardes civils acteurs malgré eux de l'événement. On y trouvera donc ce qui caractérise le roman dit « post-moderne », à savoir l'absence de plan, comme si l'écrivain s'engageait dans une entreprise dont il ne connaît pas l'issue, et qui de fait relève plutôt de la déconstruction que de la construction d'un récit. En réalité *Chandrio*... se donne comme une œuvre atypique, une « fantasía evidentísima » selon le sous-titre proposé par l'auteur.

L'attitude ludique, absolument constante, est le principe directeur du récit. Il en découle d'autres caractéristiques. En premier lieu, l'ironie, attitude fondamentale du post-modernisme et dont la signification est loin d'être épuisée. Elle débouche souvent sur un autre trait qui est l'auto-dérision, comme dans ce commentaire de deux personnages sur celui qui, dans la fiction, est censé être Sender :

– Tiene talento, pero debe ser un intelectual marica. Como Benavente. O Lorca.

– Hay diferencia de opiniones sobre eso. Otros dicen que los intelectuales pueden ser más bien cabrones o hijos de la gran puta [...].

Eran las tres variedades con las que se calificaba al que hacía algo que le permitía destacarse del montón amorfo. (p. 53)

L'attitude ludique entraîne également une forte dose de burlesque. Burlesque de situation, d'abord, lorsque par exemple Cervantes et don Quichotte se parlent depuis leurs statues respectives à Madrid, l'une devant les Cortes, l'autre sur la Plaza de España (p. 28 et ss). Ou également quand se glisse dans l'évocation des personnages une petite note de *travestismo* à la manière d'Almodóvar :

Yo no soy señora. Soy hombre. Soy el padre de las niñas. Cuando me dedico a esta faena tejeringa me pongo la cofia y una almohada en el salva sea. Quiero decir en el culo. También otra en las tetas y usted disimule. (p. 59)

Le burlesque est aussi dans le langage :

Cruzando el paseo del Prado se acercaba una nueva escuadra de ancianos con extraños morriones verdes estilo proa y no estribor (este último era el de los tricornios). El jefe, poeta adiposo, gritaba con voz de bruja:

– El caudilla expiró. ¡Viva la caudilla!

– ¡Alto, caballeros! ¡Alto, he dicho! – ordenaba el capitán.

Por su parte el sargento subrayaba:

– ¡Alto y cierra España!

El almirante del gorro verdoso se detenía pero sin dejar de marcar el paso:

– *Somos los nietos del caudillaje
que clasifican nuestro lenguaje...*

Pero el capitán le interrumpía dando órdenes:

¡Salga de mi presencia y vuelva aquí vestido con los atributos de su cargo, puñeta! (pp. 67-68)

Ou encore :

Nada de restos mortales. El pronunciamiento lo es con todos los protocolos de Pavía según los cánones decimonónicos. Ni obituarios ni responsos. ¡Viva la muerte! decía el ilustre tuerto de las morismas marruecas general Millán, pero desde entonces ha llovido mucho y nosotros decimos ¡viva la existencia, la escalilla de los ascensos y el retiro con la nómina alzada por méritos de guerra civil y levantamiento! Ni un solo diputado extinto al final de esa jornada memorabilísima. Nada de espiche ni kirieleison. Los señores diputados deben sobrevivir para votar nuestros ascensos y aprobar nuestras regalías. (p. 15)

L'absence de plan narratif et l'attitude ludique ont pour conséquence de libérer une écriture qui donne souvent l'impression qu'elle ne se nourrit de rien d'autre que d'elle-même. Au fond, elle se justifie surtout comme jeu verbal :

El cabo gritó señalando a los que llegaban por la calle de Medinaceli y se instalaban junto al Hotel Palace:

– Son los tejeringos. Los entusiastas civiles que llamamos los tejeringos [...].

– ¿Los tejeringos? – preguntaba el de las gafas oscuras.

Du modernisme au post-modernisme: la traversée du siècle

– Así los llamamos en este día. Son los civiles levantiscos siempre dispuestos a respaldarnos. Los mejores son esos que llevan una toca azul. Unos los llaman farináceos y todos coincidimos en el nombre ya consagrado.

– ¿Consagrado por quién?

Por el oficio, el beneficio y el estropicio. (p. 19)

Sender, par ailleurs, a toujours affectonné les *malabarismos verbales*. Ainsi, à partir de « Tejero », il invente le terme « tejeringo » pour désigner les partisans du colonel rebelle. En même temps, « tejeringo » désigne le « churro », de même que le mot « cohombro ». D'où ces jeux avec le langage :

El de los fonemas y los sintagmas prefería llamar cohombros a los tejeringos y lo declaró paladinamente, pero el cabo y el sargento se sentían ofendidos y el capitán decidió la cuestión alzando otra vez el sable y declarando:

Estamos sirviendo a la patria, nosotros, tejeringos y cohombros. No es cuestión de nombres sino de hombres. O de cojombres. (p. 32)

Autre exemple :

Después de esa inicial [la *c* de « cornudo »] vienen la *a* de artillería, la *b* de batallón, la *r* de regimiento, la *o* de ofensiva y la *n* de nacional. Hay cabronerías honrosas. (p. 83)

De cette écriture libre des contraintes d'une logique narrative va naître ce qui est probablement la caractéristique du roman post-moderne : la digression, et même ce qu'on peut appeler du « digressionisme », tant la pratique est systématique. De fait, si l'attitude ludique est le principe directeur de l'écriture, la digression en est comme le principe moteur. A cet égard, *Chandrió...* appelle la comparaison avec l'écrivain post-moderne par excellence, Umberto Eco, dont le digressionisme envahit les romans autant que son *Traité de sémiotique générale*. Ainsi, le texte de Sender se perd quelque peu dans des sujets hétéroclites, tels la petite fille au chien invisible (p. 55) ou le suicide des enfants (p. 57), et surtout dans l'incroyable aparté de plusieurs pages (60 à 65) sur la réutilisation des déchets par les allemands de l'Est, dont voici un extrait :

El uso de las basuras parece más que razonable en estos tiempos de falta de materias primas, pero el abuso nos llevará a repetir las palabras del primer ministro inglés a quien sus adversarios consideraban tonto o poco menos. Aunque los tontos a veces tienen razón. ¿Qué palabras? Ah, prefiero olvidarlas. Alguien entre ustedes pacifistas excrementales las recordará sin duda. Miles de toneladas de papel se gastan cada día en las imprentas del mundo y menos mal si llevan impresa una saludable evidencia o algún prudente consejo. La reacomodación de ese material produce un papel menos blanco, pero eso se arregla con un poco de calcio (en último extremo del calcio de los huesos de los animales más o menos racionales), etc. (pp. 62-63).¹

Ces digressions se font de plus en plus envahissantes à mesure qu'on progresse dans le texte. « Pero me estoy desviando del tema », dit d'ailleurs le protagoniste narrateur (p. 85). « Perdonen si me hago prolijo... » dit en écho Cervantes (p. 97).

A cette inévitable décomposition du récit pour cause de divagation et de fragmentation participe un autre trait éminemment post-moderne, qui est le culturalisme, « saupoudré » tout au long du texte. C'est une débauche de références hétérogènes : Philippe de Macédoine, Rubén Darío, Epicure, Lucrèce, Diogène, Héraclite, Castor et Pollux, Miguel Servet (mêlé à Horus, Isis, Osiris, Shiva et Vishnou), Jupiter, etc. Et dans cette obsession culturaliste entre également ce qui est depuis toujours le sport favori de Sender, à savoir les élucubrations étymologiques et symboliques douteuses². Par exemple, après un commentaire sur l'origine du mot « imbécil », Sender continue sur le sens de « idiota » :

[...] Otro malentendido se nos ofrece con una palabra que parece parienta próxima de la anterior: « idiota ». Sin embargo, en sus más preclaros orígenes helénicos y tal como la usan todavía en Grecia esa palabra no es un insulto, sino una definición legalista. « Idiota » quiere decir sólo « identificado ». De modo que si ustedes van a Grecia y en la frontera les preguntan qué clase de idiotas son no deben ofenderse porque están pidiéndoles la

¹ Une autre très longue digression porte sur le chemin de Saint Jacques (pp. 69 à 87).

² « Alardes de erudición peregrina », dit avec bienveillance José Carlos Mainer dans son excellente introduction (« Resituación de Ramón J. Sender ») à *Ramón J. Sender. In memoriam* (Ed. Cit.).

identidad, es decir el pasaporte. ¿Juegos de palabras? Nosotros no jugamos con esas palabras, sino que son ellas las que juegan con nosotros. (p. 90)

Autre exemple :

Diógenes Laercio dice: nuestra filosofía se divide en tres partes... (p. 84).

Et le narrateur d'expliquer le système de Diogène Laerce.

Du culturalisme à l'intertextualité, il n'y a qu'un pas, que Sender franchit d'autant plus facilement qu'il en est coutumier depuis longtemps. On trouve ainsi à la p. 101, une citation littérale de la fin du chapitre XLIV de la deuxième partie du *Quichotte*. De même, toute une partie de *Chandrio*... (pp. 20 à 32) consiste à revisiter le discours de don Quichotte sur les armes et les lettres afin de l'utiliser comme illustration de la situation vécue en 1981. La réutilisation prend par ailleurs un caractère parodique, notamment lorsque Cervantes lui-même compare l'armée espagnole d'autrefois à celle d'aujourd'hui :

No hay que olvidar que nuestras armas eran entonces vencedoras en todas partes mientras que ahora... (p. 35)

Cela s'accompagne d'une progressive identification du narrateur à Cervantes, Sender plaçant dans la bouche de l'auteur du *Quichotte* ce qui est sa propre « philosophie morale ». Dans ces conditions, ces phénomènes d'intertextualité ne pouvaient pas ne pas déboucher sur l'auto-référence, telle qu'elle apparaît à la p. 110, lorsque le narrateur a l'attention attirée par « un viejo balbuciente casi ciego vestido de harapos que pedía limosna en la esquina » :

– ¿Cuál es tu nombre? – pregunté impresionado.

Viance. Me pusiste en un memorial que anda por ahí en letras de imprenta: *Imán*, se llama.

Dans une démarche une fois de plus post-moderne, il y a, comme dans la réutilisation du *Quichotte*, littérature dans la littérature, et retour

aux origines : aux origines de la culture hispanique moderne avec Cervantes, aux origines de l'œuvre de Sender avec *Imán*. Que voir dans ce retour aux origines ? La crise de l'inspiration qui marque notre fin de siècle ? Ou désir, chez Sender de « boucler la boucle » au seuil de la mort ? En tout état de cause, ce *Chandrió*... contient bien une sorte de testament moral de l'écrivain, livré au lecteur avec la caution involontaire de Cervantes. Et si on regarde de près ce qui peut constituer la substance de ce testament, on y retrouvera ce désenchantement idéologique qui est, dit-on, aux sources de la post-modernité :

– ¿Pero cuáles son tus ideas?

–No se trata de ideologías de partido ni de grupo, sino de actitudes de nuestra conciencia moral frente al mundo. (p. 95)

On retrouve ainsi, formulé d'une manière plus radicale que jamais, le scepticisme que Sender a peu à peu nourri au cours de son exil :

Los hombres de ciencia —a los que no hay más remedio que recurrir cuando la confusión nos envuelve y asfixia— han llegado recientemente a conclusiones sorprendentes y la más asombrosa de todas es que no existe en el universo accesible a la razón humana ninguna evidencia axiomática. Es decir que no hay refugio contra la confusión. (pp. 50-51)

Toutefois, malgré la formulation « tragique », il ne s'agit pas de pessimisme absolu, puisque Sender a malgré tout exprimé sur la fin de sa vie son adhésion à un socialisme de type « fabianiste », qui exclut tout activisme, mais espère que les choses se régleront avec le temps. C'est ainsi que *Chandrió*... se termine sur une timide ouverture, qui semble présager les changements politiques d'octobre 1982 en Espagne (l'arrivée au pouvoir des socialistes) :

El tiempo dirá. Tal vez ese chandrió consolide alguna forma de democracia por la ley de provocación y de los opuestos semejantes. (p. 110)

Au terme de cette traversée, où il aura vécu toutes les crises esthétiques et idéologiques de son temps et aura essuyé les tourmentes

qui ont marqué et marquent encore notre siècle, Ramón Sender constatait :

Quisiera yo saber de mí mismo algo más que mi nombre y mi profesión, pero cuando lo intento me veo de pronto en un laberinto más confuso que el del minotauro. Para salir de él escribo, pero lo que escribo hace más complejo el laberinto y las luces nuevas sólo iluminan las profundidades crecientes del dédalo¹.

C'est sans doute pourquoi il tirait cette sage conclusion :

Yo no sé quién soy y por eso estoy tan vivo y tan presente².

¹ *Toque de queda*, éd. cit., p. 86.

² *Ibid.*, p. 25.

