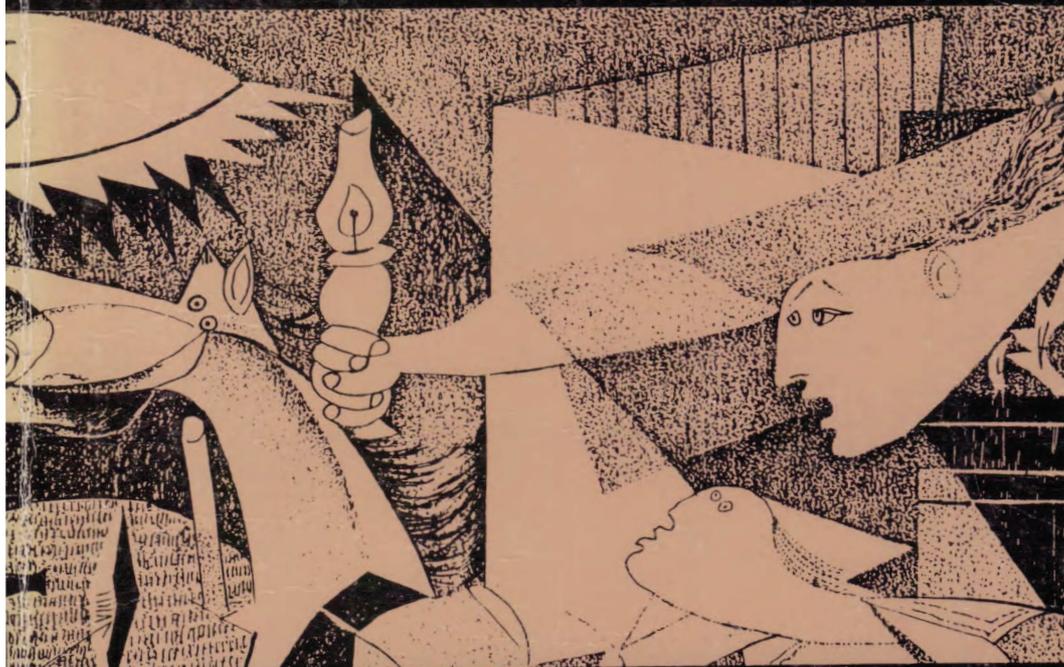
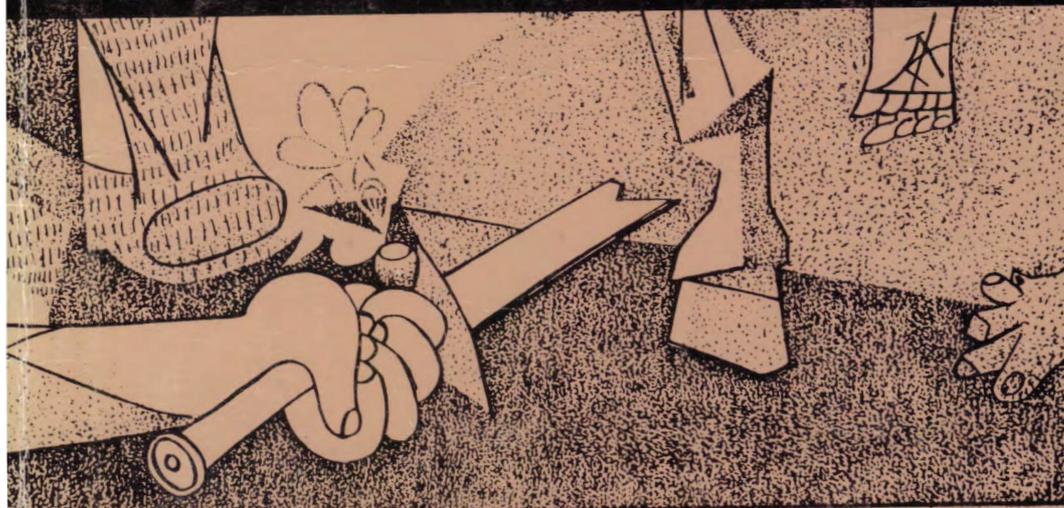


CENTRE D'ÉTUDES ET DE RECHERCHES HISPANIKES
DU XX^e SIÈCLE

**LES MYTHOLOGIES HISPANIKES
DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XX^e SIÈCLE**



HISPANISTICA XX



UNIVERSITÉ DE DIJON

LES DEMONS DE RAMON J. SENDER

Jean-Pierre RESSOT
Université de Paris IV
Sorbonne (France)

Il y a dans toute oeuvre d'art une mythification du réel. Nous pensons que c'est là un principe général en dehors duquel les différences que l'on peut constater ne sont plus qu'une question de degré ou de modalités du phénomène. Pourtant, rares sont les oeuvres, les textes littéraires et surtout les romans modernes qui se donnent effectivement comme des créations mythiques. Ou quand ils le font, c'est pour mieux dissimuler leur nature véritable derrière un jeu trompeur avec les divers plans de l'imaginaire. Lorsqu'il est "en action", le *mythos* se confond dans le *logos* et s'y cache. Il nous faut le débusquer, le cerner, l'identifier pour en comprendre le sens et la fonction : une tâche d'autant plus malaisée aujourd'hui que nos mythologies ne sont plus ces ensembles construits (mythologies primitives et populaires, mythologies biblique et greco-latine, etc) que nous offre la culture traditionnelle. Dans la littérature contemporaine, les contours du mythe sont fréquemment assez flous, et nous avons plutôt affaire à une "matière mythique", très instable, insaisissable, généralement impure, parfois réduite à des fragments, des lambeaux, des bribes de mythes connus. Souvent aussi, on se demande si ce qu'on croit avoir repéré ne serait pas davantage une allégorie, une parabole, un apologue, un archétype, un topique, un fantasme, une métaphore ou un symbole. Peut-être, après tout, le mythe est-il tout cela à la fois... Il s'avère alors que c'est la définition même du concept qui fait problème, et que nous voilà au bout du compte bien embarrassés puisque parler littérature c'est inévitablement s'instituer mythologue, et nous serions bien aises de savoir un peu mieux de quoi nous parlons.

Devant ces incertitudes théoriques, il semble raisonnable d'aborder ce problème du mythe par un biais empirique, c'est à dire de revenir à une sorte d'évidence première, à un postulat selon lequel une création littéraire donnée nous apparaît (entre autres choses) comme la transposition mythifiante d'une réalité que nous supposons suffisamment connue. Le cas des romans de Ramón J. Sender et à cet égard assez caractéristique pour que nous ayons jugé bon de nous y arrêter un instant, en choisissant l'exemple d'une thématique particulière : celle de la guerre

civile et de l'exil. Ces événements sont intervenus dans la vie de Sender au moment où il avait atteint sa pleine maturité d'écrivain. Ils ont produit, on s'en doute, une énorme cassure, et il est normal qu'on les retrouve comme thèmes obsessionnels dans nombre de ses romans. Ce sont, comme dirait Vargas Llosa, les "démons" qui hanteront Sender jusqu'à la fin de ses jours.

Il n'y a rien en soi de très original dans ces obsessions, qui ont été le lot de beaucoup d'artistes et d'intellectuels espagnols. Mais on ne peut qu'être frappé par la toute particulière obstination de Sender à donner de ces thèmes une vision mythifiante, tournant délibérément le dos à ce qui aurait pu apparaître comme une interprétation réaliste des faits. Pour mesurer cette distance entre la réalité vécue par l'écrivain et l'image mythique qu'il en donne dans ses romans, il n'est pas inutile de se souvenir d'un certain nombre de données significatives de son existence. Il faut se rappeler, par exemple, qu'en 1936, l'image que l'opinion publique espagnole se fait de Sender est celle d'un écrivain (romancier et journaliste) engagé dans les luttes sociales de son temps. Il a commencé, sous la dictature de Primo de Rivera, par militer dans les groupes de combat anarchistes, ce qui lui a valu quelques mois de prison. Il s'est fait ensuite le renom d'un journaliste qui sait s'impliquer dans l'actualité la plus brûlante en dénonçant le scandale de Casas Viejas, à l'époque de la République. Pendant quatre ans, de 1933 à 1937, il est "compagnon de route" des communistes, de sorte qu'au moment où la guerre civile éclate, il est évidemment classé comme un "rouge" et participe activement aux combats en tant qu'officier de l'armée républicaine. Mais surtout, cette guerre civile prend pour lui un caractère tragiquement concret à travers deux événements qui le touchent personnellement : d'abord, son frère, maire de Huesca, est exécuté par les franquistes; puis c'est sa femme qui est fusillée, sans autre raison apparente que d'être l'épouse de Ramón Sender.

Tout cela montre à quel point la conscience que Sender pouvait avoir de l'histoire n'allait pas *a priori* dans le sens d'une mythification. On peut supposer qu'une vision mythique réclamait, par rapport à l'événement, une distance que dans un premier temps il n'avait pas ⁽¹⁾, tant son destin personnel semble fondu dans l'histoire de l'Espagne et comme déterminé par elle. C'est ainsi que la débâcle des armées républicaines s'accompagne, bien sûr, d'une débâcle personnelle de l'écrivain qui, rompant avec les communistes, traverse une crise idéologique et abandonne le champ des combats dans des conditions assez obscures pour susciter de sévères critiques ⁽²⁾. Après un passage en France, il s'exile au Mexique, puis aux Etats-Unis et ne reviendra jamais vivre en Espagne, hormis quelques brefs séjours au début des années soixante-dix. Lorsqu'il meurt, en Californie, en 1982, il aura

(1) Comme en témoigne son récit reportage *Contraataque* (1938).

(2) En particulier, celles du général Lister dans son livre de souvenirs, *Nuestra guerra* (1966).

passé plus de la moitié de sa vie hors de la Péninsule, assumant jusqu'au bout son exil. Et ce que l'on sait moins, car il n'aimait guère en parler, c'est que celui qu'on considère souvent comme l'expression d'une Espagne profonde, aura vécu une grande partie de son existence sous la nationalité américaine, qu'il avait demandée et obtenue dès 1946.

Ces quelques données biographiques nous disent assez combien il pouvait y avoir là pour Sender matière à un pur et simple témoignage sur la guerre civile et l'exil, ne serait-ce qu'à cause du caractère extrême (mais aussi exemplaire) des situations vécues. C'est bien ainsi, d'ailleurs, qu'il l'entend, lorsqu'il déclare dans le prologue de *Los cinco libros de Ariadna* : "*No hay simbolismo ni mensaje oculto. La intención del autor es simplemente cumplir con su deber de testigo de este tiempo de brisas airadas y voces descompuestas*". Mais il y a loin des déclarations de l'auteur à la réalité du texte, et le fait est que les romans de Sender qui ont pour sujet principal la guerre et l'exil ⁽³⁾ sont tout autre chose que des témoignages au sens strict du terme. Les événements concrets, historiques, vérifiables auxquels ces récits sont censés se référer, ne nous sont livrés qu'à travers le prisme d'une création mythique. Il faut dire qu'ils ont été publiés entre 1947 et 1978, c'est à dire à un moment où Sender avait acquis cette distance dont nous parlions à l'instant. Et puis, surtout, on comprend, en fin de compte, qu'il ait eu envie de se débarrasser ainsi d'une Histoire qui lui collait à ce point à la peau qu'elle ressemblait à une tunique de Nessus.

Au premier rang des exemples qui illustreront cette idée, nous plaçons *Requiem por un campesino español*, d'abord parce que c'est le roman de Sender le plus connu, et également parce que c'est un de ceux où le processus de mythification d'événements historiques est le moins évident. La sobriété des procédés narratifs employés donne en effet un sentiment de "vision immédiate", quelque chose comme un constat de faits semblable à celui que le journaliste Sender avait écrit dans les années trente sur cette affaire de Casas Viejas. En réalité, les choses sont assez différentes, puisqu'on s'aperçoit, notamment, que les faits racontés dans *Requiem...* ne sont pas clairement datés et que seule une déduction permet de les situer entre 1921 et 1937. Quand, par exemple, il est fait mention de la fuite du roi, le nom d'Alfonso XIII n'apparaît pas. Pas plus que n'apparaissent, à un moment quelconque du récit, les mots "*republicano*", "*rojo*", "*falangista*", "*nacionalista*", "*franquista*", etc... De même, le narrateur évoque *un día del mes de julio*, sans

(3) Ce sont principalement *La esfera* (un roman plusieurs fois repris et augmenté, dont la version définitive est de 1969), *El rey y la reina* (1949), *Requiem por un campesino español* (publié en 1953 sous le titre *Mosén Millán*), *Los cinco libros de Ariadna* (1957), *La orilla donde los locos sonríen*, *La vida comienza ahora* (publiés tous deux en 1966 dans la série *Crónica del alba rom.*), *La antesala* (1971), *El fugitivo* (1972) et *El superviviente* (1978).

préciser qu'il s'agit, bien sûr, de 1936. Quant aux données d'ordre spatial, elles sont tout aussi floues, puisque le village où se déroule l'action n'a pas de nom. On sait seulement que ce village est en Aragon. Or, l'Aragon n'est pas chez Sender une "région" à proprement parler, avec son folklore, sa langue, son identité culturelle. Pour lui, c'est au contraire (pourrait-on dire) l'endroit d'Espagne où l'on peut encore trouver une sorte d'homme qui représente l'hispanité profonde et sans doute même l'humanité profonde : ce qu'il appelle l'*ilergete*, du nom d'une tribu ibère qui peuplait la basse vallée de l'Ebre avant l'ère chrétienne. Par ce thème, il désigne l'être primitif commun à tous les espagnols, aragonais ou non ; un être mythique, bien entendu.

On voit donc que la manière dont le cadre spatio-temporel est posé favorise une vision mythifiante de la réalité historique évoquée. Il est dès lors logique que les personnages ne soient pas simplement des types extraits de cette réalité, mais bien plutôt des archétypes sortis tout droit de la culture. On le constate d'abord avec Mosén Millán, qui peut évidemment être représentatif d'une réalité sociale et morale de l'Espagne de 1936, mais est surtout, à notre sens, l'image du curé débonnaire et gourmand d'une certaine tradition idéaliste. Que cette image résiste mal au poids des faits est un autre problème (celui de l'intention critique du roman) : il reste que le personnage relève davantage de l'imagerie populaire que d'un réel vérifiable. De la même façon, l'autre protagoniste du récit, Paco el del Molino, apparaît comme un archétype idéalisé de paysan espagnol : beau, viril, courageux, passionné, intelligent, etc... D'ailleurs, un *romance* vient de temps à autre se substituer à la parole du narrateur afin de parachever la mythification du personnage et en faire une figure de héros épique, hors du temps et de l'espace. Il y a même une sorte d'apothéose dans le fait que le sacrifice du héros est assimilé à celui du Christ. Le chef des exécuteurs est en effet mentionné comme "*el centurión*", ce qui semble normal s'agissant de phalangistes. Mais le mot suscite chez l'enfant de chœur chargé de servir la messe de requiem une réflexion qui met en évidence la mythification : "*Eso del centurión le parecía al monaguillo más bien cosa de semana santa y de los pasos de la oración del Huerto*" (4). Et Paco meurt effectivement entre deux autres paysans, comme le Christ entre les deux larrons.

Le fait que le récit se réfère ainsi à des univers mythologiques (biblique ou autres) donne aux événements historiques, malgré tout présents dans la fiction, un sens qui, bien sûr, transcende l'Histoire. On trouvera une démarche similaire dans un autre roman de Sender qui a pour sujet la guerre civile : *El rey y la reina*. Sur un plan purement anecdotique, le conflit y est présenté comme l'histoire d'une relation problématique entre une aristocrate et son jardinier. Mais il s'agit de bien

(4) Edition Destino ("Destinolibro", 15), 1975, p. 12.

autre chose que de lutte de classes ou d'abolition de barrières sociales à l'occasion d'une révolution. Il faut plutôt y voir la représentation mythique des rapports difficiles, faits d'attraction et de répulsion, entre deux principes de la réalité humaine : d'un côté, les forces primaires (le jardinier) ; de l'autre, l'idéal (la duchesse) vers lequel tendent ces forces primaires. Et c'est parce que ces personnages incarnent des principes élémentaires qu'ils sont symboliquement désignés comme le "roi" et la "reine". Rien n'empêche, cela va sans dire, de voir dans le jardinier l'expression des forces populaires lancées à la conquête d'une aristocrate qui ne serait autre (Sender l'a dit) que l'Espagne elle-même. Mais la signification du mythe va bien au-delà de cette lecture immédiate, et si l'on prend suffisamment de recul par rapport à l'oeuvre, la guerre civile n'apparaît plus que comme la manifestation pour ainsi dire accidentelle d'un conflit fatal inscrit dans l'humanité depuis ses origines. D'ailleurs, cette fable du "roi" et de la "reine" (du jardinier et de la duchesse) n'est qu'une réactivation quasiment explicite du mythe d'Adam et Eve, avec le thème du Paradis perdu et du péché originel, le problème de la connaissance et de nos rapports avec le bien et le mal, etc... le tout dans une perspective proprement senderienne.

Une semblable réactivation de vieux mythes de la culture occidentale nous est donnée dans *La esfera*, qui raconte le départ vers l'exil, à la fin de la guerre civile. Le lecteur qui attendrait de ce récit une analyse de la situation matérielle et morale de l'exilé politique espagnol en 1939 serait déçu, puisque ces questions ne sont pratiquement pas abordées. Le protagoniste du roman entreprend, au départ du Havre (un nom déjà symbolique en soi) une traversée vers une vague Amérique, sorte de Terre promise pour un exil-Exode. A mesure qu'on progresse dans le voyage, il se produit des événements de plus en plus étranges, mais significatifs pour le héros, comme par exemple l'apparition d'un Vaisseau fantôme qui semble symboliser la rencontre avec le surnaturel ou l'entrée dans l'au-delà. Finalement, le bateau, privé de capitaine et d'instruments de navigation, s'échoue sur une terre inconnue et qui, pour le lecteur, gardera son mystère. On a compris qu'il s'agissait d'un voyage philosophique à la manière de ces périples nautiques que racontent nos mythologies (l'Arche de Noé, l'Odyssée, les Argonautes, etc...). La mythification de l'expérience vécue par Sender transforme son départ pour l'Amérique en un voyage intérieur, qui est aussi une découverte de soi-même. Et dans la mesure où il y a dans l'exil un "décès" au sens étymologique, on peut voir également dans *La esfera* la manifestation de ce que Bachelard appelle "le complexe de Caron" ⁽⁵⁾, qui tend à faire de toute navigation un voyage des morts : c'est à dire, le passage vers une révélation qui est cachée aux vivants, et, dans le roman, restera effectivement

(5) Cité par G. Durand, *Structures anthropologiques de l'imaginaire* (Bardas, 1969), p. 285.

cachée aux lecteurs. Le fait est que pour le héros de Sender, le départ vers la Terre promise se change en descente aux Enfers, avec tout ce que cela suppose comme épreuves, mais aussi comme accès à une connaissance refusée au commun des mortels.

Il serait inutile d'ajouter d'autres exemples d'une mythification du réel qui se manifeste sous des formes aussi variées que nombreuses dans l'oeuvre de Ramón Sender. En revanche, il nous a semblé plus intéressant d'essayer maintenant de donner un sens à ce phénomène, en précisant tout de suite que nos ambitions seront, à cet égard, forcément limitées. Dans le cadre de cette approche générale sur le mythe contemporain, il ne serait guère opportun de s'engager dans une analyse systématique de la mythologie senderienne ⁽⁶⁾. Nous nous contenterons donc plus raisonnablement d'envisager le sens que prend cette mythification comme processus global.

Disons en premier lieu que pour nous le sens du mythe réside avant tout dans sa fonction, dans le rôle qu'il joue chez l'écrivain et auprès de la communauté dont cet écrivain est l'expression. Dans ces conditions, on ne s'étonnera pas que la matière mythique des romans de Sender remplisse des fonctions a priori très classiques. Il disait lui-même : "*Hay que escribir grandes mentiras mágicas que propicien el advenimiento de nuevas y más altas verdades*". C'est à dire qu'il y a d'abord dans le mythe, entre autres choses, une fonction magique originelle qui se substitue à la raison lorsque celle-ci est incapable de surmonter une contradiction.

La mythification joue en fait un rôle d'exorcisme contre ces démons qui hantent l'écrivain. Et à cette exorcisation s'ajoute, comme le rappelle la phrase de Sender, une fonction herméneutique, elle aussi très traditionnelle. Tout cela est connu, nous ne croyons pas nécessaire d'insister.

Il convient plutôt de se demander par quelles voies particulières passent ces fonctions exorciste et herméneutique reconnues au mythe. Nous pouvons alors revenir sur une explication déjà suggérée : pour Sender, le recours au mythe signifie clairement une réaction contre l'Histoire. On pourra nous faire remarquer que c'est sans doute l'évidence même, puisqu'on reconnaît généralement à la fable mythologique des caractéristiques qui l'opposent au discours historique. En fait, les choses ne sont pas aussi simples, ne serait-ce que parce que, d'abord, l'opposition est probablement moins nette qu'il y paraît : pour Lévi-Strauss, par exemple, le mythe a une structure à la fois historique et an-historique ⁽⁷⁾, et nous pensons que c'est grâce à cette ambiguïté qu'il peut être utilisé aussi bien pour une *recupération* de l'Histoire. Il se trouve par ailleurs que le rejet de l'Histoire par

(6) Cette analyse fait d'ailleurs l'objet d'une thèse en cours de rédaction.

(7) *Anthropologie structurale* (Plon, 1958), p. 231.

Sender prend, sous certains aspects, un caractère tellement radical qu'il nous apparaît comme une particularité peu courante. Dans ses romans, la mythification du réel est en fait le fruit d'un travail obstiné de négation : négation de la causalité historique au profit d'une fatalité infra-historique, voire même au profit de l'absurde ; et surtout, négation, plus essentielle encore, du temps. On est frappé de voir combien tous ces récits qui parlent de la guerre civile et de ses conséquences sont étonnamment dépourvus de repères temporels. Ils sont fort loin d'être des *chroniques*. La date de 1936, qui est tout de même une référence obligée pour l'historien, n'apparaît pas ou presque. On ne la trouve que dans le dernier roman que Sender ait écrit sur le sujet, *El superviviente*, à une époque où, tout près de la mort, l'auteur commençait peut-être à "récupérer son *ego*" (comme il le dit de son héros) et à assumer enfin l'Histoire à travers cette récupération. Mais pour le reste, nous avons plutôt affaire à cette temporalité spécifique du récit mythique, qui tend à abolir passé et futur. Or, cette abolition répond à un besoin primordial chez Sender : la possibilité d'un repli dans une mentalité primitive ou archaïque. Ce que nous disions du caractère plutôt a-chronique de *Requiem por un campesino español* s'explique par une technique narrative qui consiste à adopter, pour raconter les faits, le point de vue de paysans quasiment illettrés et non celui de l'intellectuel doté d'une culture et d'une conscience historiques. *La mémoire populaire*, dit Mircéa Eliade ⁽⁸⁾, *retient difficilement des événements "individuels" et des figures "authentiques". Elle fonctionne au moyen de structures différentes : catégories au lieu d'événements, archétypes au lieu de personnages historiques.*

Dès lors, on conçoit aisément que l'univers fictif des romans de Sender soit donné comme l'image d'un éternel présent ou d'un perpétuel recommencement. Il suggère par ailleurs la foi en un Age d'or, qui s'exprime dans ce mythe de *l'ilergete* dont nous parlions tout à l'heure : un Age d'or qui n'appartient pas à l'Histoire, et même (d'une manière en apparence paradoxale) ne relève pas du temps mais de l'espace, cet espace intérieur que chaque homme porte en soi et dont une partie constitue son humanité profonde. La mythification aide à gommer le temps, pour retrouver ce que Sender appelle "*la hombría*" et que d'autres nommeraient "lo humano esencial" : quelque chose de totalement permanent et, qui plus est, absolument commun à tous les hommes.

C'est ici que, dans une convergence parfaitement logique, le rejet de l'Histoire (collective) s'accompagne d'un rejet de l'histoire individuelle: le recours au mythe signifie aussi chez Sender la négation de la personne. Pour lui, la personne est (étymologiquement) "le masque", autrement dit ce qu'il y a en nous de plus inauthentique. Ce sentiment d'inauthenticité de la personne s'exprimera à travers un mythe récurrent, celui du double ou du dédoublement, dont nous avons

(8) *Le mythe de l'éternel retour* (Gallimard, 1969), p. 58.

un exemple caractéristique dans la série de romans intitulée *Crónica del alba*. Sender y met en jeu un narrateur, ex-combattant républicain comme lui-même, qui est censé nous révéler le contenu de cahiers écrits par un personnage décédé au camp de réfugiés d'Argelès. L'auteur présumé des cahiers s'appelle Pepe Garcés : or, on sait que le nom complet de Sender est Ramón José Sender Garcés. D'autre part, ce José Garcés de la fiction romanesque raconte ⁽⁹⁾ que les aléas de la guerre civile l'ont obligé à se cacher sous une fausse identité, celle de "Ramón Urgel" ; et qu'un jour il a fait par hasard la connaissance du célèbre écrivain Ramón Sender, lequel lui a avoué que parfois il lui empruntait son nom ("Pepe Garcés") pour ne pas être identifié.

Dans cette démultiplication du romancier en cinq personnages qui sont lui sans être lui, il y a évidemment l'expression d'une crise d'identité vécue par Sender au moment et à la suite des événements. Personne ne s'étonnera que guerre civile et exil puissent entraîner une destruction de la personnalité, et il est à cet égard significatif que l'auteur ait choisi de faire mourir son double, Pepe Garcés, à la fin de cette autobiographie mythique que constitue *Crónica del alba*. Mais il y a aussi dans ce jeu de miroirs la conviction que l'accès au moi authentique passe par l'anéantissement de la personne, qui n'est que l'image superficielle et illusoire de ce moi. L'idéal poursuivi par l'écrivain dans la mythification de ses héros, c'est le dépouillement de ces traits distinctifs qui font la personne et qui sont périssables, pour que le moi se dissolve dans cet être unique, total et permanent, archétype absolu qui se confond avec la création tout entière et avec la divinité, et que le rejet de l'Histoire permettait déjà d'entrevoir. Ce qu'il faut bien appeler son "ontologie moniste" l'amène à vouloir démontrer, d'une façon curieuse, que la distinction des sexes est elle-même une dégradation de l'être : constatant que, par exemple, les humains du sexe masculin sont pourvus de *pezones* qui ne leur servent à rien, il en déduit qu'hommes et femmes sont le produit génétique d'un même être originel, indifférencié du point de vue sexuel. En un mot, il ressuscite le vieux mythe de l'hermaphrodite, comme expression d'un idéal d'unicité première où devrait se reconnaître le moi authentique.

On pourra voir, en conclusion, deux aspects dans la mythologie senderienne. Il va de soi qu'elle est d'abord une réponse personnelle à des problèmes personnels. Nous avons dit comment la mythification romanesque contrôle. Il y aurait encore beaucoup à dire sur cette négation, aux relents nihilistes, de l'Histoire et de la personne, par exemple comme moyen de lutter contre un énorme complexe de culpabilité lié à la guerre civile : le refus de la causalité historique comme explication des phénomènes humains et le désir de fusion dans une masse indifférenciée sont aussi une tentative désespérée pour

(9) *La orilla donde los locos sonríen* (Delos-Aymá, 1966), p. 312.

effacer la responsabilité individuelle.

L'autre aspect de la démarche concerne sa fonction vis à vis de la collectivité à laquelle l'écrivain s'adresse. Malgré la valeur esthétique discutable de nombre de ses oeuvres, Sender est un auteur lu par un large public. Sans trop s'interroger sur les raisons multiples de cet intérêt, on peut au moins avancer que les romans en question aident ceux qui les lisent à dominer des événements qui, chez eux aussi, ont laissé des traces profondes. Les démons de Ramón Sender sont, aujourd'hui encore, ceux de ses compatriotes. Apparaît alors clairement ce dont nous nous doutions un peu, à savoir que la mythification du réel par la création littéraire est un des moyens par lesquels une collectivité essaye de digérer ses conflits historiques ; et qu'avec sa mythologie, Sender contribue à l'élaboration d'une conscience collective du peuple espagnol face à ses problèmes contemporains.

Au bout du compte, c'est bien l'essence de la réalité que le mythe permet d'atteindre, si on considère, comme Sender, que cette essence du réel est une sorte de subjectivité collective dont les mythologies seraient justement la parfaite expression : "*Si la última noción a la que llegaban los sabios era que la vida del universo sólo podía ser interpretada y concebida sobre la base de una subjetividad (puesto que todo lo objetivo está sometido a las nociones de tiempo y éstas son falsas), quizá la vida de la imaginación, los sueños, las fantasías, las interpretaciones más gratuitas y sobre todo los mitos (los mitos todopoderosos) son la única y verdadera realidad*" ⁽¹⁰⁾. Le mythe, seule véritable réalité : on ne peut guère aller plus loin dans l'importance donnée au phénomène. Un phénomène tellement diffus et puissant que non seulement il échappe, bien sûr à l'écrivain, mais finit aussi, ce qui est logique, par l'englober à son tour : "*De mí han hecho un mito*", disait Sender, sans qu'on sache trop s'il en était, finalement, content ou mécontent.

(10) *La esfera* (Aguilar, 1969), p. 218.