



HAL
open science

L'imagerie ramonienne : intermédialité picturo-littéraire dans les récits brefs de Ramón Gómez de la Serna

Julien Strignano

► **To cite this version:**

Julien Strignano. L'imagerie ramonienne : intermédialité picturo-littéraire dans les récits brefs de Ramón Gómez de la Serna. Littératures. Université de Lyon, 2020. Français. NNT : 2020LYSES007 . tel-03173082

HAL Id: tel-03173082

<https://theses.hal.science/tel-03173082>

Submitted on 18 Mar 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



N° 2020LYSES007

THESE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITE DE LYON

opérée au sein de
UNIVERSITÉ JEAN MONNET

Ecole Doctorale N° 484

**ED 3 LA - Lettres, Langues étrangères, Linguistique et
Sciences du langage, Arts**

Spécialité ÉTUDES HISPANIQUES

Soutenue publiquement le 12/06/2020, par :

Julien STRIGNANO

L'IMAGERIE RAMONIENNE : INTERMEDIARITE PICTURO-LITTERAIRE DANS LES RECITS BREFS DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

Sous la Direction de :

M. Edgard SAMPER, Professeur des Universités Emérite, Université Jean Monnet de Saint-Etienne

Membres du Jury

Mme Viviane ALARY, Professeure des Universités, Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand

Mme Laurie-Anne LAGET, Maîtresse de conférence, Université Paris Sorbonne - Paris IV

M. Emmanuel LE VAGUERRESSE, Professeur des Universités, Université de Reims

M. Emmanuel MARIGNO, Professeur des Universités, Université Jean Monnet de Saint-Etienne

Mme Pascale PEYRAGA, Professeure des Universités, Université de Pau et des Pays de l'Adour



Crédit image de couverture : détail du logo Google Espagne du 3 juillet 2009 à l'occasion de l'anniversaire de naissance de Ramón Gómez de la Serna. URL : <http://www.zorgloob.com/2009/07/03/logo-google-ramon-gomez-de-la-serna/>
[Consulté le 28/03/2020]

A Héloïse, Anatole et Célestine...



Anonyme, *Ramón en su despacho de Buenos Aires*, Archivo Alfonso, Archivo General de la Administración, Madrid.

« Ecrire un livre, c'est un peu comme produire un rêve, cela fait appel à des sources multiples, actuelles et passées, cela répond à des intentions pas toujours convergentes, cela suppose la permanence et l'insistance d'un désir venu de très loin. »

Jean-Bertrand Pontalis, « L'attrait des oiseaux », in Sigmund Freud *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, NRF, Connaissance de l'inconscient, 1987, p. 9.

« La pintura y demás artes plásticas pueden ser a veces sólo trampolín de la literatura. »

Ramón Gómez de la Serna, “Ojo: Esta parte queda para el libro”

Prólogo, publié par Laurie-Anne Laget, « (*Ojo Esta parte quede para el libro!*) »
Un prólogo inacabado de Ramón Gómez de la Serna sobre el Surrealismo, in *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, Vol. 45-46, Madrid, 2009, pp. 161-199.

« Pintores que escriban siempre los ha habido, pero rara vez escritores que dibujen. »

Italo Calvino, « Escritores que dibujan » in *Colección de arena*, Madrid, Alianza, 1987, pp. 69-74.

REMERCIEMENTS

On ne tombe pas sur Ramón Gómez de la Serna par hasard, ou alors le hasard fait bien les choses...A la genèse d'un projet il y a souvent une rencontre. Pour moi, ce fut avec le Professeur José Carlos Mainer, spécialiste de la littérature espagnole du XX^e siècle à l'Université de Zaragoza. Au fur et à mesure de son cours, il m'a transmis sa passion pour cet écrivain. Mes premiers remerciements lui reviennent donc. J'exprime bien sûr ma gratitude à Juan Carlos Albert, Président de l'Association Internationale Ramón Gómez de la Serna. Lors de nos échanges, notamment au Café Gijón de Madrid, il m'a pertinemment et généreusement orienté dans l'univers ramonien. Par son intermédiaire, c'est l'ensemble de la communauté ramonienne que je remercie.

Plus près de nous, en France, je suis reconnaissant tout d'abord à l'Ecole Doctorale 3LA et au laboratoire CELEC de m'avoir permis de conduire mon doctorat dans de très bonnes conditions. Je souhaite citer également ici Jacques Soubeyroux dont les séminaires sur Goya ont eu un fort écho en moi et m'ont éclairé sur de nombreuses questions. Par ailleurs, sans un service de Prêt Entre Bibliothèques à mon écoute, je n'aurais pas pu mener à bien ce travail de recherche et, par conséquent, je remercie Pauline pour sa gentillesse et son professionnalisme.

Mon entourage, mes amis, ma famille, et, parmi ces personnes, celles et ceux qui nous ont quittés en chemin, mon père Jean et Gregoria en particulier, furent d'une aide précieuse, soyez-en tous sincèrement remerciés ici.

Ces quelques lignes finales, je les dédie à Edgard Samper pour son accompagnement formateur et bienveillant durant toutes ces années, à ma mère Blanche toujours présente et prête à m'épauler, et enfin bien sûr à Clothilde et à nos enfants, dont la patience, l'amour et le soutien indéfectible ont rendu possible la réalisation de cette thèse.

INTRODUCTION

De nombreuses études critiques sur Ramón Gómez de la Serna (1888-1963), s'accordent à dire qu'il n'a pas reçu, au fil des décennies, depuis sa disparition en 1963, la reconnaissance artistique, populaire et intellectuelle qu'il mérite outre-Pyrénées et dans l'hispanisme plus généralement¹. Certes, des événements scientifiques, à l'occasion de son centenaire en 1988, lui ont permis de respirer l'air de la *Gran Vía* et de plusieurs pays... Il ne fallait toutefois pas désespérer car le grand travail éditorial d'Ioana Zlotescu, au début des années 2000, nous permet aujourd'hui de lire ses *Œuvres complètes*². De plus, il est nécessaire de louer ici l'immense labeur de recherche de Laurie-Anne Laget qui, après Jean Cassou³ et Bernard Barrère⁴, est en France une pionnière contemporaine dans la divulgation et la traduction des *Greguerías*, entre autres activités ramoniennes.

Lire, comprendre, analyser Ramón Gómez de la Serna : la tâche est ardue et il y a plusieurs raisons à cela. Tout d'abord, cet auteur madrilène, à cheval entre deux siècles, est extrêmement prolifique et éclectique dans ses créations. Son œuvre kaléidoscopique témoigne de l'esthétique fragmentaire et iconoclaste de l'avant-garde artistique espagnole. Néanmoins, elle apporte une réflexion en faveur de la contestation des modèles du passé et l'avènement du rôle novateur de la citation, littéraire ou picturale, au sein du récit. Ramón Gómez de la Serna reconfigure une ou plusieurs œuvres antérieures dans un projet de modernité littéraire. Par conséquent, l'innovation ininterrompue est un autre motif de la difficile accessibilité de son œuvre écrite. En effet, nous ne comptons plus les néologismes ramoniens et le désir sempiternel de l'auteur de provoquer l'humour narratif. Enfin, c'est en tout état de cause la vision de la réalité de Ramón Gómez de la Serna qui régit la matérialité substantielle de ses écrits où la soudaineté et l'étrangeté sont en même temps complémentaires et déroutantes.

¹ A la mort de l'auteur, sa femme Luisa Sofovitch, depuis Buenos Aires, déplore le manque de considération et de gratitude de l'ambassade espagnole. Voir l'ouvrage de José Ignacio RAMOS, *Mi amigo Ramón*, Buenos Aires, Temas contemporáneos, 1980.

² Ioana Zlotescu, hispaniste, professeure à l'Université Complutense de Madrid et traductrice, a dirigé la publication des vingt volumes des *Obras Completas* (ed. Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores) de Ramón Gómez de la Serna et est l'auteure des prologues de chacun de ces volumes.

³ Jean Cassou est le premier, à travers son activité journalistique au *Mercur de France* dans les années 1920, à avoir diffusé l'œuvre de Ramón Gómez de la Serna en France. Il réalise de nombreuses traductions de l'auteur. Il est également critique d'art, notamment à travers la vulgarisation des œuvres de Goya.

⁴ Bernard Barrère est l'auteur d'une thèse d'Etat sur Ramón Gómez de la Serna, *Jeunesse et genèse de l'œuvre de Ramón Gómez de la Serna : un journaliste et/ou un écrivain, 1888-1936. Contribution à une sociologie de la littérature espagnole*, Université Michel de Montaigne de Bordeaux, 1980.

Une des clés pour atteindre l'origine créatrice de Ramón Gómez de la Serna, en particulier dans ses récits brefs des années 1920, puis postérieurs, est l'accès à l'intermédialité picturo-littéraire qu'il met en œuvre de manière explicite et implicite. Plus exactement, l'élaboration de son système représentatif est conçue consciemment ou inconsciemment selon l'articulation sémiotique de l'image substrat qui rentre dans la définition du texte de l'auteur. L'influence mutuelle de l'iconographie et de la littérature est indéniable depuis la doctrine horacienne de l'*Ut pictura poesis*⁵ qui nous invite à nous interroger sur la dimension problématique du phénomène d'intermédialité image-texte.

Les récits brefs ramoniens⁶ construisent des ponts entre les peintres. En tout premier lieu vers Francisco de Goya (1746-1828), puis en direction des peintres qui écrivent comme José Gutiérrez Solana (1886-1945). Enfin, la route ne serait pas tout à fait achevée si nous ne cheminions pas jusqu'aux écrivains qui peignent et dessinent, dont le meilleur exemple est Ramón Gómez de la Serna, à travers ses propres illustrations de texte. Ces trois sortes d'incarnation de la relation entre iconographie et écriture nous interrogent sur la plasticité des mots ainsi que sur la verbalisation de l'acte de création picturale. Que ce soit par héritage culturel ou par relations amicales et professionnelles, le caractère perméable de ces deux modes d'expression chez Ramón Gómez de la Serna génère, au sein de cette thèse, un questionnement fondamental sur la genèse de la création littéraire intermédiaire.

Depuis les avant-gardes modernistes⁷ du début du XX^e siècle qui nous intéressent principalement dans notre étude à travers la pratique artistique de Ramón

⁵ Anne LARUE propose une vision renouvelée de l'adage antique par le prisme de la fusion de la fraternité des arts à l'époque romantique. Cette perspective annonce le travail de correspondance des arts avant-gardistes. Voir LARUE Anne, « De l'*Ut pictura poesis* à la fusion romantique des arts », in CAULLIER Joëlle, *La synthèse des arts*, Lille, Presses du Septentrion, 1998, pp.61-74.

⁶ Sous cette appellation nous considérons ce qu'en espagnol est désigné par les termes *relatos breves* et *microrrelatos*, même si, plus en avant, nous les distinguons par deux catégories distinctes de récit.

⁷ Victor-Arthur Piégay précise au sujet du modernisme : « Le modernisme demeure méconnu en France, du fait de sa proximité avec des concepts voisins, telles la modernité et l'avant-garde, qu'il ne recoupe qu'imparfaitement. S'il peut concerner toutes les tentatives expérimentales dans les différents genres littéraires une pratique particulière de la fiction. [...] Les romans expérimentaux du début du XX^e siècle construisent en effet des univers fictionnels ambigus, informés à la fois par la tradition et par une exigence inédite de modernité, le texte moderniste refusant la table-rase avant-gardiste pour mieux se construire en mémoire vivante de la littérature. », in PIEGAY Victor-Arthur, *Contre l'autonomie et la clôture du texte : formes et ambiguïtés de la fiction moderniste européenne : (1910-1939)*, Littératures, Dijon, Université de Bourgogne, 2014.

Gómez de la Serna, nous assistons à une recrudescence d'œuvres d'art où le passage entre les différentes disciplines joue un rôle de premier plan. Nous interrogeons donc le processus d'intermédialité en prenant en considération l'ensemble des rapports entre les caractéristiques propres d'un média par le prisme d'un autre⁸. Ainsi, la restitution de la peinture par la littérature est une curieuse présence-absence. L'intermédialité devient une restitution du peint en littérature lorsqu'elle veut provoquer l'apparition scripturale du pictural dans la conscience du lecteur. Comme l'analyse Benoît Tane, l'intermédialité picturo-littéraire se conçoit nécessairement selon diverses modalités, notamment celle de savoir si nous devons envisager un ordre hiérarchique entre les deux modes d'expression : considère-t-on prioritairement des relations « image-texte » ou bien « texte-image » ? Il précise :

Le mot « image » peut en effet superposer des acceptions différentes : on lui donne un sens tantôt concret, qui convoque alors tous les supports plastiques possibles et les méthodes de l'histoire de l'art, tantôt abstrait, qui renvoie alors plus largement aux productions de l'imaginaire et au champ philosophique ou anthropologique. Le couple texte/image lui-même connaît des variations capitales en fonction de l'ordre selon lequel il est considéré. Si l'on privilégie la succession image/texte, on envisage alors différents cas, celui de l'*ekphrasis*, qui consacre la nature rhétorique de la description, celui du traitement fictionnel d'une image alors portée au rang de thème, ou enfin celui du discours critique, esthétique et sémiologique, sur l'œuvre d'art⁹.

Dans le cas des récits brefs de Ramón Gómez de la Serna, nous retenons donc la variation privilégiée de la succession image-texte¹⁰ car elle correspond chronologiquement à la démonstration de l'influence picturale venant de toutes les époques, et, en particulier, des XVIII^e et XIX^e siècles. Par ailleurs, nous proposons cet ordre car Gómez de la Serna emploie les trois caractéristiques citées, à savoir *ekphrasis*, traitement de la fiction par thème et discours critique sur l'art. Notre sujet englobe l'analyse ramonienne de nombreux procédés dont celui de l'*ekphrasis*, trop souvent associé à la pratique poétique. Jesús Ponce Cárdenas s'emploie à démontrer,

⁸ Comme le souligne Jürgen Müller, il faut bien prendre en compte les processus intermédiatiques selon leurs spécificités. Par exemple, hybridité et intermédialité ne supposeraient pas le même type de combinaison et la recherche sur l'intermédialité, plus avancée que celle sur l'hybridité, offrirait de meilleurs outils pour l'étude des médias et de leur histoire : MÜLLER, Jürgen, « Vers l'intermédialité : histoires, positions et options d'un axe de pertinence », in *Médiamorphoses : L'identité des médias en questions*, n° 16, 2006, pp. 99-110.

⁹ TANE Benoît, « L'œuvre offerte : esthétique de la transposition et littérature comparée (traduction, réécriture, illustration) », paru dans *Loxias*, Loxias 10, mis en ligne le 25 octobre 2005, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=697>, [Consulté le 18 août 2019].

¹⁰ Nous préférons l'usage du trait d'union dans les expressions « texte-image » et « image-texte » au lieu de la barre oblique afin de montrer graphiquement leur lien permanent et non leur caractère antithétique.

de manière diachronique, qu'il faut insister sur la source picturale que sont les natures mortes dans la prose¹¹. Chercher le sens de l'*ekphrasis* ailleurs, dans les nouvelles et les récits brefs, devient une mission interartistique de premier plan à la lecture de Ramón Gómez de la Serna. L'intermédialité chez lui est-elle plus qu'une réorganisation esthétique d'un langage et de symboles ? Peut-on considérer qu'elle représente un véritable canal de transmission artistique dont le support est un travail référentiel précis et étendu, réalisé en amont par l'écrivain¹²? Laurie-Anne Laget nous met sur la voie :

Ramón appelle à un retour sur le sens de la littérature. Il suggère probablement que celle-ci a perdu, en suivant une esthétique de type objective et matérialiste née d'un certain courant réaliste dominant depuis le XIX^e siècle, la *plasticidad* qu'il lui faut désormais retrouver, au travers d'une prose plus attentive à l'expressivité propre au langage et à son pouvoir de suggestion¹³.

Que ce soit par l'entremise des *Caprices* de Goya, du buste d'Antinoo, ou bien encore des *Figures françaises et comiques* de Watteau, il convient de mettre en perspective intermédiaire la plasticité textuelle de Ramón Gómez de la Serna. En guise de fil conducteur nous engageons ce travail en convoquant une citation de Jacques Py :

L'image et le texte ont des liens de parenté qui ne cherchent pas l'incompatibilité mais se fondent plutôt sur un réseau inextricable de complémentarités issues des deux espaces d'expression qu'ils revendiquent¹⁴.

Ainsi, dans un souci de complémentarité artistique, de quelle manière Gómez de la Serna va-t-il opéré ses choix esthétiques afin de ne pas mettre en péril son postulat d'innovation avant-gardiste ? Umberto Eco écrit en ce sens :

L'avant-garde détruit le passé, elle le défigure [...]. La réponse post-moderne au moderne consiste à reconnaître que le passé, étant donné qu'il ne peut être détruit parce que sa destruction mène au silence, doit être revisité : avec ironie, d'une façon non innocente¹⁵.

¹¹ PONCE CÁRDENAS Jesús, *Écfrasis: visión y escritura*, Madrid, Ed. Fragua, 2014.

¹² Cette idée est largement développée par les travaux d'Eric MECHOULAN, comme dans son article "Intermédialités : le temps des illusions perdues. *Intermédialités / Intermediality*, n° 1, 2003, pp. 9-27.

¹³ LAGET Laurie-Anne, *La fabrique de l'écrivain – Les premières greguerías de Ramón Gómez de la Serna (1910-1923)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2012, p.180.

¹⁴ PY Jacques, « L'image du texte, des peintres en lettres aux sculpteurs de textes », in *TEXTES-IMAGES*, 4^e colloque interdisciplinaire, Chevillon, Obsidiane-Les trois P., 2008, p. 58.

¹⁵ ECO Umberto, *Apostille au Nom de la Rose*, Paris, Grasset, 1985, p. 76-77.

S'agit-il alors, pour Gómez de la Serna, de devenir un précurseur de ce que Caroline Fisher nomme la « remédialisation¹⁶ » par, non seulement des expérimentations littéraires (*greguerías*, microrécits...), mais également iconographiques lorsqu'il illustre, à plusieurs reprises, ses propres textes, débouchant ainsi finalement sur un ultime niveau d'intericonicité textuelle ?

La thèse, en grec, c'est ce que l'on pose, et plus en avant, ce que l'on propose. Notre hypothèse, et donc notre proposition qui vient de la racine, par en-dessous pour faire surgir à la surface une nouvelle perspective, concerne la possibilité d'une systématisation de création intermédiaire chez Ramón Gómez de la Serna.

Selon l'avis éclairé d'Henri Bergson « choisir c'est exclure »¹⁷. Là réside toute la difficulté d'établir un corpus ramonien pertinent. Dans le cadre de notre étude intermédiaire, le texte va définir la démarche à adopter pour nous guider vers l'image. Par la suite, un mouvement inverse présente l'image comme source textuelle. Il est surtout question de « territorialité partagée et d'influences » entre les deux modes d'expression comme l'évoque Daniel Bergez¹⁸. La frontière est poreuse ; elle est soumise à un contexte particulier : l'avant-garde prônée par Ramón Gómez de la Serna s'inscrit en partie dans la veine de ce que proposent les futuristes (*Manifeste des peintres futuristes* publié en 1910) au sujet de la rénovation artistique. La revue *Buen Humor* (1921-1931), au sein de laquelle collabore l'auteur, en est le meilleur exemple. Pour être moderne, il faut s'extraire de la tradition, mais en demeurant sélectif, et, à ce titre, Rembrandt et Goya sont conservés pour leur matérialité artistique. Richard Leeman précise :

Ces trois artistes (Rembrandt, Goya, Rodin) sont généralement invoqués dans l'historiographie moderniste parce qu'ils exhibent la matière de la peinture ou de la sculpture ; un formalisme, certes, mais surtout un *matérialisme* fondamental¹⁹.

¹⁶ FISCHER Caroline, *Intermédialités*, Paris, SFLGC, Poétiques comparatistes, 2015.

¹⁷ Cité par CARIOU Marie, *Lectures bergsoniennes*, Paris, PUF, p. 228.

¹⁸ BERGEZ Daniel, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 74

¹⁹ LEEMAN Richard, « Comment se servir d'un Rembrandt. La citation, le post-moderne et la planche à repasser », in BEYLOT Pierre, *Emprunts et citations dans le champ artistique*, Paris, L'Harmattan, Champs Visuels, 2004, pp. 33-44.

Cette conception futuriste, nous l'appliquons à Gómez de la Serna en choisissant un corpus d'œuvres de Goya, issues principalement des gravures *Caprichos*, mais également de divers *Cartones* ou *Tapices* du peintre aragonais. De manière plus sporadique, il est question également d'œuvres de Rembrandt. Parallèlement, il est envisagé un corpus de textes ramoniens provenant de recueils de récits brefs tels que *Caprichos*, *Trampantojos* ou *Gollerías* et d'une nouvelle très peu étudiée : *Museo de reproducciones*. Ainsi, nous analysons le dialogue des arts entre ces œuvres à partir de ce que Jürgen Müller identifie comme interartialité, c'est-à-dire la simple reconstruction des interactions entre les arts et les procédés artistiques de manière synchronique et diachronique²⁰. Ce modèle a pour but de saisir la répercussion du concept d'intermédialité sur les modes opératoires et les mécanismes cognitifs de création de Ramón Gómez de la Serna. Deux paradigmes s'offrent à nous pour deviner les transferts intermédiaux ramoniens : celui des figures des œuvres d'art en elles-mêmes - notamment par la technique - et celui de l'influence interculturelle et collective dont s'inspire l'écrivain. Un des points de départ, et non des moindres, est l'excellent travail réalisé par Francisco Jesús Serrano Alba, connu également sous son nom d'artiste Rrose. En effet, il a entrepris, entre 2008 et 2011, de mettre au jour l'inventaire des œuvres picturales qui se trouvent sur les *estamparios* du bureau de Ramón Gómez de la Serna. Non seulement il les identifie, mais il les relie presque systématiquement à la citation d'une œuvre de l'écrivain. Concernant les liens entre l'art et la littérature, il précise, dans le cas de Gómez de la Serna :

Dada la abrumadora presencia de obras de arte en el estamario, me ha interesado en mayor medida la proposición de éste como un terreno privilegiado de análisis en lo que respecta a las usualmente resbaladizas relaciones entre el arte y la literatura. De modo que, hasta donde ha sido posible, el inventario se ofrece como un corpus razonado, es decir, que no ha bastado con reunir las imágenes y darles una autoría o una fecha, sino que me ha parecido mucho más enriquecedor localizar en qué punto tal o cual imagen incardina con la obra de Ramón, citando aquel fragmento de texto en el que el escritor hace referencia a un determinado estilo pictórico, un determinado óleo, o una fotografía concreta, de manera que las relaciones entre el arte y las obras de Ramón asalten al lector el mayor número posible de veces a lo largo de las sucesivas entregas. Solo ocasionalmente era esto posible, pero se ha intentado siempre. Ni qué decir tiene que, si bien el rastreo de imágenes despierta el interés y el deseo de participación entre los lectores, esta otra tarea, que implica algo así como el reverso del inventario, requiere un conocimiento profundo de los textos del escritor, una poderosa memoria, o en su defecto (como es mi caso) un ingente trabajo de repaso a la

²⁰ MÜLLER Jürgen, « art. cit. », 2006.

producción ramoniana, tarea que ha sido realizada únicamente por mí, lo que explica la existencia de muchas lagunas y de una gran cantidad de trabajo por hacer²¹.

Nous nous inscrivons donc dans cette « grande quantité de travail à réaliser » sans pour autant prétendre à l'exhaustivité. L'objectif est de comprendre les interactions picturo-littéraires dans le contexte donné d'une œuvre écrite comme source d'innovation artistique scripturale.

Ce constat rapproche la pratique artistique ramonienne de l'*esperpento* et du fantastique. De plus, le résultat des processus de comparaisons mène à la notion d'hybridité artistique image-texte que résume parfaitement Liliane Louvel et que nous appliquerons à notre auteur :

De fait, dans un récit, le texte informe l'illustration, il la modifie : non seulement parce qu'il guide le regard du lecteur [...] mais aussi parce qu'il agit sur elle à toute sortes de niveaux. Elle est alors partie intégrante d'un tout. [...] Une fois établi un certains corpus d'images, on peut les disposer sinon au hasard, du moins librement tout au long du récit²².

L'illustration reste par ailleurs la préoccupation majeure de Gómez de la Serna, à tel point qu'elle tourne à l'obsession de l'image sous toutes ses formes : image rhétorique, photographie ou, bien sûr, dessin. Cela est une constante chez lui et pose problème parfois sur la priorité à donner à l'image ou au texte. C'est pourquoi un corpus de dessins ramoniens illustrant pour la majeure partie des *greguerías*, trouve sa place dans cette étude. L'optique est de finaliser notre approche de l'artiste total ayant mis en place un dispositif transmédiat efficace et précurseur dans l'Espagne moderniste.

Afin d'apporter des éléments de réponse aux questionnements intermédiaires ramoniens, cette thèse est élaborée en trois temps. La continuité de ces trois parties est assurée par la présence d'un « fil rouge » : la relation spécifique image-texte entre Goya et Gómez de Serna. Ce dernier s'est remarquablement consacré au peintre et

²¹ SERRANO ALBA Francisco Jesús, « El Aleph de Ramón, una tentativa de inventario del estamario de Ramón Gómez de la Serna », in *Boletín Ramón*, n° 17, Madrid, 2008, pp. 45-61.

²² LOUVEL Liliane, *TEXTES/IMAGES nouveaux problèmes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 176.

graveur durant toute sa vie et José Camón Aznar, qui a bien connu l'écrivain, le commente de la sorte :

En Ramón se funden el historiador, el crítico y el literato. Pujante vitalidad su crítica. Gracias a Gómez de la Serna el Greco y Goya han salido de las vitrinas de los museos y aparecen vivos y actuantes, cercanos a nuestra sensibilidad²³.

Il s'agit, en premier lieu, de comprendre le contexte biographique et artistique dans lequel a évolué Ramón Gómez de la Serna, afin de démontrer que le creuset intellectuel du premier quart du XX^e siècle favorise grandement la transversalité des arts et l'interdisciplinarité. Ainsi, la première partie nous invite à découvrir un panorama des substrats iconographiques, contemporains (Solana) ou non (Goya), qui joue un rôle essentiel dans l'esthétique picturo-littéraire de l'auteur. Nous plaçons notre thèse dans la continuité de l'ouvrage de Carmen Fernández Klohe, publié en 2001, *El imperativo ekfrástico en la prosa de Ramón Gómez de la Serna*. De manière pertinente et organisée, cette hispaniste étatsunienne lance de nombreuses pistes de réflexion sur l'importance de l'environnement ramonien. Elle considère la peinture dans ses œuvres, puis, sur des aspects plus techniques de concrétisation d'une nouvelle vision de la réalité, dans ses textes à travers l'image. Elle précise, en conclusion de son analyse, une perspective de travaux de recherche :

A través de su vida, Ramón demostró un profundo interés en las artes plásticas, que se manifestó de varias formas: su inclinación al dibujo, sus relaciones personales con tantos artistas, su crítica del arte. Sin embargo, no se ha valorado la agudeza de sus percepciones en la pintura, la escultura y la arquitectura, ni las numerosas maneras en que el autor las introduce en su literatura. Se ha ignorado lo íntimamente ligada que está esa obra a las artes visuales y cómo demuestra la interacción de éstas con la literatura en varios niveles - notablemente, en hacernos "ver" mediante el lenguaje. La innegable afinidad de Ramón por las artes plásticas, así como el carácter visual de su imaginación, le permitió encauzar su atención hacia el ámbito del arte y la iconografía con resultados extraordinarios²⁴.

Au fur et à mesure des chapitres, nous orientons l'analyse vers la recherche des correspondances entre les artistes plastiques et Gómez de la Serna, tout en tissant des liens entre le pinceau et la plume. C'est spécifiquement ce dont traite le troisième chapitre de la première partie en apportant les éléments théoriques nécessaires aux

²³ Cité par GARCÍA GUATAS Manuel, « Goya, en el ojo de la modernidad », in *Goya*, n° 340, Madrid, 2012, pp. 254-269.

²⁴ FERNÁNDEZ KLOHE Carmen, *El imperativo ekfrástico en la prosa de Ramón Gómez de la Serna*, New-York, Monografías de ALDEEU, 2001, p. 141.

applications textuelles, par un approfondissement de la question de l'intermédialité et de l'acte référentiel²⁵.

Par la suite, la deuxième partie de cette étude se concentre tout d'abord sur l'activité de biographe de Ramón Gómez de la Serna. Par ce travail, nous identifions chez l'auteur la perception d'un réseau d'identités picturales, notamment grâce aux textes consacrés à Solana et à Goya. A partir de ce constat, les deuxième et troisième chapitres vont s'attacher à démontrer l'étendue de la correspondance des arts (Etienne Souriau²⁶) entre les *Caprices* goyesques et ramoniens²⁷. Nous développons particulièrement les deux œuvres homonymes dans lesquelles nous analysons les réseaux sémiotiques intermédiaires en rhizomes (Gilles Deleuze et Félix Guattari²⁸) entre Gómez de la Serna et Goya, puis avec d'autres artistes plastiques (Léonard de Vinci, Rembrandt, Ingres, Almada Negreiros...). A l'encre rouge, l'écrivain ne cesse de remplir des feuillets jaunes de ses observations quotidiennes : les exemples sont aussi éclectiques que pouvaient l'être les murs d'images du bureau de travail de Gómez de la Serna dans la rue Velázquez. Il n'y a pas de hasard, comme le précise Laurie-Anne Laget :

Ramón Gómez de la Serna desde sus primeros escritos se autobiografía, se autoradiografía y se autodiagnóstica íntimamente en nombre de " un subjetivismo radical hecho no solamente espíritu sino también carne"

En esta amalgama literario-vital, los estamparios de sus despachos ofician cual palimpsestos en los que se recoge la topografía emocional del deambular de Ramón por los libros, los museos, las tertulias o las ciudades²⁹.

²⁵ Nous considérons que l'usage de la référence, implicite ou explicite, pose problème, et nous partons de considérations théoriques étendues comme celles proposées dans l'ouvrage de Léonard LINSKY, *Le problème de la référence*, Paris, Seuil, L'ordre philosophique, 1974.

²⁶ SOURIAU Etienne, *La correspondance des arts*, Paris, Flammarion, 1969.

²⁷ Au sujet des caprices, Bernard Vouilloux nous éclaire sur les capacités d'interactions intergénériques du genre : « le caprice signale la partie que mènent les idées, des désirs lorsque aucune règle ne les bride, ne les freine. [...] C'est sur ce socle que le mot va développer son sens esthétique, valorisé dans le contexte des théories maniéristes, qui privilégient fortement l'*ingegno*. De là, le mot va s'étendre aux œuvres littéraires, musicales, graphiques, picturales, architecturales – composées, ou plutôt improvisées sous l'empire du *capriccio* : œuvres, caprices donc, toutes de liberté, voire de licence, qui extériorisent, manifestent les *ghiribizzi* (les « lubies ») de l'artiste. » in VOUILLOUX Bernard, *Ecritures de fantaisie, grotesques, arabesques, zigzags et serpentins*, Paris, Hermann, Lettres, 2008, pp. 96-97.

²⁸ DELEUZE Gilles & GUATTARI Félix, *Mille Plateaux, capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, éditions de Minuit, « Critique », 1980.

²⁹ LAGET Laurie-Anne, « Prácticas sincréticas: la narrativa de los años diez en su interacción con el mercado editorial », in AROCA Francisco et DELRUE Elisabeth, *Representaciones de la realidad en prosa y en poesía (1906-1912)*, Paris, Indigo, 2013, pp. 61-77.

Ces réflexions amènent une complexité méthodologique dans l'analyse comparée des diverses « espèces d'images » que nous envisageons : gravures, peintures, dessins et même sculptures dans le quatrième chapitre. Il faut se garder d'un rapprochement trop rapide et abusif entre les œuvres littéraires et picturales afin de valider objectivement et contextuellement les connexions intersémiotiques, par l'émergence des conditions d'*ekphrasis*, hypotypose, transposition et hybridation du visuel au textuel. Naturellement, ces divers procédés nous conduisent à la considération, d'une part, métapicturale et, d'autre part, métalittéraire chez notre auteur. Ce dernier va principalement poser les jalons de l'irruption du fantastique dans le récit en l'associant à un dialogue interartistique et par l'intermédiaire de tableaux vivants.

Le dessein final de notre étude demeure la compréhension du cheminement créateur de Ramón Gómez de la Serna. Il se fait passer de simple observateur et contemplateur d'art à confectionneur confirmé d'œuvres personnelles polyfacétiques³⁰ comprenant de nombreuses relations intermédiaires dues aux différentes sources et influences picturales. Cette récréative récréation ramonienne attire notre attention dans la troisième et dernière partie où il est question des illustrations de récits brefs. Plus que sur les illustrations, notre intérêt se porte sur les auto-illustrations, zones de confluences et de divergences du langage qui, cette fois, n'est plus seulement écrit mais dessiné. Ces dessins sont la manifestation spectaculaire des influences picturales de Gómez de la Serna et mettent également en exergue les thèmes sociaux et l'émulation de la modernité. Par conséquent, ces dessins lui construisent une identité d'artiste professionnel qui viennent compléter les textes brefs. L'ouvrage *Ismos* (1931), certes éminemment pictural³¹, permet à l'auteur d'établir les jalons de son propre genre, le *ramonismo*, déjà ancré dans le panorama littéraire espagnol depuis une vingtaine d'années. L'hybridation générique fonctionne dans ses textes comme un « recyclage » intermédial où finalement le produit obtenu procède de divers « composés agglomérés » tels que les nomme Antonio del Rey Briones :

³⁰ Terme qui fait directement écho au roman *Policéfalo y señora* (1932) et aux multiples facettes de Ramón Gómez de la Serna, rendues visibles par Diego Rivera dans son fameux tableau de 1915: *Retrato de Don Ramón Gómez de la Serna*, huile sur toile, 109,6 x 90,2 cm, MALBA-Fundación Constantini. Annexes Figure 1, p. 348.

³¹ L'ouvrage inclut les chapitres *Picassismo* (1929), *Toulouselautrecismo* (1920), *Superralismo* (Intitulé *Surrealismo* à partir de 1943), *Riverismo*, *Ducasismo* et *Daliísmo* (ajoutés en 1943).

Contribuyen decisivamente a dibujar su perfil más genuino. Y la impresión que inmediatamente salta a la vista en los relatos de Gómez de la Serna es que el argumento ya no es el único centro de interés, como ocurría en la narrativa tradicional, porque otros detalles reclaman la atención del lector, especialmente la gran cantidad de elementos digresivos, en forma de aglomerados de imágenes que interrumpen a cada paso la libre fluencia de la fábula³².

Que ce soit dans *Ramonismo* (1923), *Gollerías* (1926) ou bien *Trampantojos* (1947), nous défendons le fait que Ramón Gómez de la Serna, notamment par la compilation de nombreuses *greguerías ilustradas* au sein de ces recueils, endosse le costume innovant d'un « dessinateur³³ ». Les dispositifs d'interaction entre l'image et le texte chez cet auteur fonde l'approche novatrice de nos travaux.

De fait, à ce jour en France, seulement deux thèses sur Ramón Gómez de la Serna ont été défendue³⁴ et nous pouvons mentionner également un ouvrage collectif interdisciplinaire consacré uniquement à l'écrivain³⁵. Enfin, fort de ce constat, nous concevons une nouvelle perspective d'échanges entre les arts, spécifiquement l'iconographie et la littérature, qui nous est rendue possible par les caractéristiques artistiques exceptionnelles du génie précurseur de Ramón Gómez de la Serna.

³² DEL REY BRIONES Antonio, "La novela de Ramón Gómez de la Serna" in *La Vanguardia en España*, CRIC & Ophrys, Université Toulouse-Le Mirail, Ed. Javier Pérez Blasco, 1998, pp.227-250.

³³ Néologisme d'inspiration ramonienne, propre à notre étude, dont une traduction pourrait être « *dibujautor* », qui résume la forte volonté de symbiose picturo-littéraire entre les illustrations et les textes de Ramón Gómez de la Serna au sein principalement des recueils cités.

³⁴ LAGET Laurie-Anne, *Les premières Greguerías dans le creuset esthétique des années 1910 : formation littéraire et réception de Ramón Gómez de la Serna*, thèse de doctorat, Paris, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2009. La thèse de Bernard Barrère est citée en note 4.

³⁵ *Ramón Gómez de la Serna*, dirigé par MARTIN-HERNÁNDEZ Evelyne, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, Cahiers de recherche du CRLMC, 1999.

PREMIÈRE PARTIE

**ORIGINES DE L'INFLUENCE
PICTORALE CHEZ**

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

CHAPITRE PREMIER

Contextualisation et environnement ramonien

1 Enfance madrilène et milieu culturel

L'artiste complet : c'est un concept que Ramón Gómez de la Serna a toujours voulu toucher du doigt et c'est en partie grâce à un héritage culturel, à la fois conscient et inconscient, qu'il a pu mener à bien cet idéal artistique, immergé dans le creuset de l'avant-garde madrilène, à la charnière des deux siècles. Une explicitation des diverses ententes et influences artistiques qu'a envisagées l'écrivain paraît nécessaire en vue d'aborder, par la suite, les théories et leurs applications dans ses œuvres.

En premier lieu, l'environnement familial et l'éducation de Ramón Gómez de la Serna, ont, sans aucun doute, joué un rôle essentiel dans l'intérêt croissant que l'art pictural a suscité chez lui. Il dévore tout ce qui lui passe sous les yeux :

Pasé los días leyendo en el espacio y en el empapelado y me atraqué de flores estampadas, porque el niño como el conejo muerde todo lo que ve como si fuese una hoja de lechuga³⁶.

Puis, l'enthousiasme journalistique et littéraire dont il fait preuve à partir de 1905³⁷ le conduit dans les sphères complexes de la critique artistique et de l'analyse des maîtres de la peinture espagnole. La mise à l'épreuve constante par Gómez de la Serna, de l'analyse picturale, de peintres, de sculpteurs contemporains et de grands

³⁶ L'introduction de l'ouvrage de RODRÍGUEZ DE LA FLOR José Luis, *Ramón Gómez de la Serna: Pequeños relatos ilustrados*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1987, p. 10, nous renseigne synthétiquement, dans une perspective iconographique, sur les jeunes années de l'auteur.

³⁷ Publication de son premier livre *Entrando en fuego: Trabajos literarios*.

noms de l'histoire de l'art espagnol, à la fois dans les journaux et dans ses biographies, est un filtre qui débouche sur une vision plastique de la littérature.

1.1 La découverte des arts

Elevé dans une famille de quatre enfants de la bourgeoisie urbaine et plutôt privilégiée de Madrid, Ramón Gómez de la Serna est initié très jeune à la connaissance de l'art ce qui assouvit sa soif de culture, puis, plus tard, abreuve ses propres créations. Il est né en 1888, durant l'époque du déclin de l'empire espagnol et, plus précisément, dix ans avant la terrible perte de Cuba, en 1898. De ce fait, il sera marqué plus tard par les étapes du *regeneracionismo* et par les figures emblématiques de Miguel de Unamuno, Azorín ou encore Ramón del Valle Inclán à qui il voue une véritable admiration. Ce sont les bases de l'art ramonien qui, bien que tourné vers des penchants cosmopolites, se veut être une incarnation du « purement » espagnol, du madrilène *castizo*, dans une démarche finalement assez proche du *casticismo* porté par Unamuno. Saúl Yurkiévitch, dans le prologue au tome XVIII des *Œuvres Complètes* de Ramón Gómez de la Serna, l'explique en ces termes : « Gómez de la Serna insiste en reivindicar, en exaltar lo nacional »³⁸. Il ajoute :

Para Ramón, Goya es la muestra neta y magna del talento hispánico, un arquetipo de genio raigal y específicamente español. [...] Ramón transforma al recio y tozudo aragonés en el colmo de lo castizo. Pero a la par, como Picasso, Goya encarna al español universal que saca a España de su confinamiento localista y la traslada al mundo moderno de la razón laica y del progreso histórico³⁹.

Il est leur contemporain et, par la suite, durant ses années de formation artistique, il les a écoutés lors de réunions publiques et de conférences. Il les a même suivis et leur a rendu visite chez eux, à Salamanque, notamment pour Unamuno. Il a partagé enfin, en leur compagnie, des heures de promenade dans Madrid où il était question de la cohabitation du sens de la vie et de l'art. Ramón Gómez de la Serna éprouva un profond respect pour ces hommes de lettres à tel point que, de plein droit,

³⁸ YURKIÉVITCH Saúl, "Del arte pictórico al arte verbal" in GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Obras Completas XVIII, Retratos y biografías III. Biografías de pintores (1928-1944)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2001, p. 14.

³⁹ *Idem*.

il n'hésitait pas à donner son avis, à proposer des interprétations à propos de la génération de 98.

C'est à partir du constat que tout est à réinventer en Espagne, idée relayée dans la sphère familiale par son père technocrate et engagé politiquement avec un penchant plutôt libéral, que le jeune Ramón n'a de cesse de comprendre comment les artistes du Madrid bouillonnant du début du XX^e siècle, donnent un nouveau sens à la représentation de la société espagnole.

Mais alors, quelles sont les activités culturelles, d'approche analytique et artistique, proposées par la famille Gómez de la Serna à Ramón ? Ce fut, en réalité, un univers assez différent de la vie et de la routine de cette famille, loin des préoccupations administratives et législatives paternelles. Ce père qui, d'ailleurs, aurait voulu être un artiste, un peintre plus exactement. Il a toutefois aidé son fils dans ses premiers écrits comme *Entrando en fuego* (1905) ou en finançant la revue *Prometeo*. Dans l'éducation du jeune Ramón, la place des amis artistes du père joue également un rôle essentiel dans la configuration du futur dessinateur ou illustrateur qu'il va devenir. C'est bien dans son enfance qu'une figure de peintre, des plus exotiques qui soient, apparaît dans le giron familial. Il s'agit plus précisément, dans une anecdote se trouvant au chapitre IX de *Automoribundia*, de Luna Novicio, grand peintre philippin d'après Gómez de la Serna, qui est ami de son père et « émule de Vélasquez⁴⁰ ». Nous apprenons par ailleurs, dans ce chapitre, que le jeune Gómez de la Serna fait ainsi sa première rencontre avec un peintre et il mentionne aussi que son père avait dû renoncer à sa passion pour l'art, rattrapé par ses devoirs conjugaux et professionnels :

Aficionado al arte – iba a ser pintor, pero el haber ganado sus oposiciones abogadiles y haberse casado desviaron su destino-, sentía la pasión por la pintura del gran pintor Luna Novicio⁴¹.

L'hypothèse qui s'offre à nous est d'imaginer que Ramón Gómez de la Serna s'est servi de son père comme contre-exemple en accumulant dans son histoire personnelle et familiale tous les éléments qui assureraient les bases d'un artiste complet (pour un art littéraire et pictural, voire audiovisuel parfois, à travers les spectacles de rue filmés à plusieurs reprises dans Madrid), comme aurait aimé l'être

⁴⁰ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Automoribundia*, Guadarrama, Colección Universitaria de Bolsillo, Madrid, 1974, p. 64. : « *Llegaba a ser émulo de Velázquez* ».

⁴¹ *Ibid.* p.65.

son père, loin des préoccupations carriéristes et d'une image sociale bienséante. En effet, Ramón Gómez de la Serna, dès l'enfance et l'adolescence, se veut être un agitateur public et désire faire réagir les consciences. Voici un exemple de mise en scène, à l'âge de six ans, où commence à s'établir un motif littéraire et pictural récurrent que nous aurons l'occasion de redécouvrir dans divers écrits ; il s'agit du balcon :

A los seis años al asomarme al balcón sentía lo que el balcón tiene de abertura sobre abismos, de gran libro de la vía pública, de púlpito, para que el niño con barba, sombrero de copa y makferland, eche un discurso a la calle y tema la emboscada de las vidas ajenas⁴².

S'ouvrir au monde de la rue et être populaire, dans le sens de faire partie intégrante du peuple, est un objectif certain malgré le sentiment d'appartenir à une classe sociale favorisée à la charnière des XIX^e et XX^e siècles. La découverte des tableaux du Prado fut une révélation du génie artistique de certains artistes comme Francisco de Goya. C'est dans ce musée, et plus exactement dans la partie du musée où l'on conserve les œuvres de la collection non exposées, que le jeune Gómez de la Serna fait ses premières armes d'analyste artistique :

Recuerdo que, de chico, iba yo al sótano del Museo del Prado en que se guardaban los Goyas y me encaraba con ese artilugio de la exhibición [...] con mano temerosa iba dando vueltas a cada cuadro [...] Era yo como colegial en el colegio de Goya, mi primer colegio verdadero⁴³.

Le terme collègue est un signifiant ; il démontre l'aspect scolaire et éducatif de l'art pour l'auteur, c'est l'exemplification de l'art, l'image de la connaissance. La rigueur avec laquelle on compose un tableau se doit d'être similaire à celle de la construction d'une diégèse complexe. Néanmoins, le terme *exhibition* est présent dans la précédente citation ; l'art est donc bien un moyen pour Gómez de la Serna de montrer et d'enseigner, effectivement dans la double acception du verbe espagnol *enseñar*⁴⁴.

⁴² *Ibid.* p.40.

⁴³ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Obras completas. XVIII, Retratos y biografías. op.cit.*, p. 120-121.

⁴⁴ D'après les définitions de la vingt-troisième édition du *Diccionario de la Real Academia Española*, <https://dle.rae.es/ense%C3%B1ar>, [Consulté le 06 mai 2016] :

1. tr. Instruir, doctrinar, amaestrar con reglas o preceptos.
2. tr. Mostrar o exponer algo, para que sea visto y apreciado.

1.2 La bohème artistique

C'est la naissance de la bohème artistique qui est le tremplin de l'art littéraire et oratoire de Ramón Gómez de la Serna. Xavier Escudero fait référence à lui lorsqu'il présente les motifs présents dans la période de bohème madrilène, comme le café, lieu d'échange et de création :

Le café bohème (à l'instar de la pipe, le café est un thème privilégié chez les bohèmes) a plusieurs fonctions dont la première est d'être le lieu d'introduction à la vie bohème [...]. Le café est le lieu de prédilection de travail et de création pour le bohème [...]. C'est d'ailleurs dans cet endroit qu'Emilio Carrere, chantre des rues et cafés madrilènes, composait la plupart de ses textes, ainsi que le confirme José Montero Padilla, se référant à Ramón Gómez de la Serna⁴⁵.

L'une des autres composantes de cette bohème dont l'écho fut indéniable et représenta la marque de fabrique de l'auteur, était le monde du cirque : lieu s'il en est du grimage et de la représentation populaire :

¿Se refugia la literatura en el circo? Tantas batallas va perdiendo en el teatro que no sería extraño verla el mejor día preferir al tablado y las candilejas, la pista y los arcos voltaicos. Por de pronto, ya le hemos visto ayer en un debut sensacional; Ramón Gómez de la Serna, cronista oficial del circo, funámbulo imaginario, tirititero platónico, ha querido corresponder al homenaje que los artistas del Circo Americano tenían dispuesto en su honor, alternando con ellos como buen camarada y haciendo su 'número' en el séptimo lugar del programa de anoche⁴⁶.

L'expérience circassienne de Ramón Gómez de la Serna conduit l'auteur à construire, à envisager, dès ses premières œuvres, un imaginaire poétique qui ne cessera de s'étoffer tout au long de sa vie. Nous pourrions dire que le monde du cirque a joué un tel rôle dans la genèse des images ramoniennes tant littéraires que plastiques que, finalement, il réussira par la suite à donner une image festive des Espagnols, peuple des *disparates*. Gómez de la Serna chante le cirque et tout ce qui représente à ses yeux la fête dans ce spectacle. Il tente de nous donner à voir ce cirque qui devient l'arène de tous les saltimbanques de la mort que sont par exemple les toréros. Fabrice Parisot analyse la portée du livre *El Circo* :

⁴⁵ ESCUDERO Xavier, *La bohème littéraire espagnole de la fin du XIX^e siècle au début du XX^e siècle*, Villeneuve d'Ascq, ANRT, 2008, p.76.

⁴⁶ DIEZ CANEDO Enrique, in *SOL*, citation de *Automoribundia*, *op. cit.*, p.378.

Avec *El Circo*, on est en fait à la fois lecteur du texte et spectateur de la représentation, et la volonté de Ramón de mettre en image un spectacle alors en vogue, rappelle, en quelque sorte, les célèbres gravures de Goya sur la *Tauromachie* qui mettaient en scène un autre spectacle mythique, du moins pour une immense majorité d'Espagnols : la corrida. Avec ses mots et avec ses dessins, Ramón nous fait remonter à l'essence-même du cirque, du spectacle et à l'origine-même de la création⁴⁷.

Les clowns, les artistes de cirque, sont autant de modèles possibles pour configurer un personnage à travers différentes expressions d'émotions. Et c'est sur cet aspect que la création littéraire, romancière ou théâtrale, rejoint l'art plastique et en premier lieu la peinture. Ramón Gómez de la Serna fait référence expressément à Picasso qui trouve parmi les clowns l'expression artistique suffisante et digne d'être représentée dans ses créations :

¿Yo amo y siento esto, convencido de que la vida es una cosa grotesca que donde se exhibe mejor es donde lo grotesco se armoniza y adquiere expresión artística, arrebatadora: en el circo". Porque: "el circo, además, está más cerca del arte puro y nuevo que el teatro al uso, creencia antigua en mí que ahora he visto reflejada en París viendo cómo la firma de los grandes clowns, los Fratellini, figura como una cabriola necesaria en el conjunto de un álbum que inicia Picasso⁴⁸.

Les apparitions de Ramón Gómez de la Serna, en particulier les conférences qu'il a données tout au long de sa vie, étaient le prétexte à des représentations parfois filmées où l'image et le discours issus du texte se retrouvaient le temps d'une joute verbale avec son public. Certains critiques évoquent les mises en scène de l'auteur madrilène :

Todo lector familiarizado con la imagen de Ramón Gómez de la Serna habrá advertido el grado de representación, de cuidadosa *mise en scène* que solía acompañar sus apariciones, tuvieran éstas lugar tras el objetivo de una cámara-fotográfica o fílmica- o se desarrollasen en directo ante un público reunido en los más dispares escenarios. La imagen de Ramón aparecía siempre enmarcada según una dinámica compositiva plural y proteica pero de inequívoca naturaleza artística⁴⁹.

⁴⁷ PARISOT Fabrice, « Le jeu de l'illustration dans les *Golleries* et dans *El Circo* de Ramón Gómez de la Serna, ou les enjeux du paratexte ramonien » in *Ramón Gómez de la Serna*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 1999, pp. 202 - 216.

⁴⁸ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Automoribundia*, *op. cit.*, p.383.

⁴⁹ RODRÍGUEZ-FISHER Ana, "Ramón y el arte" in *Turia Revista cultural*, año n°1, Teruel, 1997, p.145.

1.2.1 Lagar...un pas vers Goya

Inscrit dans la même génération que Ramón Gómez de la Serna, son ami peintre Celso Lagar (1891-1966) aborde fréquemment le thème du cirque. Ce dernier demeurera à Madrid à deux reprises et de Madrid à Barcelone, en passant par la France, Lagar restera souvent en rapport avec Gómez de la Serna. Son premier séjour à Madrid, il le passe durant son étape de formation comme sculpteur, de 1907 à 1910, puis, lors de sa deuxième visite de 1916 à 1918, il intègre le café littéraire de Pombo et s'affiche comme un peintre, digne représentant de la bohème espagnole. Il illustre par ailleurs l'ouvrage *El Circo* de Gómez de la Serna et qualifie son œuvre pictural de « planisme », ce qui, de fait, représente la naissance du premier « isme » en Espagne. Le planisme qui est, si l'on veut être concis, la combinaison en une seule manifestation artistique d'éléments fauvistes, cubistes et futuristes. Eugenio d'Ors, grand critique artistique de l'époque, y voyait toutefois une volonté constructiviste du peintre⁵⁰, aux lignes directrices puissantes, comparables à celles de Picasso. Lagar aura moins de retentissement que son homologue *malagueño*, mais le mouvement du planisme sera inclus par les critiques d'art catalans dans le *noucentismo*.

Nous pouvons nous interroger justement sur l'influence qu'a eue la collaboration entre le peintre-illustrateur et l'écrivain. Le plus frappant est qu'au-delà de la thématique temporaire du cirque, chère également à Gómez de la Serna, on décèle chez Lagar une influence goyesque beaucoup plus constante. En effet, selon Narciso Alba, le peintre bohémien maudit qu'il est devenu ne vivait que pour la peinture. Il s'isolait du monde pour donner à voir dans ses toiles une réalité différenciée de la vie quotidienne, dans le prolongement d'un de ses thèmes de prédilection : le cirque :

Un personaje obsesionado únicamente por la pintura, al que la vida le jugó muy malas pasadas, hasta después de su muerte [...] Lagar, probablemente el pintor que nos ha legado los más excelsos arlequines, con ese rictus de profunda tristeza y serenidad ante la vida, pasó por momentos difíciles todo a lo largo de su vida⁵¹.

⁵⁰ VIGNERON Denis, *La création artistique espagnole à l'épreuve de la modernité esthétique européenne : 1898-1931*, Paris, Publibook, 2009, p. 494.

⁵¹ ALBA Narciso, *Ramón Gómez de la Serna*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 1999, p.97.

Outre les similitudes conjoncturelles qui nous amènent à rapprocher Lagar, de Goya, et, de ce fait, de Ramón Gómez de la Serna qui se veut un héritier du peintre aragonais comme nous aurons l'occasion de le voir, nous pourrions rapprocher esthétiquement plusieurs œuvres pour comprendre l'influence de Goya. Tout d'abord *La Danseuse gitane* de Celso Lagar présente de nombreuses caractéristiques des peintures noires de la *Quinta del sordo* de Goya.

La réalité différenciée de Lagar trouve ici sa plus belle expression, puisque, loin des clichés colorés et enjoués des musiciens et danseurs de flamenco, il les représente tels des êtres d'outre-tombe dont certains, le joueur de guitare notamment, est une citation très claire d'un personnage guitariste de *La Romería de San Isidro*. Dans un registre plus léger, le tableau de Lagar, intitulé *Nu allongé*, trouve indéniablement comme œuvre-source la fameuse *Maja desnuda* de Goya. Celso Lagar est donc devenu, pour Ramón Gómez de la Serna, un des nombreux « passeurs d'idées esthétiques » de Goya, qui fait en sorte que le créateur littéraire s'ancre de plus en plus dans la prise en compte de la présence plastique dans ses œuvres.



Tableau 1 : Celso LAGAR, *Danseuse gitane*, 1938, huile sur toile, 31.3 x 40 cm, Musée des Beaux-Arts de Rouen.



Tableau 2 : Celso LAGAR, *Nu allongé*, 1921, huile sur toile, 20.7 x 21 cm, Galerie de Paris Paul de Montaignac, Paris.

Par la suite, l'identification de don Ramón avec la figure de Goya s'élaborera même jusqu'au travestissement et nous retrouvons ici le goût certain de Gómez de la Serna pour l'art du spectacle. En effet, durant les années 1930, il donne une série de conférences durant lesquelles il inclut la figure du peintre Goya et, dans *Automoribundia*, il confesse s'être déguisé en Goya :

Di nuevas conferencias en Amigos del Arte [...] y hablé sobre el toreo vestido de traje de luces, hablé en primera persona como Napoleón vestido de Napoleón, de Goya vestido de su época⁵².

1.2.2 L'avant-garde, avant tout

Dans la conception d'une toile, le peintre doit prendre en compte de nombreuses contraintes ou des volontés propres de caractère géométrique : le nombre d'or, l'équidistance des diagonales, la ligne de fuite... Ramón Gómez de la Serna est bien conscient des effets produits par de tels procédés et il souhaite les matérialiser à nouveau, mais pour la littérature qu'il produit. A partir des simples notions d'horizontalité et de verticalité, l'auteur madrilène réussit à donner du volume à ses

⁵² GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Automoribundia*, op.cit, p. 152.

écrits. Pour l'instant, il n'est pas question de parler encore de théories de passage de l'iconographique au textuel, mais plutôt d'impressions, dans le but de picturaliser l'expression scripturale à travers notamment les figures de style ou des récurrences de la prose ramonienne. En ce qui concerne la présence de la verticalité recherchée par l'auteur dans ses descriptions, la première partie de l'édition de 1925 des microrécits *Caprichos*, intitulée *Las dramáticas chimeneas*, est un exemple de la volonté de maintenir une ligne directrice dans l'expression de cette verticalité, presque monomaniaque. C'est à l'instar de la collection privée des *Seins* créée puis commentée ainsi dans le prologue à l'édition de 1917 par Gómez de la Serna : « Moi qui suis l'écrivain des seins, leur critique d'art⁵³ ». Le leitmotiv déjà évoqué du balcon participe également de la verticalité dans le monde des microrécits ramoniens, comme nous le montre l'histoire du Goya de Don Juan dont nous aurons l'occasion d'évoquer la force transgénérique plus loin.

Si *Caprichos* (1925) débute avec de dramatiques cheminées, dans un élan ascendant qui nous fait contempler les villes, ce recueil de petits récits, élaboré sur des variations autour d'objets ou de sentiments de tous les jours, se clôt pratiquement (avant-dernier récit) sur une évocation de l'horizontalité avec les deux paragraphes du texte *Choque de trenes*. Deux droites parallèles ne se rejoignent jamais semble nous dire l'auteur, au grand désespoir de deux trains qui sont attirés l'un par l'autre :

Las dos máquinas, llenas de una ferviente sensualidad, se habían querido montar. Estaban cansadas de verse de lejos y de no verse en el vértigo de los cruces, cuando más cerca estaban, estaban cansadas de llamarse con pitidos, de desearse con nostalgia⁵⁴.

A nouveau cette citation nous renvoie inévitablement à la verticalité grâce au verbe *montar* et au substantif *vértigo* qui est annonciateur du dénouement du microrécit : l'accident fatal de la collision entre les deux trains. Là encore, Gómez de la Serna se fait le porte-parole du spectaculaire du quotidien. De ce qu'il a pu lire dans la rubrique « faits divers » des journaux, il en sublime le contenu pour donner une image poétique et amoureuse des locomotives pendant cette période d'avant-garde où les hommes s'intéressent aux technologies et aux machines nouvelles. De l'aspect froid du progressisme (un « isme » ici plutôt contextuel) Gómez de la Serna

⁵³ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Senos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.

⁵⁴ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Caprichos* (1925) in *Obras Completas VII, Ramonismo V. Caprichos-Gollerías-Trampantojos (1923-1956)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2001, p. 317.

s'emploie à le rendre plus chaleureux et humain car, à travers la métaphore des trains amoureux, c'est bien l'apologie des rencontres entre hommes et femmes dans les transports en commun dont il s'agit ici et qui conduisent au coup de foudre.

La modernité est le fer de lance de beaucoup d'écrivains entre les années 1910 et 1930. Ramón Gómez de la Serna, d'après Francisco Umbral dans *Ramón y las vanguardias*, est « chroniqueur du temps, chroniqueur de son temps⁵⁵ ». C'est ainsi qu'il débutera des activités journalistiques toujours en lien avec le monde de l'art et de la peinture, en particulier, sans oublier les premières parutions ramoniennes constituées surtout par les *Greguerías*, dans les principaux journaux et revues madrilènes amplement étudiés par Laurie-Anne Laget : *Prometeo* (1912), *La Tribuna* (1912-1921), *España* (1919-1924), *El Liberal* (1919-1923), *El Sol* (1923-1930) entre autres⁵⁶. Le journalisme, durant ces années de formation de l'artiste, constitue un vecteur exponentiel de la connaissance des peintres, sculpteurs et caricaturistes de l'époque.

1.3 Ramón Gómez de la Serna et la critique d'art

L'activité journalistique joue un rôle prépondérant tout au long de l'insertion de Ramón Gómez de la Serna au sein du cercle de ceux qu'on appelle les avant-gardistes madrilènes et même européens. Pratiquement né avec le siècle et la perte de vitesse des théories positivistes trop déterministes pour les objets artistiques, notre auteur baigne dans un courant vitaliste et irrationnel (Bergson, pour la philosophie et Ortega, pour les sciences humaines). Il met l'accent sur son indépendance artistique et la nécessité d'envisager cette dernière comme objet d'étude. Pour atteindre cet objectif, les chroniques ramoniennes sont des plus incisives dans divers journaux ou revues dont la maison d'édition se trouve dans la capitale espagnole. Mais, auparavant, l'écrivain débutant signe quelques articles de presse dans des journaux provinciaux comme *La Región Extremeña* ou *l'Adelanto de Segovia* et donne son opinion sur des artistes comme Picasso⁵⁷. Une autre manière de critiquer est aussi

⁵⁵ UMBRAL Francisco, *Ramón y las vanguardias*, Madrid, Espasa-Calpe, 1978, p. 213.

⁵⁶ LAGET Laurie-Anne, *op. cit.*, 2012, p.13.

⁵⁷ Voir l'article de SOLDEVILA DURANTE Ignacio, «Ramón las primeras narraciones (1905-1913)», in *Ramón Gómez de la Serna*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 1999, pp. 145-156.

celle d'être force de proposition. A ce compte-là Ramón Gómez de la Serna établit des ponts entre son analyse d'œuvres d'art dans la presse et ses propres œuvres dessinées comme le précise Eduardo Hernández Cano :

Es el caso de «Oti Oti», que en el salto de la prensa al libro vio sustituidas las ilustraciones originales de Penagos por dibujos del propio Ramón. Si a ojos del lector este texto podía pasar en la prensa por un personal comentario ramoniano sobre un curioso complemento de moda, plasmado gráficamente en una inconfundible figura femenina *Art Déco* de Penagos, en el libro quedaba doblemente recontextualizado, por el propio libro y por la nueva ilustración, dentro del ramonismo⁵⁸.

1.3.1 *Prometeo* et le travail journalistique

Avec l'apparition de la revue *Prometeo*, qui appartient à son père Javier Gómez de la Serna, il fait ses premières armes de critique et d'écrivain *de entregas* puisqu'il a un champ éditorial très large tel qu'il le décrit :

Pero quisiera hacer una revista contando conmigo. Él sería el director. Tendría más de cien páginas y se titularía *Prometeo*. Yo veo la posibilidad de publicar todo lo que escribo y todo lo que escribiré, y acepto la idea encantado⁵⁹.

Nous comprenons aisément que le père fondateur, Javier Gómez de la Serna, subvenait financièrement à l'édition de cette revue, terrain de jeu littéraire et critique de son fils. On apparente souvent *Prometeo* (1908-1912), et ses trente-huit numéros, à la toute première revue avant-gardiste espagnole et, grâce à la correspondance entre Ramón Gómez de la Serna et Ricardo Baeza, nous pouvons retrouver les traces des goûts esthétiques (aussi bien littéraire que picturaux) des deux hommes. La revue avait choisi la voie de la transition entre le style décadent de la fin de siècle, qui, pourtant, était considéré par beaucoup comme visionnaire, et les premières ébauches de ce qui deviendra l'avant-garde. Dans de nombreuses lettres adressées à Baeza, Gómez de la Serna exprime son intention de confronter, dans *Prometeo*, les deux tendances qui, finalement, relèvent des critères littéraires de l'auteur à cette époque-là. Laurie-Anne Laget parle de *Prometeo* et de son traducteur Ricardo Baeza comme des indicateurs de sens qui revêtent un rôle de professionnalisation des jeunes écrivains dans une époque de *transition*⁶⁰. Le discours de rupture proposé par Gómez

⁵⁸ HERNÁNDEZ CANO Eduardo, "Un puro estilo del presente: escritura periodística y *Ramonismo* en los años veinte", in *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, Madrid, 2009, pp. 119-155.

⁵⁹ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Automoribundia*, *op.cit.*, p.205.

⁶⁰ LAGET Laurie-Anne, La revue « *Prometeo* » et son traducteur Ricardo Baeza, deux média(teur)s culturels entre fin de siècle et poétique d'avant-garde, Collection « LES TRAVAUX DU CREC EN LIGNE » n° 7 [mis en ligne : juillet 2010] : *ENTRE L'ANCIEN ET LE NOUVEAU : LE SOCLE ET*

de la Serna dans cette revue suit différents chemins dont celui de la critique littéraire ou de la critique d'art.

Ya en la revista *Prometeo* [...] encontramos críticas de arte dedicadas a Chicharro, Echevarría, Dalí, Gutiérrez Solana, Maruja Mallo, Marie Blanchard, Rivera, Juan Gris o Pablo Picasso⁶¹.

Parmi ces derniers, il s'occupe plus précisément de Dalí dans "El hijo surrealista" publié en 1930 dans la *Revista de Occidente* d'Ortega y Gasset. Il n'abandonnera jamais également Maruja Mallo et parle d'elle dans *Prometeo*, puis à plusieurs reprises, dans des articles lors de son exil argentin⁶².

Dans cette revue, Ramón Gómez de la Serna ne signe pas ses textes de son vrai nom et emploie un pseudonyme « Tristán ». Guy Mercadier fait mention d'un compte-rendu publié par Tristán dans le onzième numéro de *Prometeo*, au sujet d'une exposition de portraits de Miguel Viladrich⁶³ :

Dans ces œuvres, *nous dit-il*, l'artiste a cherché "una verdad sin eufemismo, sin fraudulencia y sin vistodidad"⁶⁴.

Nous reviendrons plus tard sur la relation entre Viladrich et Gómez de la Serna, notamment en ce qui concerne l'insertion d'une des œuvres du peintre dans l'ouvrage *Pombo* de l'écrivain madrilène. Par ailleurs, dans le vingt et unième numéro de *Prometeo*, Salvador Bartolozzi est disséqué par Tristán, au sujet, cette fois, de ses caricatures et de son style. Gómez de la Serna entrevoit finalement, dans la simplicité de l'art de Bartolozzi, un nouveau style qui remet en cause les références admises chez les dessinateurs. Il loue son sens du dessin raffiné, le plaçant sur un piédestal parmi les caricaturistes espagnols contemporains :

Bartolozzi, dada esa buena disposición con que mira la vida, no se ensaña ni se pasma —que pasmos son las copias—, sino que comprende, es decir, estiliza. No tiene honestidad su alma, sino efusión y magnanimidad.

LA LÉZARDE (ESPAGNE XVIII^e-XX^e), édition établie par Serge SALAÜN, Paris, Université Sorbonne Nouvelle, 2010, pp. 513-546.

⁶¹ RODRÍGUEZ-FISHER Ana, « Ramón y el arte », *op.cit.*, p.148.

⁶² GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Maruja Mallo*, Buenos Aires, Losada, 1942.

⁶³ MERCADIER Guy, *Ramón Gómez de la Serna*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 1999, p.43.

⁶⁴ *Idem*.

Sobre la caricatura mediocre que da el original sorprendido sin genializar, está la caricatura estilizada.[...] Bartolozzi sabe estilizar como ningún caricaturista español⁶⁵.

La fonction de critique est ici bien exercée par Gómez de la Serna car il s'attache à démontrer ce qui est unique chez l'artiste Bartolozzi. Mieux encore que les simples imitateurs ou copieurs, l'art de ce dessinateur réside dans la transformation de l'original dans un style propre et non équivoque. Tout comme il est nécessaire de décomposer un tricot pour comprendre la méthode de montage des mailles et réaliser sa création personnelle, Bartolozzi sait défaire le dessin, envisager ses mécanismes pour le sublimer dans un autre style et le rendre unique.

Prometeo était cette lumière volée aux dieux des Arts qui a permis à Ramón Gómez de la Serna de tisser des liens étroits et éclairés avec, notamment, de nombreux peintres comme Francisco Pompey y Salgueiro, né seulement un an avant lui. Ce dernier se rappelle son amitié avec l'écrivain, depuis le point de vue d'enfants du nouveau siècle :

Se da a conocer con su primer libro titulado *Entrando en fuego* y con su presencia en el Ateneo de Madrid, en donde impresiona con sus inquietudes espirituales y combativas de niño precoz y autodidacto, lo que le complace. Fue por aquellos años cuando le conocí y traté. Teníamos casi la misma edad, unos dieciocho años. En 1907 publica su libro *Morbideces*, que me dedica, y me sugiere la idea de visitarle en su casa para conversar sobre arte y sobre la creación de una revista, "Prometeo", que llegó a editar y que me la enviaba⁶⁶.

Cette citation est extraite de l'ouvrage de Francisco Pompey y Salgueiro, au nom qui évoque la perméabilité entre l'art pictural et l'art littéraire *Evocación de un pintor que escribe*. Il met l'accent sur le fait que Gómez de la Serna, dans l'optique de la création et de la pérennité de la revue *Prometeo*, souhaitait avoir le point de vue d'artistes peintres et pas seulement de lettrés. Cela nous amène également à entrevoir l'importance des relations entretenues avec ces artistes dans un processus de création journalistique, dans un premier temps, puis purement littéraire, dans un second temps. C'est bien au carrefour entre la littérature *finisecular* et les premiers jets des nouveautés artistiques que se situent les pages de *Prometeo*. Ramón Gómez de la Serna, premier écrivain de souche avant-gardiste clairement exprimée et assumée,

⁶⁵ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, Tristán, «Arte. Salvador Bartolozzi». En el estudio solitario", *Prometeo*, n° 21, 1910, pp. 677-682.

⁶⁶ POMPEY Y SALGUEIRO Francisco, *Recuerdos de un pintor que escribe. Semblanzas de grandes figuras*, Madrid, Artes Gráficas Iberoamericanas, 1972.

passionné par l'innovation artistique, a su trouver une position de médiateur entre son admiration pour les manifestes futuristes et dadaïstes, par exemple, et l'absence de rupture avec les représentants des générations immédiatement antérieures. Entre 1910 et 1928, la presse demeure un étrier formidable lors de la chevauchée avant-gardiste initiée par Gómez de la Serna. En effet, de nombreux textes, des récits brefs surtout, sont publiés d'abord dans les journaux pour être ensuite compiler, selon diverses modalités, dans des recueils distincts.

Mais quel sort réserve Gómez de la Serna aux œuvres picturales dans les journaux dans lesquels il collabore ? Laurie-Anne Laget précise qu'« outre les textes de Breton, Aragon ou Éluard, ce sont les œuvres plastiques de Calder ou d'Ernst, en miroir de celles de Buñuel et Miró, qui sont ponctuellement analysées dans les articles ramoniens⁶⁷ ».

2 A la recherche des innovations artistiques

2.1 Comment dire le visible ?

Max Ernst, tout comme Gutiérrez Solana l'a entrepris avec Gómez de la Serna, s'associe à diverses reprises à André Breton, au sein d'une relation image-texte novatrice : comment des théories de représentation du réel ou de l'absurde en peinture rejoignent des théories littéraires ? En 1928, *Le surréalisme et la peinture* publié par Breton pose la problématique d'une confrontation entre un mouvement qui se veut transdisciplinaire et la représentation picturale intrinsèque de la peinture. Fernando Castro Borrego précise, qu'en 1935 Breton envisage l'équivalence de la peinture et de la poésie :

En *Situación surrealista del objeto*, [...] Breton proclamó definitivamente la equiparación entre pintura y poesía, aunque sin dejar de reconocer que la pintura sólo se había emancipado de la función de representar el mundo exterior gracias a la influencia de la poesía. Y afirmaba: “no existe en la hora actual ninguna diferencia de ambición fundamental entre un poema de Paul Eluard, de Benjamin Péret, y una tela de Max Ernst, de Miró, de Tanguy”⁶⁸.

⁶⁷ LAGET Laurie-Anne, « A la croisée des *ismos* : ramonismo et surréalisme, un exemple de métissage culturel ? » in *Mélanges de la Casa de Velázquez*, Madrid, 2008, pp. 39-58.

⁶⁸ CASTRO BORREGO Fernando, « *Ut pictura poesis* en la modernidad, del romanticismo al surréalisme » in *Arte y escritura*, MOLINUEVO José Luis (Ed.), Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, Metamorfosis, 1995, pp. 61-92.

En 1942, Max Ernst, dans un tableau au titre homonyme du livre de Breton, finit par signifier visuellement la complémentarité structurelle du surréalisme littéraire et pictural.

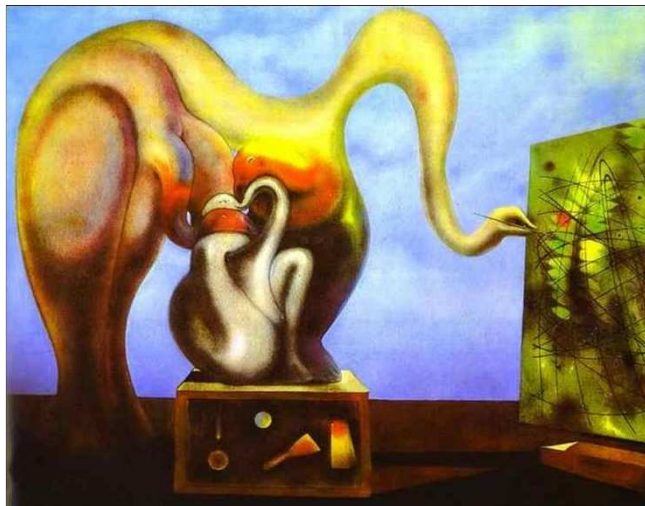


Tableau 3 : Max ERNST, *Le surréalisme et la peinture*, 1942, huile sur toile, 195 x 233 cm, Collection privée.

En tentant de résumer ce qu'est le surréalisme dans le chapitre homonyme d'*Ismos*, Ramón Gómez de la Serna nous dit, à propos d'Ernst :

Para explicar gráficamente y de un modo más socorrido que por medio de las teorías, hay que apelar al libro de estampas de Max Ernst titulado *La mujer de cien cabezas*. Max Ernst, que ya colaboró en las primeras revistas avanzadas e ilustró algún libro de Paul Eluard, ha recortado para formar ese libro viejo grabados de libros, revistas, catálogos y prospectos. [...] Con tan sencillos elementos ha creado nuevas sombras chinescas, nuevos mapas de lo que se había pensado, extraordinarios desates de la lengua en lo indecible. [...] El mismo autor en los breves pies que pone a sus grabados, todo lo lleva a su último grado de expresión bajo luces de ultramundo. Max Ernst, el artista de la Renania, que, redimido de todo alemanismo y manumitido por un arte, ha mostrado lo que había en las alcobas de sueño del grabado en dulce⁶⁹.

Dans « *La palabra y lo indecible* », texte auquel se réfère ici don Ramón, ce dernier est conscient que le désir de découvrir une forme d'expression originale est commun à tous les esprits créatifs de la *vanguardia*. Il met en relation le chemin à parcourir par la nouvelle poésie. Nous pouvons penser à Huidobro, par exemple.

⁶⁹ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Ismos* (1931) in *Obras Completas XVI, Ensayos Retratos y Biografías I. Efigies – Ismos - Ensayos (1912-1961)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005, p. 539.

Cette poésie veut « affronter la vérité de l'indicible⁷⁰ » et les initiatives des premiers cubistes :

Como Picasso en la pintura, los poetas han tenido también el cansancio de la forma y la representación, de la excesiva platería que había en los versos que caducaron⁷¹.

Si ce n'est pas dicible alors faut-il passer par un autre moyen d'expression que le mot ? Cela pourrait être l'image. C'est dans cette perspective que Gómez de la Serna, dans cette dernière citation, met en relief la spécificité et la cohésion de la gravure pour un mode d'expression vu et entendu « sous les lumières d'outre-tombe », qui possède, là encore, une parenté évidente avec les techniques de gravures ténébreuses de Francisco de Goya, sans toutefois atteindre la véritable noirceur du peintre.

Au sujet de Calder, sa relation avec Ramón Gómez de la Serna est née de leur passion artistique commune pour le cirque. Calder, sculpteur américain surtout connu pour ses mobiles, a travaillé dans les années 1920 à la décoration de différents cirques dont le Barnum Circus. C'est alors, en 1925, qu'il crée le Cirque de Calder qui utilise des automates et des personnages miniatures sur une piste aux étoiles de moins d'un mètre. Il n'en fallait pas plus pour aiguïser l'esprit curieux et créatif de Gómez de la Serna qui réédite, en 1926, son ouvrage *El Circo*, traduit ensuite en français, en 1927. On peut se demander si Gómez de la Serna a véritablement assisté aux quelques représentations données par Calder à Madrid. Néanmoins José Ortega y Gasset exprime son opinion sur les points communs entre les deux artistes, établissant ainsi implicitement une comparaison entre les deux modes d'expression, littéraire et plastique :

Me pregunto insistentemente si Ramón Gómez de la Serna llegaría a asistir a alguna función de este circo infraleve, porque intuyo que hay la misma cantidad de circo en Ramón que en Alexander: un circo esencializado, y puesto en el aire. También la prosa del madrileño está hecha de alambre⁷².

⁷⁰ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *“La palabra y lo indecible”*, Madrid, Espasa Calpe, 1988, p.69.

⁷¹ *Ibid.*, p.74.

⁷² ORTEGA Y GASSET José, « Discurso sobre la crítica de arte » in *La deshumanización del arte*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1960, n° 10, 1-I-1946, p. 1.

Une prose tissée de fil de fer... l'image utilisée par Ortega y Gasset nous laisse entrevoir Gómez de la Serna comme un auteur marionnettiste qui dirige ses personnages à sa guise et n'hésite pas à les mettre en spectacle.

Tout d'abord, face aux nombreuses difficultés pour recevoir des œuvres contemporaines dans des lieux spécifiques et pouvoir les voir, Gómez de la Serna, agitateur de la culture d'avant-garde, publie, dans diverses revues d'art, des critiques et exégèses de reproductions de ces œuvres. Il va même au-delà, en s'aventurant, en 1915, à ouvrir une exposition intitulée « *Pintores íntegros* », qui malheureusement n'obtient pas le succès escompté. La Biblioteca Nacional de España a conservé le catalogue-invitation de cet événement⁷³. Il est intéressant à plusieurs titres puisqu'en priorité l'auteur réaffirme son indépendance artistique par le truchement de ces peintres indépendants, eux aussi, des mouvements à la mode jugés par Gómez de la Serna comme tyranniques. Il prend l'exemple du cubisme :

Después, se dieron a desentrañar las cosas, yendo en eso más allá de la visión imparcial y hasta de la pura autenticidad, y ellos, los arbitrarios – que se sometieron como a una ley marcial y terrible, a la ley *cubista*-, han ido así recobrando su arbitrariedad⁷⁴.

Le deuxième point est celui qui nous occupe plus précisément : la proximité de Gómez de la Serna avec ces artistes peintres (Rivera, Bagaría, María Gutiérrez, Agustín « el choco ») au sein desquels il se sent tout à fait à sa place :

No he visto hogar más lleno de pasión y de amenidad que el hogar de estos artistas. Yo no me he sentido nunca más trémulo de esperanza, más en juegos con la esperanza, hasta llegar a cogerla por los senos, que viéndoles trabajar, pensar, mirar las cosas, asuliéndolo todo en su realidad compensadora⁷⁵.

Il sera question plus tard de l'importance de cette exposition dans le cheminement artistique de Gómez de la Serna et dans la mise en place d'un réseau international avant-gardiste qui, sans peut-être l'avoir imaginé, a fait la part belle à l'émergence de théories reliant les éléments textuels et picturaux. Cette exposition scandaleuse aux yeux du public madrilène fait directement écho à celle de 1910, célébrée à Paris, au Salon des Indépendants par, notamment, Léger ou Gleizes. Ce

⁷³ Annexes Figure 2, p. 349.

⁷⁴ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Los pintores íntegros : Catálogo-invitación*, Madrid, réimprimé par HORMA, 1993, p. 4.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 1.

fut aussi un échec retentissant mais saluée toutefois par des artistes appartenant au mouvement surréaliste, comme Apollinaire. Ramón Gómez de la Serna sera profondément marqué par cet événement artistique, comme il l'explique dans le Prologue à *Ismos* :

Yo entré por casualidad en aquella Exposición de los Independientes que se celebró en agosto de 1910 en París; un agosto caluroso en que se buscaban las orillas del Sena para respirar. [...] Desde entonces entré en el caos febriciente de la pintura moderna y su interés⁷⁶.

Il y a, chez Apollinaire, une expression du concept de renouvellement et de renaissance et, en 1913, dans son essai *Méditations esthétiques - Les peintres cubistes*, il conçoit l'existence du poète-critique d'art. Le cubisme « n'est pas un art d'imitation », mais « qui tend à s'élever jusqu'à la création⁷⁷ ». En se plaçant entre réalisme et avant-garde, Ramón Gómez de la Serna, dans le chapitre de *Ismos* consacré à Picasso, *Picassismo*, définit la réalité cubiste comme celle de l'acte de concevoir, en citant Apollinaire : le cubisme c'est « peindre de nouveaux ensembles à l'aide d'éléments pris non pas de la réalité de la vision, mais de la réalité de la conception⁷⁸ ».

2.2 De l'observation plastique vers la relation image-texte

Ramón Gómez de la Serna doit beaucoup au monde de la peinture et on serait tenté d'évoquer d'autres œuvres appartenant à ce courant ramoniste : *El Rastro*, *El Circo* (illustré par Ramón lui-même) ou bien encore *Senos*, dans lesquels Cansino-Assens considère ces textes ainsi :

Son prismas que nos muestran todos los aspectos de un tema, con una diversidad de visión y una simultaneidad que a veces recuerdan ciertos instantes de ese arte cubista⁷⁹.

Chez Ramón Gómez de la Serna, le rapprochement entre les arts plastiques et les arts littéraires – pluriel que nous utilisons ici afin de montrer la grande constellation de diverses expressions littéraires chez l'auteur allant de la *greguería*

⁷⁶ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, Prólogo a *Ismos* (1931) in *Obras Completas XVI, Ensayos Retratos y Biografías I. Efigies - Ismos - Ensayos (1912-1961)*, op. cit., p. 300-301.

⁷⁷ APOLLINAIRE, Guillaume, *Œuvres en prose*, Paris, Editions Maison, 1987, p. 951.

⁷⁸ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, op. cit., 2005, p. 342.

⁷⁹ GRANJEL Luis, *Retrato de Ramón*, Madrid, Guadarrama, 1963, p. 177.

jusqu'aux essais les plus aboutis – pourrait s'établir dans une différenciation de l'immanence de l'œuvre d'art telle qu'elle est étudiée par Gérard Genette :

L'erreur manifeste d'accorder le même mode d'immanence à deux types d'œuvres (onto)logiquement aussi distincts que l'objet plastiques sorti des mains de l'artiste et irremplaçable dans sa singularité physique, et le texte littéraire ou musical dont toute inscription ou exécution correcte est une occurrence artistiquement aussi représentative que le manuscrit original. L'opinion commune se tient donc à mi-distance de ces deux excès monistes opposés en adoptant une position dualiste qui divise le champ des œuvres d'art en deux types : celui des œuvres de ce que j'appellerai l'*objet d'immanence* est un objet physique (par exemple en peinture ou en sculpture), et celui des œuvres à objet d'immanence idéal : entre autres, celles de la littérature et de la musique⁸⁰.

L'immanence d'une œuvre d'art, lorsque l'on est en présence de certaines créations de Ramón Gómez de la Serna, telle que *Caprichos*, est portée par une exacerbation de la dualité dont parle Genette. En effet, à partir d'une œuvre-source comme les gravures homonymes de Goya, l'auteur madrilène opère une translation d'immanence vers l'immanence idéale, dans un objet sensiblement comparable aux séries de gravures, un recueil de microrécits. Notre étude abordera plus en avant cet exemple complexe d'iconotextualité⁸¹.

Le passage de l'image à l'écrit relève de mécanismes complexes qui mettent en jeu la représentation subjective de la réalité par l'auteur. Laurie-Anne Laget envisage une interprétation de traduction du réel par Gómez de la Serna en l'inscrivant dans une comparaison avec Giraudoux :

Les deux auteurs proposent donc une nouvelle version du monde qui les entoure, et le terme de traduction, dans un cas, d'interprétation dans l'autre, me semble remarquable en ce qu'il met l'accent sur l'acte *trans-position*, dans l'ordre du langage [...]. Ils attirent ainsi notre attention sur le fait que leur œuvre se veut inédite/inouïe, grâce au recours à un langage neuf et libre de toute entrave académique⁸².

Dès lors nous devons nous interroger sur les modalités d'éclatement, de libération de ces entraves. Ramón Gómez de la Serna nous propose enfin un mode opératoire à travers l'analyse du portrait, exercice aussi bien présent en littérature qu'en arts plastiques :

⁸⁰ GENETTE Gérard, *L'Œuvre de l'art – Immanence et transcendance*, Paris, Collection Poétique, Seuil, 1994, p. 18-19.

⁸¹ Selon notamment les différents degrés croissants de picturalité dans le texte comme l'étudie Liliane LOUVEL dans *Poetics of the Iconotext*, Farnham, Ashgate, Karen Jacobs Edition, 2011.

⁸² LAGET Laurie-Anne, *op. cit.*, Madrid, 2012, p.163.

El análisis del retrato cubista conduce, así, al arte de novelar del escritor. En "Novelismo" el autor afirma que, igual que la pintura, en la literatura, hay que saber que "la realidad necesita ser libertada en la fantasmagoría, dando un sentido superior a lo que sucede y señalando sus nuevas formas". La novela, en consecuencia, no tiene que salir "perfecta, emperifollada y engañosa", sino con rebeldía en "las palabras, los momentos, las opiniones, las imágenes, dentro de un arte destrozón, pero lleno de vida, de la vida insurgente y sin congruencia⁸³".

2.2.1 L'environnement avant-gardiste ramonien

La contribution de Ramón Gómez de la Serna à l'art d'avant-garde espagnol est si étendue que Melchor Fernández Almagro qualifie l'écrivain de génération unipersonnelle d'après le titre d'un de ses articles « *la generación unipersonal de Gómez de la Serna*⁸⁴ ». L'expression oxymorique de Fernández Almagro met en relief le fait qu'une génération peut être représentée par un seul individu ; c'est, en réalité, une volonté clairement affichée de Ramón Gómez de la Serna de créer de nouvelles formes artistiques uniques et inédites. On ne peut reconnaître cet auteur comme un artiste exclusif qui souhaite à la fois prendre part aux groupes artistiques en formation en Espagne tout en s'en détachant.

Les premières avant-gardes apparaissent en Espagne, à l'image de Gómez de la Serna, grâce au talent d'artistes qui ont su dynamiser l'intégration d'influences extérieures et notamment européennes. Fort de ses expériences françaises, c'est bien entendu à Madrid que Ramón Gómez de la Serna exerce son influence sur les avant-gardes, durant ce que José Carlos Mainer a nommé la *Edad de Plata* (en référence à la fameuse *Edad de Oro*) qui se situe entre 1914 et le début de la guerre civile espagnole, en 1936⁸⁵. L'antre du cosmopolite madrilène était le Café Pombo où il possédait sa *tertulia*, son café littéraire, dès 1912. Analytiquement rappelons que Goya se réunissait en compagnie de Moratín, Cadalso et Iriarte à l'auberge de San Sebastián. C'est là-même où s'est établi le Café Pombo au numéro 4 de la rue Carretas à Madrid. Pour Gómez de la Serna ce lieu devient donc un des premiers héritages goyesques. L'écrivain y tenait également séance, immortalisé par le tableau de José Gutiérrez Solana *La Tertulia del Café Pombo*, peint en 1920.

⁸³ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, Preámbulo, *Obras Completas XVI*, op. cit., 2005, p. 20-21.

⁸⁴ FERNÁNDEZ ALMAGRO Melchor, « La generación unipersonal de Gómez de la Serna » en BONET Juan Manuel, *Ramón en cuatro entregas*, Madrid, Ed. Museo Municipal, Vol. 1, 1988.

⁸⁵ MAINER José Carlos, *La Edad de Plata (1902-1939): Ensayo de interpretación de un proceso*, Madrid, Cátedra (4^e ed.), 2016.

Dans son ouvrage essentiel *Las vanguardias artísticas en España 1909-1936*⁸⁶, Jaime Brihuega dresse une liste, certainement non exhaustive, des artistes qui ont compté parmi les plus fidèles du Café Pombo et les plus déterminants pour l'intégration du pictural, voire du plastique, dans le processus de création de Gómez de la Serna. Outre José Gutiérrez Solana à qui une étude précise de son influence sur don Ramón sera consacrée plus loin, Brihuega nomme principalement Bagaría, Romero de Torres, Néstor, Julio Antonio, Rusiñol, García Maroto, Barradas, Victorio Macho, Zubiaurre, Viladrich, Laurencin. Deux autres personnes ont pu jouer un rôle important auprès de Gómez de la Serna en tant que critiques d'art, même si ce n'était pas leur principale activité : Manuel Abril et Juan de la Encina.

Manuel Abril, rédacteur en chef de *Cruz y Raya*, permet à Ramón Gómez de la Serna d'exprimer son talent artistique vers l'élaboration de sa propre vision de l'art qui pouvait associer la littérature et l'art figuratif. Avant d'évoquer *Siluetas y sombras*, il faut noter que Manuel Abril avait consacré un article, en 1915, à Rafael Romero Calvet qui est surtout connu pour ses inquiétantes illustrations des couvertures des deux volumes de *Pombo* de Gómez de la Serna. Calvet publie aussi une nouvelle qu'il illustre lui-même « La fuga » montrant ainsi la voie de l'auto-illustration à Gómez de la Serna ; ce fut un exemple également de son goût pour le macabre et les images d'inspiration morbide, certainement là aussi dans l'esprit goyesque et ramonien rappelant l'œuvre *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* (1961).

Si nous nous intéressons par ailleurs à Rusiñol c'est que, lors de ses rencontres avec ce peintre ou avec ses toiles, Ramón Gómez de la Serna semblait comprendre l'effet synesthésique de l'art pictural :

Tampoco son muchos los artistas incluidos en los *Retratos Contemporáneos*. Sólo Santiago Rusiñol, a quien Ramón frecuentaba en las tertulias o a quien encontró en algunos de sus viajes a Barcelona, Granada, Aranjuez...

“Nos traía Rusiñol otoños a las primaveras y se veía que cada uno de sus cuadros había sido un raptó de amor largo en parques verdaderos, bautizados de pétalos de rosas deshojadas⁸⁷”.

⁸⁶ BRIHUEGA Jaime, *Las vanguardias artísticas en España 1909-1936*, Madrid, Ed. AKAL, 1981.

⁸⁷ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Obras Completas II*, Barcelona, Editorial AHR, 1957, p.630 in RODRÍGUEZ-FISHER Ana, « art. cit. », p.151.

Comment un effet visuel peut nous faire ressentir des sensations tactiles ou auditives ? C'est tout l'intérêt et le propos des *Ondas Circenses* : le cirque comme moyen d'expression qui lie de façon percutante le visuel et l'auditif dans nos souvenirs.

Gabriel García Maroto, contemporain de Gómez de la Serna, à la fois peintre et écrivain espagnol, pouvait représenter la voie à suivre dans la recherche de la complétude de l'artiste littéraire et plasticien. Tout comme don Ramón, il s'est exilé en Amérique, au Mexique, afin de pouvoir donner toute la mesure de son art, loin de la censure franquiste.

Quant à Luis Bagaría, il est l'illustrateur principal des journaux *España* et *Sol* et on le considère comme le plus important caricaturiste de la première moitié du XX^e siècle en Espagne. Il sera intéressant, dans un prochain chapitre, de comparer les traits des illustrations de Bagaría et ceux de Gómez de la Serna. Toutefois, il convient de rappeler que Bagaría fut l'instigateur d'une rénovation du style de la caricature par des tracés plus fins et plus expressifs, mettant ainsi l'accent sur les disgrâces humoristiques des caricaturés comme on peut le voir dans le portrait de Julio Camba. L'influence du spécialiste valencien sur Gómez de la Serna est indéniable car les deux hommes collaboraient dans le même journal madrilène *Sol* et leur entente artistique était réciproque.

L'amitié portée par Ramón Gómez de la Serna à Salvador Bartolozzi fut un enrichissement certain dans l'art de l'illustration de travaux littéraires puisque Bartolozzi lui-même illustre les pièces de théâtre ramoniennes comme celle intitulée *Los medios seres* (1929). Gómez de la Serna, qui était un spectateur avisé de l'évolution de l'art de son temps et un fidèle interprète de l'œuvre de son collaborateur et ami Bartolozzi, note que, dans ses meilleurs dessins, il découvre la capacité de mettre en relief à la fois l'endroit et l'envers d'un sujet, une conception proche de l'esthétique cubiste.



Dessin 1

Julio Camba par Luis Bagaría, *ABC*, 1924⁸⁸

Selon lui, Bartolozzi provoque aussi bien l'attraction que la répulsion. Il se réfugie derrière des représentations élégantes sans jamais faire d'allusions vulgaires. Dans sa dédicace prométhéenne à *La bailarina*, Gómez de la Serna résume cette fascinante capacité de Bartolozzi à rendre compatibles des éléments que tout oppose :

A Salvador Bartolozzi, que lo dibuja todo como si dibujara bailarinas, poniendo en todo —hablando más simbólicamente— una sombra de misticismo, un halo de perversión y, una ingenuidad gris perla, trébol difícil de las tres hojas que hace la suerte de sus cosas; beaudiseur pantomímico, que patina de algo quimérico todas las violencias, que las hace en un blanco suave y duro como de jade⁸⁹.

L'allusion à la pantomime nous conduit à poser la question : serait-il possible de lire l'œuvre de Gómez de la Serna uniquement en priorisant le visuel grâce aux illustrations présentes dans ses livres ? Les textes sembleraient se rapprocher de modèles de réalités pantomimiques. Arnaud Rykner y voit une esthétique plus globale et affirme : « pour toute une génération, la pantomime est une sorte de filtre absolu qui permet de passer le discours au crible du hors texte⁹⁰ ». Si nous adaptons

⁸⁸ CAMBA Julio, *Maneras de ser periodista*, Madrid, Ed. del K.O., 2013, p. 42.

⁸⁹ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, "La bailarina", *Prometeo*, núm. XXIV, Madrid, 1910.

Voir l'ouvrage de Ana ARCAS ESPEJO à ce sujet, *Escenografía y pintura en el teatro de Gómez de la Serna*, Sevilla, Artes Escénicas, n°2, 2010, pp. 8-9.

⁹⁰ RYKNER Arnaud, « La pantomime comme dispositif fin-de-siècle », in *Discours, image, dispositif – penser la représentation II*, Philippe ORTEL (Dir.), Paris, L'Harmattan, Champs visuels, 2008, pp. 161-173.

cette conception à notre étude, le discours de Gómez de la Serna est textuel et le hors-texte, iconographique.

2.2.2 Une esthétique ramonienne

L'évolution du regard sur les arts doit être menée avec précaution par la troupe d'artistes de Gómez de la Serna, mais c'est par des coups d'éclat que la pensée iconoclaste ramonienne se fait connaître. Ce fut le cas lors de l'exposition des « *Pintores íntegros* », en 1915, déjà évoquée, où, dans le salon Kuhn appelé aussi *Salón de Arte Moderno*, a eu lieu une violente controverse provoquée par les premiers essais cubistes espagnols. En effet, le tableau *La Venus de Madrid* de María Blanchard crée la polémique et le scandale au sein des académiciens madrilènes. Le premier portrait cubiste de Ramón Gómez de la Serna par le Mexicain Diego Rivera⁹¹ fut aussitôt décroché, ce qui confirme bien l'incompréhension par les autorités artistiques en place des premières expériences cubistes. L'organisateur Ramón trouve son réconfort dans les caricatures de Romero de Torres qui devait influencer plus tard le propre style pictural ramonien. A Madrid, il lui consacre, ainsi qu'à Julio Antonio, la conférence "*Sur del renacimiento escultórico español*", que Ramón Gómez de la Serna prononce au *Palacio de Cristal* du Retiro. Dans le catalogue-invitation de l'exposition de 1915, Gómez de la Serna s'était expliqué à propos de la dénomination « peintres intègres » :

Avant tout, devant la nécessité de classer ces peintres selon un style, je ne les ai appelés ni cubistes ni futuristes ni d'aucun autre isme parce qu'ils ne sont rien de cela. Ils sont, puisqu'il faut les envelopper en un seul mot, les peintres intègres⁹²...

Dans *Automoribundia* (1948), il affirmera avoir été le premier en Espagne à présenter une exposition d'art cubiste. L'initiative revient, en vérité, à Dalmau, en 1912. En fait, l'exposition réunit trois peintres parmi lesquels Diego Rivera, un sculpteur et six caricaturistes dont Julio Romero de Torres. Madrid ayant développé massivement l'illustration graphique, aux dépens de Barcelone à cette époque, nous

⁹¹ Annexes Figure 1, p. 348.

⁹² Cité en français par Laetitia BRANCIARD, *Les relations culturelles entre Paris et Madrid de 1914 à 1931. Itinéraires, rôles et influences des artistes peintres*, Thèse de doctorat, Université Paris 8, 1996, p. 85.

comprenons mieux la forte représentation des caricaturistes lors de cette exposition. La vitrine artistique que pouvait représenter cet événement et l'activité journalistique intense de la capitale espagnole n'y sont pour autant pas étrangères. La réception des œuvres, en revanche, fut moins simple et José Francés synthétise ainsi la surprise du public :

La exposición está obteniendo un gran éxito de entrada (...) Una vez dentro, es curioso espectáculo ver las caras estupefactas, asustadas o francamente hinchadas de risa. Cuando salen se restriegan los ojos, respiran fuerte y miran a los transeúntes pacíficos como si hubieran despertado de una pesadilla o acabaran de asistir a uno de esos estrenos en que el retruécano es como granizo implacable⁹³.

Les « ismes » compilés par Ramón Gómez de la Serna sont des mouvements, parfois furtifs, qui, dans leur grande majorité, embrassent le développement de plusieurs champs artistiques comme la peinture et la littérature. A l'heure où l'écrivain, qui s'est vu appliquer l'appellation de « génération unipersonnelle », présente au monde son propre « ismo », le *ramonismo* qui, par principe, devrait intégrer l'association de l'image et du texte dans une pratique très individuelle. Laurie-Anne Laget l'exprime de la sorte :

En faisant sienne l'interprétation critique du surréalisme, le *ramonismo* cherche à se donner rétrospectivement une place au sein de l'histoire de la littérature européenne contemporaine. Il convient de rappeler ici que le *ramonismo* connaît son plein essor pendant les années 1920 et parvient probablement à son faite en 1923, année faste de la fondation du *ramonismo* qui sanctionne par ailleurs le succès des *Échantillons* traduits en France par Valery Larbaud et Mathilde Pomès, c'est-à-dire l'espoir d'une renommée européenne pour l'œuvre ramonienne⁹⁴.

Bien qu'en essayant de s'inscrire maladroitement dans une certaine frange du surréalisme littéraire, Ramón Gómez de la Serna se veut d'abord être un iconoclaste, un expert de l'émotion artistique plastique comme cela est décrit dans le préambule de Ioana Zlotescu, du tome XVI de ses *Œuvres complètes* :

Ramón declara en un artículo publicado en *El Sol* en marzo de 1929: que él es "uno de los pocos que tienen respeto por los dos hemisferios del arte", capaz de emocionarse al mismo tiempo "con Giotto y con Picasso⁹⁵".

⁹³ FRANCÉS José, « Los pintores íntegros », *El año artístico 1915, 1916*, in J. Brihuega, *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales (Las vanguardias artísticas en España 1910-1931)*, op. cit., p. 324.

⁹⁴ LAGET, Laurie-Anne, « A la croisée des ismos : ramonismo et surréalisme, un exemple de métissage culturel ? » in *Mélanges de la Casa de Velázquez*, « art. cit. », p.52.

⁹⁵ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, Préambulo, *Obras Completas XVI*, op. cit., 2005, p. 18.

Les deux exemples de cette citation ne sont bien sûr pas pris au hasard : Giotto représente, au XIII^e siècle, un renouveau artistique, celui de la Renaissance italienne. Picasso, lui, était le fer de lance du mouvement cubiste, en rupture directe avec les anciennes modalités de représentations. Par conséquent, même si nous pensons que Giotto est très éloigné de Picasso comme pourrait nous l'indiquer Gómez de la Serna, l'auteur présente chaque artiste comme un hémisphère à part entière. Il s'agit bien là d'un subterfuge pour nous faire comprendre que lui-même s'émeut des œuvres de ces deux peintres. Il se considère également comme un passeur d'art. Il spécifie là encore avec force, dans cette comparaison, sa position particulière, à la charnière des deux siècles, et surtout, entre tradition littéraire du *novecentismo* et la *vanguardia*. En résumé, Ioana Zlotescu nous présente une possible définition de l'esthétique de l'écriture de Ramón Gómez de la Serna :

La estética del ramonismo [...] había llegado en 1931, a su cenit. Se había derramado potente, brillante, desigual, en una nunca vista dispersión de literatura en libertad, sin fronteras entre géneros y tampoco siquiera entre sus libros específicos, desordenados, atípicos, desatados, ejemplos ellos mismos de cómo todo es "capricho" y "azar"⁹⁶.

Ce qui demeure aujourd'hui c'est son sens de l'innovation, tout en s'appuyant sur une connaissance parfaite des artistes picturaux pour lesquels il a un intérêt particulier. Il consigne les spécificités de chacun d'eux dans ses microrécits et dans sa « littérature en liberté ».

⁹⁶ *Ibid.*, p. 16.

CHAPITRE II

Ramón Gómez de la Serna biographe :

De Goya à Solana

1 La biographie par Ramón Gómez de la Serna

Les notions abordées dans ce chapitre s'orientent vers les signifiés *retrato* et *biografía*. En effet, le premier substantif *retrato* évoque à la fois l'environnement pictural et littéraire et nous conviendrons que le portrait trouve ses racines dans la *descriptio* latine qui était un procédé linguistique oralisé ou écrit, fait pour voir ce qui n'est pas présent. Quant à la *biografía*, l'histoire d'une vie, il est possible de considérer plusieurs types de biographies dont deux attirent notre attention particulièrement : d'une part, la biographie analytique aux composantes interprétatives se référant au genre de l'essai et, d'autre part, la biographie narrative centrée sur la dynamique de l'histoire de la vie du biographié, recourant à diverses stratégies narratives. Au XX^e siècle l'apogée de la mode biographique en Espagne se situe entre 1914 et 1936, durant cette période nommée la *Edad de Plata*. Les années 1920, particulièrement, ont servi la cause biographique. José Ortega y Gasset, avec son fameux ouvrage *La deshumanización del arte* (1925), et aussi *La Revista de Occidente* (1923) ou le journal *El Sol*, met le pied à l'étrier à de jeunes espoirs de la littérature moderniste. En 1928, dans *El Sol*, est inclus dans la rubrique littéraire un encart particulier dont le titre est « *Biografía* » et où l'on trouve des résumés de livres de mémoires ou de biographies étrangères.

Notre étude prétend mettre en perspective l'activité de biographe d'artiste peintre de Ramón Gómez de la Serna en proposant une lecture des ouvrages de

référence. En effet, les artistes choisis pour paraître dans les biographies ont nécessairement un lien particulier avec l'auteur et, dans sa thèse doctorale de l'Université de Saragosse, parue en 2011, Susana Arnas Mur, se veut l'exégète de l'exploration de la dialectique existante entre de nombreux artistes plastiques et Gómez de la Serna⁹⁷. Ses travaux se penchent tout d'abord sur les différents types de biographies, dont la biographie romancée qui se trouve être la plus féconde chez l'auteur. A ce titre, José Carlos Mainer, dans son essai *Galería de retratos*⁹⁸, dresse une typologie des biographies et porte une attention particulière à la modalité « mixte » de la biographie lorsque cette dernière est romancée. Ainsi, même si l'acte biographique jalonne toute l'existence de Ramón Gómez de la Serna, une proposition de marqueurs temporels de la rédaction de biographie de peintres s'établit entre 1928 et 1944. En effet, la suggestion de délimitation chronologique est celle de l'édition des *Œuvres complètes*, tome XVIII, de Gómez de la Serna où nous retrouvons quatre biographies de peintre : Vélasquez, Le Greco, José Gutiérrez Solana et celui sur lequel nous nous attarderons de manière plus approfondie : Goya.

Dès le prologue, Saúl Yurkiévitch s'emploie à définir l'art biographique de Ramón Gómez de la Serna, en signalant déjà un lien goyesque évident :

Este arte biográfico de Ramón Gómez de la Serna, de visionario brochazos, en "ráfagas acuchilladas", está reñido con todo lo que implique planificar, estructurar, dotar al libro de una proporcionada arquitectura, corresponder con un principio unitario de cohesión. La biografía, y sobre todo la de Goya, como toda literatura concebida por Ramón, se vincula al disparate y al capricho, con un decurso a rachas, según incitaciones propias del biógrafo que no teme desviarse, demorarse en la digresión, servirse de cualquier motivo supletorio para explayarlo según le plazca. [...] Un libro para Ramón es algo vivo, plasmático [...] En esta prosa biográfica la tensión y la extensión de las partes es muy cambiante, tanto como la dirección a menudo versátil y por momentos errática⁹⁹.

⁹⁷ ARNAS MUR Susana, *El arte del retrato y de la biografía en Ramón Gómez de la Serna*, thèse de la Universidad de Zaragoza, 2011.

⁹⁸ MAINER José Carlos, *Galería de retratos*, Granada, Editorial Comares, 2016.

⁹⁹ YURKIÉVITCH Saúl, « art. cit. », pp. 13-14.

1.1 La biographie ramonienne : des portraits romancés

Si la biographie, est, par essence, une littérature contrainte par l'Histoire, la chronologie et la recherche de la vérité factuelle, Ramón Gómez de la Serna affirme, lui, qu'elle se doit d'être romancée. Elle revêt donc une « mixité » qui apporte une complexité dans la prise en compte de la relation peintre – auteur – création textuelle biographique. Saúl Yurkiévitch ajoute :

Aunque el conjunto no deje de tener en todo momento el aire novelesco y presenciabile que necesita la biografía para que emocione, no hay ninguna novelaría que pueda destruir en el lector de corazón la idea de que está asistiendo a la verdad de lo sucedido. Pueden confiar en mí los hombres entusiastas y sin prejuicios de género y método¹⁰⁰.

Une partie des écrits biographiques de Gómez de la Serna n'a d'ailleurs pas reçu le nom de biographie *ad hoc* mais assez souvent celui de *retratos*. Nous en voulons pour preuve trois volumes individuels : *Retratos contemporáneos*, *Nuevos retratos contemporáneos* et *Otros retratos*. D'autres ouvrages évoquent enfin la réflexion et la réflexivité du récit biographique analytique. Nous citerons *Efigies*, le plus célèbre *Ismos* dans lequel certains « portraits » sont également inclus dans *Retratos completos*. Ce choix d'utiliser la terminologie picturale en choisissant « *retratos* » n'est évidemment pas anodin et détermine déjà, dès la page de couverture, l'intention de métissage scriptopictural de l'auteur. Citons l'exemple d'emploi d'insertion de portraits de contemporains du biographié : la contribution biographique de Gómez de la Serna consacrée à Azorín où, à plusieurs occasions, nous pouvons admirer quelques caricatures d'écrivains de la génération de 98.

Bien qu'il présente Gómez de la Serna comme un « non esthète de systèmes », les caractéristiques de la biographie ramonienne sont ainsi systématisées par Elpidio Laguna Díaz :

- a) Afinidad entre el biógrafo y el biografiado
- b) No le importa la sucesión cronológica
- c) Busca aquellos autores “raros” en su hora y que en alguna manera corroboran sus principios estéticos
- d) La biografía se encauza por un desdoblamiento de la personalidad de Ramón en la de su biografiado
- e) Lo fundamental es presentarnos la psicología e intimidad de su retratado
- f) Parte de datos reales, a veces suponiendo y demostrando el conocimiento de detalles que suponen una amplísima documentación previa, aunque luego nos

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 35.

- parezca – como el propio Ramón dice que hace – que se olvida de todo dato para que fluya con su ímpetu creador propio lo que buscó en los documentos
- g) Afinidad e identificación con aquellos que conoció personalmente
 - h) Presentación y reavivamiento de la época en que vivieron sus biografiados¹⁰¹

S’instaure alors une confrontation, proche de l’anarchie générique, entre les différents critères d’études des *portraits biographiques* ramoniens. Toutefois, il apparaît, qu’au-delà du genre bio-graphique, c’est la rénovation authentique d’un genre que souhaite avant tout l’auteur. Ainsi, dans le livre *Ismos* (1931) qui s’établit comme un bréviaire des mouvements artistiques en vogue dans les années 1920, il est consigné la volonté de dépasser l’idée contenue de la stricte séparation des champs d’action artistique entre littérature et peinture, particulièrement dans l’Espagne avant-gardiste du début du XX^e siècle. De son propre aveu, Gómez de la Serna avance : *voy a hacer lo más prohibido por ciertos absolutistas teóricos, que es mezclar el nuevo arte y la literatura*¹⁰². Puis il cite Albert Gleizes : *un cuadro nuevo será ingrediente de literatura; pero literatura no será ingrediente de cuadro nuevo*¹⁰³. Par nouvel art, il faut entendre « arts plastiques », « nouveaux tableaux avant-gardistes » et prendre en compte par exemple les procédés des artistes cubistes. Laura Alcoba écrit à ce sujet :

Ramón change de ton et de point de vue comme d’autres changent, sur la toile, de perspective : ces figures d’artistes que j’ai voulu évoquer donnent ainsi l’impression d’un chevauchement, d’un collage de formes multiples qui finissent par se télescoper au sein du genre protéiforme qu’est le portrait ramoniens¹⁰⁴.

Dans ses biographies de peintres, cela ne gêne en rien l’auteur madrilène de mélanger plusieurs documents de diverses natures : des extraits de lettres (notamment celles de Gutiérrez Solana, son contemporain), des échanges épistolaires (entre Zapater et Goya, par exemple), des actes notariés... Il s’approprie également des personnages ou des éléments personnifiés issus des œuvres picturales comme les taureaux ou les toreros de Goya.

¹⁰¹ LAGUNA DÍAZ Elpidio, *Las biografías y retratos de Ramón Gómez de la Serna*, San Juan, Editorial club de la prensa Puerto Rico, 1974.

¹⁰² GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Ismos*, Ed. fac simil, 2014, p. 7.

¹⁰³ *Ibid.* p. 8.

¹⁰⁴ ALCOBA Laura, *Ramón Gómez de la Serna*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 1999, pp. 176-177.

L'agrégat d'éléments constitutifs du jaillissement graphique de Gómez de la Serna s'emploie à magnifier ce qu'il appelle *el humorismo* et dans lequel plusieurs facteurs interviennent : la poésie, l'imagination, la peinture, la douleur, la théologie et l'érudition. La théorisation de son art transparaît dans le portrait qu'il brosse d'Oscar Wilde :

Yo, que en medio de cierta indiferencia de biografías como ésta cuando estaba muy lejos de ser moda el biografar a todo trance, sentía, sobre todo, el arte del retrato como pintor de caballete [...] el retratista literario de grandes hombres tiene que saber lo que sobra al cuadro, pues lo que más mata un retrato es abismarlo demasiado y ponerle pinceladas de más que lo apaguen¹⁰⁵.

En réalité, au regard de la mappemonde complètement fragmentée que représentent les textes relatifs à l'écriture biographique de Gómez de la Serna, l'écriture autobiographique de l'auteur permet d'entrer étroitement en lien avec les artistes dont il écrit la biographie. D'après Luis Granjel¹⁰⁶, ces nouveaux et autres « yo » qui sont des écrivains et artistes comme lui deviennent des miroirs de sa propre existence ; avec eux, il accumule les anecdotes, les situations imaginaires, voire expérimentales, pour mieux pénétrer leur intimité

Ce rapprochement non plus spatial (du peintre) mais temporel, dans le temps de l'écriture, nous apparaît plus sincère et humain. Ce sentiment de confraternité avec l'objet, le chevalet, de l'étude biographique surgit d'une attitude esthétique innovante, provenant du souffle de rénovation des méthodes chez les acteurs de la *vanguardia* espagnole. Gómez de la Serna est l'artiste qui fait de la biographie une œuvre d'art puisque ses matériaux sont les œuvres d'art elles-mêmes. Sa prose s'imprègne de cette passion pour l'Art et c'est pourquoi nous pensons que la biographie ramonienne est un genre à part entière.

1.2 Goya – Baudelaire – Gómez de la Serna :

Triptyque pour une théorie personnelle de l'art

Parue en 1928, la biographie du peintre aragonais Goya par le prolifique auteur madrilène se veut être un tour de force stylistique et la révélation de liens forts

¹⁰⁵ LAGUNA DÍAZ Elpidio, *op. cit.*, p. 14.

¹⁰⁶ GRANJEL Luis, *op. cit.*, p. 203.

entre les deux artistes. L'ouvrage est composite et est réparti en différents chapitres dont la logique semble nous échapper si nous gardons comme référence l'acte biographique le plus répandu et le plus classique. D'une part, la contextualisation et les précautions d'usage sont importantes puisque l'ouvrage débute avec un avant-prologue et un prologue dans lesquels Gómez de la Serna affirme son admiration pour Goya. Il informe aussi le lecteur sur des points plus personnels de sa relation artistique avec le peintre. Bien que le développement de la biographie semble respecter la chronologie de la vie de Goya, la surprise naît de l'inclusion de chapitres thématiques orientés sur des œuvres-clés pour Gómez de la Serna. Pour ne citer que celles-ci : *Caprichos* ou *Sueño de la mentira y la inconstancia*.

Au final, ce sont en tout vingt-deux chapitres avant l'appendice documentaire et testamentaire souhaitant prouver une possible « filiation » artistique entre les deux hommes. L'épilogue est suivi par un chapitre intitulé « Goya y Baudelaire » dans lequel il convient de mettre en lumière particulièrement les fines analyses de Gómez de la Serna sur les relations entre œuvres picturales et poésie ou, plus amplement, entre image et texte. A travers ce court article sur Baudelaire, il propose un véritable programme artistique. Nous ne manquerons pas d'analyser l'identification personnelle de Gómez de la Serna avec Baudelaire et, une nouvelle fois, l'expression de toute l'admiration qu'il porte à Goya.

1.2.1 Influence baudelairienne de source goyesque

Dans un premier temps, Gómez de la Serna présente le poète français comme un critique d'art au sein des *salones* et, plus précisément, un parmi d'autres, en 1859, pour lequel le directeur de la *Revue Française* lui demande un résumé général de l'exposition : « *algo así como un rápido paseo filosófico a través de los cuadros*¹⁰⁷ ». Baudelaire était donc missionné. Gómez de la Serna en déduit que les années passées par le poète à voir et à décrire les tableaux ont été déterminantes dans sa marche vers la célébrité et la reconnaissance artistique postérieure. C'est sans doute un premier point qui relie sa trajectoire à celle de Gómez de la Serna, mais ce n'est pas le seul.

¹⁰⁷ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Obras completas. XVIII, Retratos y biografías. III, Biografías de pintores (1928-1944)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2001, p. 322.

En effet, après avoir cité Gavarni et Daumier comme des artistes qui inspirèrent Baudelaire, le madrilène en vient finalement à Goya, qui les surpasse tous. Gómez de la Serna emploie une analogie, en se mettant à la place de Baudelaire, puisqu'il cite ses vers dédiés à Daumier, mais qu'il consacre volontiers aussi à Goya :

Los versos que dedica el poeta al retrato de Honoré Daumier igual podrían estar dedicado a Goya:

A este que ves en figura,
cuyo arte no igualaron otros,
y que a reírnos de nosotros
nos enseñó, seguir procura.
Es un satírico, un burlón;
pero el ardor con que revela
el Mal y tosa su secuela,
prueba su tierno corazón.
Su risa no es la odiosa mueca
del Mefistófeles cobarde,
fuego infernal que inútil arde
y donde nuestra alma se seca.
¡Oh no! Esta risa es una carga
para la pobre humanidad;
y la de él brilla franca y larga
como una intensa caridad¹⁰⁸.

C'est bien le message iconographique goyesque que Gómez de la Serna veut attribuer à Baudelaire, en mettant en lumière la représentation picturale des maux de la société qui fait rire chacun d'entre nous. Ce sont ces maux grotesques et carnavalesques (au sens bakhtinien), que l'on retrouve dans les *Caprichos* ou *Disparates*. Gómez de la Serna poursuit en prenant quelques raccourcis :

El juego del amor y de la muerte, el tantálico suplicio del que tiene en sus brazos la belleza muerta, todos esos intentos dramáticos y sarcásticos de Goya, son los que realiza en su poesía¹⁰⁹.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 324 – Traduction libre de Ramón Gómez de la Serna du poème « Vers pour le portrait de M. Honoré DAUMIER » dans le recueil *Les Épaves* publié en 1866 :

Celui dont nous t'offrons l'image, Et dont l'art, subtil entre tous, Nous enseigne à rire de nous, Celui-là, lecteur, est un sage. C'est un satirique, un moqueur ; Mais l'énergie avec laquelle Il peint le Mal et sa séquelle, Prouve la beauté de son cœur. Son rire n'est pas la grimace De Melmoth ou de Méphisto Sous la torche de l'Alecto Qui les brûle, mais qui nous glace. Leur rire, hélas ! de la gâité N'est que la douloureuse charge ; Le sien rayonne, franc et large, Comme un signe de sa bonté!

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 324-325.

Rapportée d'Espagne en France en 1808, la série de gravures *Caprichos* se dissémine dans Paris. En 1838, Louis-Philippe ouvre la Galerie Espagnole¹¹⁰ et les Romantiques se pressent pour admirer les eaux-fortes. Baudelaire voit en elles des « monstres harmoniques » inspirants. Gómez de la Serna, toujours dans son double labeur biographique, rapporte que le poète possédait dans son bureau, tout comme lui, des reproductions de gravures de Goya, et, d'après lui, peu importe ce qu'elles furent :

No importa cuál será el grabado elegido, porque bajo cualquiera de los *Disparates* goyescos se pudo declamar la poesía bodeleriana con sus intentos de fijar las pesadillas del camino, con su vago arredro ante lo monstruoso, con su queja ante la insidia de la mujer y su celestina¹¹¹.

C'est donc à ce moment précis de l'article que débute les citations implicites aux gravures de Goya. Le groupe syntagmatique « la mujer y su Celestina » nécessairement renvoie à la planche 15 *Bellos consejos* ou bien encore à la suivante, la 16 *Dios la perdone: y era su madre*. Les citations se font ultérieurement plus complexes car de moins en moins implicites. Elles intègrent d'abord une terminologie en italique dans le texte, référence précisée à une gravure en particulier :

Le une con Goya su propensión por lo macabro y los fantasmal, y encuentra el regusto a subfondo de la vida que hay en sus pinturas negras, coincidiendo su *giganta* con su *gigante* del aguatinta goyesco como tropo de la desproporción para hacer más imponente lo humano¹¹².

Le trope du géant et de la géante, au milieu d'un environnement macabre, nous rappelle *Le Géant (El Coloso)*, eau-forte isolée de 1818, période des peintures noires de la *Quinta del Sordo*.

¹¹⁰ Voir BATICLE Jeanine et MARINAS Cristina, *La galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre 1838-1848*, Paris, Editions du Louvre, 1981.

¹¹¹ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *op. cit.*, p. 325.

¹¹² *Ibid.*, p. 326.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Gravure 1 : Francisco de GOYA Y LUCIENTES, *El Coloso*, 1818, aquarelle, 28,5 X 21cm, Bibliothèque Nationale de France, Paris.

Cette référence, bien que la majuscule n'apparaisse pas dans le texte ramonien, se cherche une partenaire baudelairienne, la géante, et nous la retrouvons bien dans le dix-neuvième sonnet¹¹³ des *Fleurs du Mal*. Baudelaire déclare nettement

¹¹³ *Du temps que la Nature en sa verve puissante
Concevait chaque jour des enfants monstrueux,
J'eusse aimé vivre auprès d'une jeune géante,
Comme aux pieds d'une reine un chat voluptueux.*

*J'eusse aimé voir son corps fleurir avec son âme
Et grandir librement de ses terribles jeux ;
Deviner si son coeur couve une sombre flamme
Aux humides brouillards qui nagent dans ses yeux ;*

*Parcourir à loisir ses magnifiques formes ;
Ramper sur le versant de ses genoux énormes,
Et parfois en été, quand les soleils malsains,*

*Lasse, la font s'étendre à travers la campagne,
Dormir nonchalamment à l'ombre de ses seins,
Comme un hameau paisible au pied d'une montagne.*

être très impressionné par les « grandes choses » puisque dans *Le salon de 1859*, il écrit :

Dans la nature et dans l'art, je préfère, en supposant l'égalité de mérite, les grandes choses à toutes les autres, les grands animaux, les grands paysages, les grands navires, les grands hommes, les grandes femmes, les grandes églises, et, transformant comme tant d'autres, mes goûts en principes, je crois que la dimension n'est pas une considération sans importance aux yeux de la beauté¹¹⁴.

Enfin, Gómez de la Serna, à l'aide cette fois de guillemets, finalise la référence poétique directe de Baudelaire aux gravures de Goya :

Este sobrio trazo inalterable e inolvidable que hay en los dibujos de Goya es el que hace obsedante la poesía de Baudelaire, donde la mujer se ríe de la muerte y del libertinaje, donde el poeta dice a Venus : « En tu isla no tuve otra visión que la horca simbólica con un cuerpo pendido », y donde se ve al amor « sentado en el cráneo de la humanidad ». [...] ¿Es que quizá el aguafuerte que Baudelaire tenía clavado en su buharda era ese en que el muerto que levanta la losa de su tumba pronuncia esa vacía palabra¹¹⁵?

La vision du pendu est celle du voyage à Cythère, l'île de Vénus. Le poète en est exclu, c'est « L'Eldorado banal des vieux garçons » et cette vision est métaphorique car le poète se découvre à travers l'horreur et la noirceur du paysage insulaire, isolé. Il évoque, dans le dernier quatrain, « le gibet symbolique ou pendait son image », ce corps pendu dont l'écho est très fort dans la planche 12 des *Caprichos* intitulée *A caza de dientes*. Quant au « cráneo de la humanidad », il est inutile de rechercher une référence précise tant l'empreinte goyesque de la représentation humaine dans les séries de gravures évoquées s'appuie sur un anthropomorphisme vieillissant, dégradant et mortifère. Et c'est justement la particularité d'un personnage de Goya, grotesque, ridicule et vieux. Cela submerge Baudelaire dans un comique souvent cruel. Gómez de la Serna en évalue la portée fantastique ou tout du moins la portée d'une vision fantastique de la transposition de l'art pictural de Goya vers l'expression scriptural de Baudelaire.

1.2.2 Une expression image-texte transgressive

Pour Gómez de la Serna, Goya a créé le monstrueux vraisemblable. Son bestiaire et ses diables sont pétris d'humanité. Ses gravures sont une charnière entre

¹¹⁴ BAUDELAIRE Charles, *Revue française*, « Salon de 1859 », Cinquième année, fac-similé Tome XVII, Paris, 1859.

¹¹⁵ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Obras completas*. XVIII, *op. cit.*, p. 327.

le réel et le fantastique. Il cite encore Baudelaire qui lui-même cite enfin Goya dans ses vers des « Phares » dans la partie *Spleen et idéal* des *Fleurs du Mal* :

Goya, gran pesadilla de cosas inauditas;
 Fueron cocidos en sabáticas comedias;
 Viejas frente al espejo, desnudas doncellitas,
 Tentando a los diablos ajustando sus medias¹¹⁶.

Avant de traiter des citations goyesques de Baudelaire dans ce quatrain, il convient de rappeler que l'ensemble du poème révèle toute l'inspiration plastique de Baudelaire que Gómez de la Serna se fait une joie d'utiliser ici à son propre compte. En effet, en plus de Goya, ce sont sept autres peintres qui sont cités : Rubens, de Vinci, Rembrandt, Michel-Ange, Puget, Watteau et Delacroix. Chacun fait l'objet d'une strophe composée d'un médaillon de plusieurs citations picturales, dans un dispositif d'intégration intratextuelle. Même si nous ne sommes pas en présence d'un poème en prose, s'opère néanmoins le passage de la mimésis (décrire une œuvre diégétiquement) à la sémosis (exposer l'œuvre dans un texte comme une référence qui fait sens). Tout au long des « Phares » Baudelaire échafaude une structure contemplative d'œuvres choisies qui pourraient être son « panthéon » de l'art pictural. C'est la raison pour laquelle l'inclusion d'une partie de ce poème par Gómez de la Serna dans son écrit nous laisse penser qu'il va ébaucher, lui-aussi, la liste de ses œuvres-clés pour décrypter son programme artistique et plastique. Le poète et l'écrivain rendent un hommage si appuyé à l'ensemble des artistes convoqués qu'ils émettent une image précise de leur propre quête picturale.

Par certains tropes, comme la litote et la métaphore, dans l'extrait choisi, la relation analogique des gravures de Goya avec le poème fait jour à travers les références et allusions explicites, notamment aux *Caprichos*. Chaque expression trouve son équivalent gravé par Goya : « *viejas frente al espejo* » fait référence à la planche 55 *Hasta la muerte*, et les « *doncellitas [...] ajustando sus medias* » trouve

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 328. Traduction libre de Ramón Gómez de la Serna :
 Goya, cauchemar plein de choses inconnues,
 De foetus qu'on fait cuire au milieu des sabbats,
 De vieilles au miroir et d'enfants toutes nues,
 Pour tenter les démons ajustant bien leurs bas

son équivalent pictural transgressif¹¹⁷, au singulier cette fois, avec une seule jeune fille dans la planche 17 *Bien tirada está*¹¹⁸.

Pour conclure son analyse, Ramón Gómez de la Serna envisage le rôle de Baudelaire comme celui d'un vecteur de translation des valeurs artistiques (aussi bien thématiques que méthodologiques) entre Goya et lui-même. Evidemment, il ne cache pas son admiration maintes fois répétée pour le peintre : « *porque en la fama del gran pintor que merece la inmortalidad*¹¹⁹ » et il affirme que gloser le génie, celui de Baudelaire et des meilleurs écrivains, donc de lui-même, est l'apanage des artistes complets. C'est à cet instant précis que la conclusion devient autocentrée sur le rôle contemporain de Gómez de la Serna face aux héritages « goyescobaudelairien » :

Se renovará un pintor, entrará de nuevo en la recepción de los años futuros si hay un nuevo genio viviente que lo alabe, que agrande su repercusión, que llegue a adivinar mejor su misterio, que enlace a su marco nuevas enredaderas de verde literatura. Goya está produciendo constantemente ese milagro de la renovación multibiográfica pero hay que recordar [...] fue un poeta solitario y magnífico el que vio las entrañas de su delirio¹²⁰.

C'est donc tout naturellement que Ramón Gómez de la Serna élabore sa propre théorie de l'art, que José Camón Aznar reprend dans son ouvrage *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*. Nous retrouvons plusieurs aspects qui réactivent les associations images-textes : tout d'abord, la volonté d'être iconoclaste textuellement, c'est-à-dire permettre le désordre artistique alors que, tout autour de l'artiste, son environnement semble bien ordonné :

Ya todo estaba en orden. Sólo en el mundo de las ideas eran posibles los caprichos y las conexiones desorbitadas y antagónicas. Sólo en los delirios de la inteligencia, manejando conceptos, se podían crear teorías de ensamblaje de contrarios¹²¹.

¹¹⁷ Nous entendons ici le terme « transgressif » comme le phénomène de transgression des frontières entre les médias qui impliquent au moins deux médias distincts. Nous différencions la simple juxtaposition de média et le transfert de procédés esthétiques. Voir RAJEWSKI Irina, *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*. *Intermedialités / Intermediality*, n° 6, pp. 43–64.

¹¹⁸ Voir Chapitre 2 point 6.2.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 328.

¹²⁰ *Idem.*

¹²¹ CAMÓN AZNAR José, *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*, Madrid, Espasa Calpe, 1972, p. 30.

Il est bien question de théorie de l'art, mais encore faut-il en poser les jalons dans ce que Camón Aznar appelle le « réalisme plastique » de Gómez de la Serna :

[...] Su realismo plástico: Ramón es la última expresión del realismo español. Ha llegado al límite de la crudeza. Hay que buscar sus paralelos no en la literatura, sino en el arte. En la serena robustez de los volúmenes de Zurbarán, en los desgarrados despojos de Solana, en Valdés Leal, en todo Goya, en tantas versiones del mundo corajudo y anhelante. En la desorbitada imaginación de Picasso. Aquí está Ramón frente al mundo, impávido, despejado de frases y de definiciones; viéndolo como si fuera el Paraíso recién inaugurado y necesitado de nombres. Porque en este realismo ramoniano las palabras adquieren una fuerza de brutal novedad, de pureza creadora. Parece que por primera vez la palabra se ajusta a la cosa. Son unas descripciones las de Ramón, de un universo inédito, de fragante recencia, con el pulgar tierno del nombre que acaba de modularlo¹²².

Si nous agrandissons la focale de la réalisation artistique chez Gómez de la Serna entre image et texte, celle-ci se concentre d'abord sur l'étude approfondie entre le texte verbal, ou verbalisé, et son modèle visuel. Il faut, en premier lieu, raconter ou se raconter une histoire avant d'envisager une transposition, une suppléance qui ira vers une association d'idées, de pratiques, puis mènera jusqu'à l'interprétation, étape essentielle pour dépasser l'œuvre-source, et terminer par le jeu encodé de la provocation issue de la concrétisation.

Le madrilène aurait-il envisager « une théorie personnelle de l'art » telle que le soutient Ana Martínez Collado ? En parlant de Ramón Gómez de la Serna, elle avance :

En muchos de los textos en los que reflexiona sobre el sentido del nuevo estilo, también se preocupa por analizar cuáles son los métodos más adecuados para expresar todo aquello que permanecía oculto al lenguaje de la lógica y de la ciencia. Propone, así, distintos procedimientos creativos como la libertad de las palabras, la fragmentación de las imágenes, el humor, el azar y el juego. Procedimientos, por supuesto, muy semejantes a los que usa por entonces la vanguardia europea¹²³.

Dans cette citation, nous contextualisons encore le travail de Gómez de la Serna dans l'avant-garde, en proposant une vision fragmentée des images qu'il utilise. Dans une certaine mesure, le projet esthétique de Gómez de la Serna coïncide avec celui proposé par le cubisme. Dans les deux cas, l'art se conçoit comme une

¹²² *Ibid.*, p.72.

¹²³ MARTÍNEZ-COLLADO Ana, *Una teoría personal del arte. Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Tecnos, 1988, p.24.

création (la création d'un monde distinct) et tous les efforts se concentrent dans la recherche d'un nouveau langage. Il s'agit d'une fragmentation¹²⁴ qui se veut être polymorphe, à la fois par la multiplicité des œuvres-sources et des artistes convoqués. La morphologie des textes qui en résulte est totalement novatrice. L'exemple le plus flagrant sont les *Greguerías*, une des formes les plus extrêmes pour exprimer l'indicible, mais pas uniquement :

Un nuevo estilo que encontramos principalmente en sus greguerías, su creación más original [...] O en esos libros fragmentarios como *Caprichos*, *Variaciones*, *Ramonismo*, *Disparates*, *El libro nuevo*, *Gollerías*...Libros en los que la realidad se descompone, el mundo se desajusta y se disuelven las apariencias¹²⁵.

Les images, dans la théorie artistique proprement ramonienne, ne suivent pas une ligne claire et déterminée. Tel un pattern de percussions, elles sont binaires, voire ternaires, s'enroulent sur elles-mêmes et, de cet enchevêtrement, surgissent d'autres suggestions et des sources de métaphores ou analogies. Le substrat d'identification au réalisme de Gómez de la Serna ne peut venir que de l'art pictural, dans sa « revisitation » du « tout Goya », chapitre que nous aborderons plus en avant, en préambule de l'étude de notre corpus image-texte. Nous remarquerons aussi que deux contemporains ont été préalablement cités : Picasso et Solana. La mesure de l'influence, nécessairement avant-gardiste, de Gutiérrez Solana sur Gómez de la Serna est perceptible dans diverses œuvres et trouve son explication dans la biographie que lui consacre l'auteur madrilène.

¹²⁴ Nous associons ce terme à celui d'« éclatement » tel que le présentent Emmanuel Le Vagueresse et Laura Alcoba au sujet de Ramón Gómez de la Serna, « Une esthétique de l'éclatement : Ramón ou la subversion du roman », in *Ramón Gómez de la Serna*, dirigé par MARTIN-HERNÁNDEZ Evelyne, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, Cahiers de recherche du CRLMC, 1999, pp. 179-191.

¹²⁵ *Idem*.

2 De Solana à Valle-Inclán ou comment devenir un écrivain du pictural ?

Si l'association artistique entre Goya et Gómez de la Serna est à la fois d'ordre héréditaire et anachronique, celle que l'auteur entretient avec José Gutiérrez Solana fut on ne peut plus ancrée dans la contemporanéité, celle du célèbre tableau *La tertulia del Café Pombo* (1920) qui a su figer l'émulation et l'effervescence artistiques de Madrid au début du vingtième siècle.



Tableau 4 : José GUTIÉRREZ SOLANA, *La tertulia del Café Pombo*, 1920, huile sur toile, 161,5 x 211,5 cm, Museo Nacional Reina Sofía, Madrid.

Denis Vigneron écrit, à ce propos :

Ramón Gómez de la Serna est l'écrivain qui a fréquenté José Gutiérrez Solana avec le plus d'assiduité. Entre les deux artistes existe une affection partagée qui dépasse la seule complicité artistique. Les citations de chacun d'eux dans leurs œuvres respectives en attestent. Ils écrivent, en lettres et en peinture, leur admiration mutuelle¹²⁶.

¹²⁶ VIGNERON Denis, *op.cit.*, Paris, Publibook, 2009, p. 274.

2.1 José Gutiérrez Solana

La première biographie de Gutiérrez Solana par Ramón Gómez de la Serna fut publiée en 1944, aux éditions Poseidón, donc depuis son exil argentin. Il décrit amplement la peinture de son ami ; mais pas seulement puisque qu'il donne aussi son opinion sur l'expression plastique et littéraire de Solana. Déjà en 1923, dans *La Sagrada cripta de Pombo*, Gómez de la Serna, bien reconnu pour son labeur journalistique, inclut, dans son ouvrage, un article qui explique l'événement organisé lors de la publication du livre *La España negra* et la présentation officielle du tableau consacré à la *tertulia* en question. Gutiérrez Solana considère ce dernier, dans son livre *La España negra*, comme l'aboutissement d'un manifeste artistique cher à son époque.

En el centro está nuestro querido amigo Ramón Gómez de la Serna, el más raro y original escritor de esta nueva generación. [...] cerca de él está su cartera, esa buena amiga que siempre le acompaña llena de pruebas de imprenta y dibujos que hace rápidamente para ilustrar sus escritos son comentarios gráficos admirables, siluetas rapidísimas llenas de humorismo y amenidad y que dan un encanto más a los artículos que publica casi diariamente en *La Tribuna* y *El Liberal*¹²⁷.

Gutiérrez Solana considère donc Gómez de la Serna comme le pilier d'une génération. Un vecteur entre littérature et art, un expérimentateur. A l'inverse, dès 1918, Ramón Gómez de la Serna a la perspicacité intuitive de déclarer Solana comme le plus grand peintre actuel en Espagne. En effet, dans sa biographie ramonienne, Solana nous est présenté comme un artiste proche de la tradition littéraire et picturale espagnole, avec plusieurs références à Goya, au grotesque et au carnavalesque quévédien. Ce peintre-écrivain fascine Gómez de la Serna. Il est celui qu'il aimerait être, un artiste total. Il se contente d'être son double, cet alter ego émulateur :

Este parentesco de aficiones, esa doble prestidigitación que hacemos él en pintura y yo en literatura con objetos del Rastro, hace que yo pueda escribir sobre su pintura con cierto conocimiento de causa¹²⁸.

Gómez de la Serna écrit et dessine ; Solana peint et écrit. Ce dernier dans un style plutôt austère, le premier totalement empreint d'humour noir. Dans les peintures de Solana s'illuminent des gens et des choses remplis de déterminisme implacable.

¹²⁷ GUTIÉRREZ SOLANA José, *La España negra*, Madrid, Comares, 2000, p. 251-252.

¹²⁸ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Obras completas*.XVIII, p. 604.

C'est la vérité de la vérité, Gómez de la Serna ira même jusqu'à dire qu'il voit les « os de la réalité » :

Solana, según Ramón, pinta, como el rupestre sobre la pared de la cueva, el deslumbramiento de la vida de cada día. Solana perpetúa la pintura ex voto del Greco y la truculencia sórdida de Goya. Ramón se apodera de los temas de Solana. (...) La crudeza truculenta, el humor sanchopancesco, lo corpóreo y lo óseo de Solana, lo macizo rudo y duro pasados por la pluma de Ramón se transforma en despilfarro ocurrente, en ingenio estrafalario, en cohetería metafórica. Ramón amplifica, deflagra lo que Solana representa en concreta síntesis, con sordidez dramática, como misterio ordinario, pero opaco y denso, como enigmática alegoría de lo más real¹²⁹.

Dans ce Prologue à la biographie de Solana, Goya est cité à quinze reprises en dix-sept pages. Pour Gómez de la Serna, on ne peut imaginer l'existence de l'un sans se référer à l'autre. Certaines thématiques ramoniennes ressortent de cette citation : le bouillonnement créateur du génie *estrafalario* ou des figures de style semblables à une *cohetería*, nous renvoient à un chapitre même de la biographie intitulé *Procesiones y carnavales* :

Los pintores geniales ejercen algo más que el retrato, dan el signo de las máscaras y de los esqueletos [...]

La máscara vestida de cualquier manera debe tener también su estilo propio, su elegancia desgarbada, la originalidad de su extravagancia.

Por entre ellas hemos paseado Solana y yo encantados con estas máscaras vestidas con cosas descabelladas, de distinto padre y madre cada prenda, verdaderos encuentros en la ropavejería del mundo

- ¿De qué vas vestida? – le pregunté a una de estas máscaras una vez.
- De Tango – me dijo, abanicándose con un abanico de plumas moradas.
- ¿Y tú? – pregunté a otra.
- De Estrafalario.
- ¿Y tú?
- De Esperpento¹³⁰.

Ce passage, réel ou imaginé par l'auteur, nous paraît essentiel dans l'évocation et l'affirmation dans un premier temps de la nécessité d'avoir Solana comme « accompagnateur », tel un Sancho Panza artistique. Puis dans un deuxième de renouer avec la tradition du masque pour révéler ses orientations esthétiques. C'est - nous dirons même - dans des réminiscences de la comedia baroque que Gómez de la Serna présente les personnages les uns après les autres pour dévoiler sa vision littéraire en lien avec l'*esperpento*. Cette considération est plus explicite encore un peu plus loin dans le texte grâce aux termes *vanidad* ou *Doña Cuaresma* :

¹²⁹ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Obras completas*. XVIII, Prólogo, *op. cit.*, p. 28.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 679.

Son la plaga del carnaval y lo que lo purifica, pues matan el carnaval cada año. Si no se declararía permanente y sería una fiesta interminable de vanidad y presunción. Son los anarquistas del *Antruejo* – manera rara de llamar al carnaval -, y gracias a ellas viene *Doña Cuaresma*¹³¹.

La dualité Goya – Solana pourrait s’inscrire, d’après Gómez de la Serna, dans une finalité de jeu de la transgression, notamment à travers le thème carnavalesque du masque. Comme dans l’*esperpento* littéraire, la vérité de personnes, à travers les personnages et leur masque, devient la révélation de la folie humaine. Edgard Samper écrit :

Avant Solana et Ensor, qui a su, mieux que Goya, mettre l’accent sur l’apparence et l’essence de l’être humain, à travers cette enveloppe qu’est le masque ? Nous pensons au *Caprices* de 1799 et aux gravures n°2 et n°5 et, surtout, à «Nadie se conoce» (n°6), au caractère théâtral et ainsi décrite par Goya lui-même : « El mundo es una máscara, el rostro, el traje y la voz todo es fingido ; todos quieren aparentar lo que no son, todos se engañan y nadie se conoce ». Insensiblement, disparaît la ligne de partage entre peau et masque, visage au naturel et artifice ou simulacre¹³².

L’interpicturalité « goyescosolaniennne » est envisagée également par Edgard Samper, afin d’illustrer ce réseau d’influences artistiques, à travers l’exemple de l’*Enterrement de la sardine*. L’intérêt se porte également ici sur l’usage de deux techniques et formats picturaux différents :

Dans la petite huile sur bois de Goya, le turbulent défilé de masques est empreint de liesse, de liberté et de profanation du sacré et a banni toute vie officielle et toute hiérarchie. Cependant, les personnages se transforment insidieusement en pantins et, devant l’excès chaotique, la raison vacille et l’angoisse naît. Dans la gravure de Solana, le dynamisme anarchique de la populace goyesque disparaît. Masques humains et animalesques s’entremêlent, baignés dans une atmosphère fantastique¹³³.

Jusque-là nous évoquons l’esthétisme pictural de Solana comme substrat contemporain et simultané de création pour Gómez de la Serna, mais il convient d’analyser un rapprochement plus évident entre les deux artistes : l’exercice littéraire. Ramón Gómez de la Serna le résume ainsi : *su pintura es la del gran párrafo frente a las comas del impresionismo*¹³⁴.

¹³¹ *Ibid.*, p. 680.

¹³² SAMPER Edgard, « Le masque dans l’œuvre peint et gravé de José Gutiérrez Solana ou l’esthétique du grotesque », Colloque international « Le masque : une inquiétante étrangeté », septembre 2010, Université Jean Monnet de Saint-Etienne, Presses Universitaires de Saint-Etienne (Ibook) *Le masque : une inquiétante étrangeté*, 2013, p. 9.

¹³³ *Ibid.*, p. 6.

¹³⁴ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Obras completas*. XVIII, *op. cit.*, p. 614.

Un des objectifs de Solana est de trouver dans la création le vocabulaire pour l'indicible. Il rompt fermement avec ses prédécesseurs comme Regoyos, en proposant une noirceur, une profondeur égocentrée où le spectateur, à la fois viseur-auditeur-lecteur, se retrouve face à ce que l'on ne peut pas dire ou décrire. L'impossibilité d'énoncer, résolue par Solana, trouve son pendant littéraire chez Gómez de la Serna dans l'article *La palabra y lo indecible* que nous avons déjà cité dans notre étude : *La pintura en su modo lenguaje debe decirlo todo*¹³⁵.

2.1.1 *España negra* : une vision de la société espagnole

La peinture, d'une part, les mots, d'autre part, la synergie entre les deux artistes est encore présente au sujet d'une thématique cruciale : comment exprimer l'indicible et faire raisonner ou résonner une certaine vision de la société espagnole dans sa réalité quotidienne ?

C'est dans l'ouvrage *La España negra*, paru en 1920, que Solana donne la pleine mesure de son analyse sociale de l'Espagne d'alors, tout en proposant une esthétique scriptopicturale novatrice et inspirante à bien des égards pour d'autres auteurs comme Ramón Gómez de la Serna. Paradoxalement, ce dernier consacre, dans la biographie du peintre, assez peu de lignes sur le livre de Solana. L'intérêt se porte plutôt sur le Prologue et la vision de la mort de l'artiste dans la société espagnole. En outre, de nombreux thèmes dans *La España negra* sont transgressés par Solana : le clergé, la justice, la santé publique, la marginalisation sociale, la corruption et le mensonge. Nous constatons, à travers ces sujets abordés dans l'œuvre, la veine goyesque dont le pouls se ressent à chaque chapitre, et aussi toute l'interprétation tragique de la réalité dont Solana a voulu témoigner. Manuel Sánchez Camargo précise la condition de l'auteur Solana, incompris en son temps :

La bestial honradez del mensaje de Solana tenía que aparentar ser ignorada y él convertirse en un estafado, en el gran estafado del siglo. Se le escatimó en vida gloria, estimación, dinero, aprecio, lugar y sitio. Sólo los escritores, los literatos y el primero Ramón Gómez de la Serna, a quien se le siguen estafando los premios, desde el Nobel, que de tantas cosas se dio cuenta, supieron del genio del pintor¹³⁶.

¹³⁵ SÁNCHEZ CAMARGO Manuel, *Solana, vida y pintura*, Madrid, Taurus, 1962, p. 273.

¹³⁶ SÁNCHEZ CAMARGO Manuel, « Solana, el gran estafado » in *Papeles de San Armadans*, n° XXXIII bis, Madrid, 1958, p. 113.

Ce sont les années vingt qui sont au centre de la production solanesque, plongées dans la torpeur structurelle de la société et appelées à la modernité par des artistes comme Gómez de la Serna. Pour Solana, le regard de l'auteur sur la société espagnole jusqu'en 1936, puis, plus universellement, à partir de cette date-là, est sans aucun doute un des plus intéressants et des plus pertinents. Il s'insère dans deux concepts diamétralement opposés que sont le réalisme et l'avant-gardisme et que l'on pourrait attribuer à Ramón Gómez de la Serna sous le néologisme de « réalisme d'avant-garde ». Comment pourrait-on le définir ? Au sujet de *Prometeo*, Victor García de la Concha indique bien une double orientation, propre aux attentes ramoniennes :

Basta examinar el censo de escritores extranjeros que colaboran en Prometeo, o de quienes se recogen textos [...], para advertir que al margen de los futuristas y sus mentados precursores, sólo figuran firmas que podemos considerar tradicionales¹³⁷.

Mais, plus tard, toujours dans le prologue de la biographie de Solana, l'auteur madrilène nous donne une réponse plus précise sur le réalisme espagnol et sa réalité mortifère, au premier sens du terme : la mort portée dans chaque espagnol à cause du totalitarisme, peut-être une résurgence de sa condition d'exilé en Argentine :

Porque el realismo español es eso. La realidad velada y entrevista a través de un ensueño, quizá a través del ensueño más ensoñador, el ensueño adelantado de la muerte¹³⁸.

La paleta de Solana ¿qué es? Más sórdida de la de Goya porque la vida española se ha vuelto más torva¹³⁹.

Ramón Gómez de la Serna a su voir en Solana une justesse visuelle sur la réalité sociale espagnole de l'époque, semblable à celle de Goya et de Valle-Inclán. Il a su présenter à travers deux médias artistiques différents (littérature et peinture) les pans les plus marginaux de la société comme métaphore de la décadence galopante qui arriverait à son terme avec la Guerre Civile, en 1936. Opérer, disséquer la réalité, c'est ce à quoi s'adonnait Solana à la fois dans ses tableaux et dans ses écrits :

¹³⁷ GARCÍA DE LA CONCHA Victor, 1977, p.79 in LAGET, Laurie-Anne, « A la croisée des *ismos* : *ramonismo* et surréalisme, un exemple de métissage culturel ? » in *Mélanges de la Casa de Velázquez*, Madrid, 2008, p.54.

¹³⁸ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Obras completas*. XVIII, *op. cit.*, p. 605.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 614.

En su fervor, en su obcecado trabajar, en su dedicación de cirujano, había eso, ese deseo de salvarse por el arte, ya que no iba a misa por estar pegado al abismo superficial de la tela¹⁴⁰.

L'innovation artistique picturale de Solana, issue d'une tradition goyesque comme nous l'avons vu, est contrebalancée par la critique de son œuvre écrite. Les reproches faits à son écriture ont des relents de style ramonien :

La elocución literaria de Solana carece de ornamento adventicio, de ordenación y ritmo, de todas esas invenciones con las que el propio instinto natural del hombre procura dar vitalidad a la monotonía de la forma. Se diría que cuida el abandono, que mima el desaliño; y así resultan sus viñetas literarias una a modo de monólogo hablado, de un despreocupado procedimiento verbal, que ha huido de todas las gramáticas y de todas las restricciones retóricas.

Pero a pesar de todo, el escritor Solana ha creado arte. Porque detrás de esa exotérica imperfección hay una misteriosa belleza, un dramatismo que yace latente, como un caudal subterráneo, y que anima las sequedades, las adusteces y las desnudez esquelética de su prosa¹⁴¹.

José Gutiérrez Solana se fait le témoin urgent de la réalité de la mort en Espagne car il se rend bien compte que les gens s'entêtent à ne pas la voir. Ainsi, le prologue de *La España negra* est un rêve fantastique et déconnecté du vivant. Le peintre se trouve dans un cercueil encore ouvert, les bras rigides, sans possibilité de bouger ni de parler, il ne peut que voir et entendre, deux facultés suffisantes à la compréhension du monde qui l'entoure.

Solana es un escritor formidable que ha encontrado los bajos de las cosas y que ha hallado piedras talladas espesísimas de realidad y de expresión¹⁴².

2.2 L'ombre de Valle-Inclán

La mise en scène du prologue entre dans la mécanique de la déshumanisation inquiétante des êtres vivants qui conduit Solana à une forme de déshumanisation de l'art, référence à Ortega y Gasset et à la veine moderniste ramonienne.

Toutefois, nous avons aussi constaté un lien solanesque littéraire avec Valle-Inclán, mais pas uniquement, car Gómez de la Serna, dans la biographie qu'il

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 613.

¹⁴¹ SORDO LAMADRID Enrique, « Solana escritor ;Solana pintor », *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n° 29, 1952, p.193.

¹⁴² GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Obras completas*. XVIII, *op. cit.*, p. 616.

consacre au maître de l'*esperpento*, note l'influence de Valle-Inclán sur les arts picturaux:

Merece capítulo aparte una condición que mantuvo a Valle-Inclán como rabino del arte [...] su condición de crítico propulsor de la pintura y la escultura. Valle-Inclán prohibaba y bautizaba artistas plásticos y pictóricos, y su palabra les guió y les dio ánimos en la lucha tenaz de aquellos días¹⁴³.

Ce raisonnement, écrit en 1944, peut nous apparaître paradoxal puisque dans sa jeunesse, Gómez de la Serna considérait Valle-Inclán comme sa « bête noire » selon José Carlos Mainer¹⁴⁴ et, plus précisément, il avait ces mots dans l'article « *Palabras en la rueca* » :

La palabra, ¿qué saben de la palabra los escritores? Todos, hasta esos estilistas como ese hombre incierto que no tiene más que dibujo, ese Valle-Inclán, no saben ser desprendidos y escaparse a sus amigos mediocres y a su propia amistad pesada y rancia¹⁴⁵.

C'est un jugement assez dur mais qui dénote de la volonté ramonienne de rupture avec des écrivains comme Pío Baroja ou Miguel de Unamuno. Les années passant, avec plus de maturité, Gómez de la Serna s'est rendu compte que ces écrivains du passé pourraient lui servir de modèles littéraires, et, conjointement à sa *Tertulia du Café Pombo*, il a fréquenté les banquets de Valle-Inclán dans diverses tertulias, notamment celle de *Levante*.

En incluant déjà le terme *dibujo* dans son discours, Gómez de la Serna s'emploie, de façon précoce, à « plastifier » le personnage de Valle-Inclán. Nous pourrions conclure qu'il a procédé comme un peintre en traitant la biographie de l'auteur galicien :

Podríamos decir que Gómez de la Serna con Valle-Inclán procedió como un pintor: comenzó por apuntes del personaje, trazando su silueta, después fue abocetando el retrato, desarrollando rasgos con pinceladas más numerosas y matizadas y finalmente atacó el retrato que resultó definitivo en su biografía en 1944, superponiendo en sucesivas veladuras los tanteos anteriores [...] Es cierto que es sustancial para comprender a Valle-Inclán la multitud de retratos plásticos y literarios que fue dejando tras de sí¹⁴⁶.

¹⁴³ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Don Ramón María del Valle-Inclán*, Madrid, Espasa Calpe, 1944, p. 88.

¹⁴⁴ MAINER José Carlos, "Prólogo", en Ramón Gómez de la Serna, *Morbideces*, en *Obras completas, I. Escritos de juventud (1905-1913)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2001, p. 116.

¹⁴⁵ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, "Palabras en la rueca", *Obras completas, I. Escritos de juventud (1905-1913)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2001, pp. 880-881.

¹⁴⁶ RUBIO JIMÉNEZ Jesús, *Ramón Gómez de la Serna biógrafo de Ramón María del Valle-Inclán. Una aproximación*, Universidad de Zaragoza, Creneida, 2015, p. 180.

Dans son article, Jesús Rubio Jiménez nous offre le témoignage concret du *modus operandi* de Ramón Gómez de la Serna, lors de la rédaction de la biographie de Valle-Inclán. En effet, une lettre envoyée à la fille de l'écrivain confirme que la création littéraire, certes ici assez contrainte par le genre biographique, entre en étroite relation avec divers éléments plastiques et picturaux (photographies, caricatures, portraits, tableaux...). S'il en fut ainsi lors de la rédaction par Gómez de la Serna du *Retrato de Don Ramón María del Valle-Inclán*, soyons assurés qu'il en fut de même, lors des biographies de peintres.



Photographie 1 : Ramón Gómez de la Serna face à un de ses *estamparios* dans son bureau de la rue Villanueva à Madrid¹⁴⁷

¹⁴⁷<https://www.albedomedia.com/cultura/historiografia/ramon-gomez-de-la-serna-el-rey-de-las-imagenes/> [Consulté le 11 juin 2018].

Voici un extrait de lettre reproduite dans l'article de Rubio Jiménez et présente dans les *Œuvres Complètes*¹⁴⁸ :

Mi querida Mariquiña:

Muchas gracias por sus referencias a esos versos admirables de su padre, nuestro gran Don Ramón.

Está bien que consulte con Jaime por si pudieran completarse, pues tienen la inmensa amargura que merecía la España literaria que no se portó como debía con él y logró que se fuera más pronto de lo que debía haberse marchado.

Estoy frente a un caballete lleno de retratos de él, procreando mi sonambúlica obra de admiración y justicierismo.

Con muchos recuerdos a su esposo es su muy devoto

RAMÓN

Cette parenthèse sur Valle-Inclán a été abordée à travers le prisme de la relation littéraire. Il y avait eu avec Solana des échanges, cette fois-ci, interesthétiques entre les deux hommes. Gómez de la Serna en fait référence dans sa biographie de Solana :

Valle-Inclán a veces se ensaña con él y a veces le deja hablar y le admira – admiración que se reflejará después en el estilo de sus esperpentos¹⁴⁹.

Malgré une relation ambiguë, une collaboration stylistique réussie est perceptible entre les deux artistes. Elle est due aux similitudes thématiques (spécifiquement le traitement de la marginalité) et, jusqu'à un certain point, à des ressemblances formelles. En ce sens, nous pouvons citer des vers de *La pipa de Kif* de Valle –Inclán issus du poème « *El crimen de Medicina* » :

¡Crimen horrible! Pregona el ciego
Y el cuadro muestra de un pintor lego,
Que acaso hubiera placido al Griego.
El cuadro tiene fondo de yema,
Cuadrulado para el esquema
De aquel horrible crimen del tema
[...]

Azul de Prusia son las figuras,
Y de albayalde las cataduras
De los ladrones. Goya a oscuras.

[...]

¹⁴⁸ Fond Daniel Devoto-María Beatriz del Valle-Inclán, déposé au Musée Lázaro Galdiano (Madrid)

¹⁴⁹ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Obras completas*. XVIII, *op. cit.*, p. 635.

Un bandolero - ¡qué catadura! -
 Cuelga la faja de su cintura,
 Solana sabe de esta pintura¹⁵⁰.

La richesse de ces vers affirme la connaissance de Valle-Inclán au sujet de l'œuvre de Solana. De surcroît, l'expression des emprunts esthétiques entre les travaux, les créations parallèles des deux artistes, est manifeste. Il ne nous aura pas échappé, en outre, que deux grands peintres, Le Greco et Goya, forment une triade avec Solana dans ce cours extrait de poème. Hasard ou non, les trois peintres ont été biographiés par Gómez de la Serna. Tout comme lui, Valle-Inclán voyait-il en Solana la synthèse de grands peintres espagnols présents dans son poème ?

Para Ramón "Solana pinta como el aguafortista traza sus aguafuertes, sin acabar de ver, rayando con el acierto o el desacierto del que apunta algo genial en la oscuridad. Este talento pictórico, hirsuto, agrio, rebelde, tenaz, testarudo, sordo, que en vez de acariciar lo que ve lo agarra, es el talento de nuestros más firmes pintores españoles¹⁵¹."

La brève analyse de ces quelques vers met en lumière à la fois les thématiques qui lient le texte et l'image de manière opérationnelle et pragmatique puis, dans une considération métalittéraire et métapicturale. Tout d'abord, Valle-Inclán place chronologiquement les peintres dans son poème dont le thème est un crime, ce qui l'installe dans les préoccupations esthétiques à la fois de Goya et de Solana. La thématique sociale est essentielle à tout point de vue. Il s'agit du Madrid populaire, celui de Goya et, finalement, celui de Gómez de la Serna dans une certaine mesure (*verbena* et *circo*, par exemple, qui sont des motifs surexploités par lui). *Medínica* est en réalité Doña Estefaldina, célibataire endurcie dans le Madrid des années 1910-1920, dont l'occupation principale, que nous découvrons dans le poème « *La infanzona de la Medínica* » du même recueil, est de coudre sur le balcon de sa maison et de décrire ce qu'elle voit, tout en critiquant la société, notamment grâce à la veine anticléricale de Valle-Inclán. Nous pouvons d'ores et déjà le signaler ici : le motif littéraire du balcon, d'où l'on peut voir sans être vu, en tant que vecteur et point de vigilance sur la société, est un emprunt de Gómez de la Serna à Goya. Dans une structure multisensorielle, ce poème est générateur du microdiscours que l'on doit étalonner en regard du microrécit employé par Ramón Gómez de la Serna.

¹⁵⁰ VALLE INCLÁN Ramón, *La pipa de Kif*, Madrid, Sociedad General de Librería, 1919, p. 113-116. Archives numérisées Université de Toronto. <https://archive.org/details/lapipadekifverso00vall>

¹⁵¹ CAMÓN AZNAR José, *op.cit.*, p. 136.

Rappelons-le : ce recueil *La Pipa de Kif* est antérieur (1919) aux recueils de microrécits ramoniens, comme *Caprichos* de 1925. L'intention est d'utiliser un procédé de relation entre signifiant et signifié, en imposant une sélection de lexème qui annonce une esthétique expressionniste : distorsion syntaxique, voire lexicale, et nombreux contrastes chromatiques : *yema*, *azul de Prusia*, *a oscuras* et, bien sûr, *albayalde* qui résume le fait que les couleurs sont atténuées en fonction de l'expression poétique. Dans les six premiers vers de l'extrait, tout l'*esperpento* de Valle-Inclán s'exprime à travers une technique fragmentée de cubisme scriptural, toutefois bien encadrée ensuite dans une stratégie de monorime.

Enfin, dans l'extrait proposé nous retrouvons l'évolution de la société espagnole depuis les fonds « jaunes dorés » d'Alonso Berruguete, évoqué par le XVI^e siècle du Greco ; jusqu'à atteindre les noirceurs et la misère des paysages de Gutiérrez Solana. Ce dernier pose une problématique sur le rôle du langage artistique car il est délicat d'établir une relation plausible entre ce qui s'écrit sur Solana, par Ramón Gómez de la Serna par exemple, et ce qui fut peint par l'artiste. De fait, à part la longue évocation du tableau de *Pombo*, le reste de son œuvre picturale est assez peu mis en relation avec ses écrits (principalement *La España negra*). Alors quelles sont les perspectives envisagées par Gómez de la Serna dans sa collaboration avec Solana dans le sens d'une certaine folie artistique ? Ramón Gómez de la Serna écrit :

Será Solana el Goya del siglo XX, sin embargo, la influencia más cercana la encontraría en los viajes por el interior de la península, retratando sus gentes toscas

Después de Goya, el pintor que sin efectismos – lo que le hace marginal a Zuloaga – ha acogido la realidad inconsciente en toda su herejía, es Solana. [...] No es Brueghel el Viejo, el que influye, ni el Bosco, ni el mismo Goya, sino sus viajes por los pueblos de España y, a lo más, como un recuerdo tosco y escondido, los pendones de crímenes y catástrofes que se exhiben en las plazuelas de los villorrios [...] Solana es, ante todo, un vidente de realidades¹⁵².

2.2.1 La modernité par la tradition

Cet héritage ou aliénation goyesque que nous attribuons aussi à Gómez de la Serna est confirmé par un autre contemporain, Corpus Barga, qui relate le discours de Solana :

¹⁵² GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Obras completas*. XVIII, *op. cit.*, p. 635.

Rememorando el “rincón del Levante”, Corpus Barga describe una conversación brillante y exaltada, donde en medio de los fuegos de artificios del duelo de ingenios, se deja oír el vozarrón de Solana como un susurro violento: “Los caballos de Goya existen...en Madrid un caballo cualquiera. Yo lo cojo y lo pinto, como los gitanos...”. La conversación sigue fluyendo – Valle-Inclán, Anselmo Miguel Nieto, Moya, Oroz, Penagos, Gómez de la Serna, Ricardo Baroja, etcétera¹⁵³.

Pour les deux artistes de la modernité, Solana doit-il dépasser Goya pour Ramón Gómez de la Serna ? Oui, la réponse réside dans la volonté de s’unir. Encourager une autre vision de la réalité sociale, littéraire, artistique, hispanique est leur objectif constant : le rôle de la vision, du regard est primordial :

Comme le souligne Jean-Paul Sartre dans le chapitre de *L’être et le Néant* qu’il intitule justement « le regard », regarder signifie dans un premier temps se mettre en relation avec le monde (j’ordonne les choses que je vois depuis mon point de vue, je me situe au centre, je suis l’axe du monde), établir des relations intersubjectives (mon regard croise celui des autres. L’autre n’est pas un objet comme les autres de mon champ visuel [...]) , mais surtout il implique, dans un second temps, que le regard de l’autre fait de moi un objet, regarder l’autre signifie alors devenir le regard de l’autre¹⁵⁴.

Dans le chapitre précédent, nous constatons que, en général, dans une grande partie de l’œuvre de Ramón Gómez de la Serna, il y a un usage profitable et continu de matériaux issus de l’observation de ses contemporains, d’une pratique inévitable du regard critique, notamment grâce à son expérience journalistique moderniste.

Par la suite, on peut identifier clairement, chez Gómez de la Serna, la volonté de casser les codes établis de la biographie, précisément chez certains peintres espagnols parmi lesquels on retrouve Goya. Il faut montrer autrement que par l’objectivité contenue de la biographie traditionnelle, le poids de l’héritage du peintre aragonais. C’est pourquoi Gómez de la Serna crée un ensemble de textes, de recueils, reliés implicitement entre eux et dont les titres sont toujours évocateurs : *Muestrario* (1918), *Caprichos* (1925), *Golleries* (1926).

¹⁵³ CORPUS BARGA, *Los pasos contados. Una vida española a caballo en dos siglos (1887-1957)*, Madrid, Castalia, 1979, p. 276.

¹⁵⁴ MERLO Philippe, « Les Seconds Yeux de Bernardo Atxaga » in *L’œil, la vue, le regard : la création littéraire et artistique contemporaine*, Lyon, Le Grimoire-LCE-Grimia, 2006, p. 158.

La volonté établie de recherche d'une nouvelle expression de la biographie, romancée, polymorphe, en travaillant sur sa mixité, nous amène à intégrer une première ébauche de la vision systématique de Ramón Gómez de la Serna. Aller rechercher l'hybridité, au moins conceptuelle, si elle n'est pas factuelle, est possible entre différentes natures de documents, de supports. Ensuite, dans un deuxième temps, cette recherche s'approfondit grâce à différents types de langages qui dialoguent dans sa production écrite. La dialectique la plus évidente selon l'axe d'étude choisi dans ce travail de recherche s'articule autour de la perception de l'image par l'écrivain et ses conséquences d'hybridations iconiques et graphiques dans les textes de l'auteur.

CHAPITRE III

Intermédialités : du pictural au scriptural

1 Approches des relations image-texte pour une perspective ramonienne intermédiaire

Le rapport dynamique qui naît d'un rapprochement entre image et texte dans la littérature du XX^e siècle est une composante essentielle de l'acte d'écrire. Faire le récit d'une image ou mettre en images un récit est susceptible de faire apparaître des points de vue convergents, divergents ou, tout simplement, des points de vue hétérogènes. W.J.T. Mitchell, dans son ouvrage *Iconologie : Image, Texte, Idéologie*, met en évidence la problématique sémiotique de la relation :

[...] en dépit de cette ambition d'unité théorique, la relation entre signes verbaux et picturaux ne se laisse pas réduire à un simple problème de taxinomie et résiste obstinément aux tentatives de classification neutre. Le devenir des mots et des images donne inévitablement lieu à une « querelle de signes¹⁵⁵ ».

A ce stade, nous remarquons que, s'il existe un conflit opposant des signes avérés, dans notre propos « texte » et « récit » ont tendance à se confondre face à l'image qui s'établit seule comme garante du sens pictural. Cette tendance se doit d'être rectifiée et amendée car, en effet, l'image implique un niveau de généralité sans commune mesure avec ses diverses techniques de représentation (peinture, gravure, sculpture, dessin...). C'est avant tout son aspect matériel et artistique qui est

¹⁵⁵ MITCHELL, W J Thomas, *Iconologie : Image, Texte, Idéologie*, Chicago, University of Chicago Press, 1986, traduction française, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009, p. 97.

envisagé ici, et non son sens psychologique, mental, ou son approche philosophique. La peinture pourrait être considérée comme uniquement destinée à la représentation du monde visible et le texte au monde du non visible.

1.1 Intermédialité image-texte

C'est alors qu'il faut bien distinguer, face à l'image, d'un côté le texte et, de l'autre, le récit. Si texte et image sont à la fois des supports et des formes de communication, le récit est, quant à lui, uniquement une forme de communication grâce à la diégèse et possède un objectif romancé narratif, fictionnel ou non.

Le rapport image-texte s'articule autour d'un lien intermédial et d'intergénéricité. Ce sont deux notions qui engagent le rapport de deux médias au minimum comme supports sémiotiques pour les œuvres artistiques¹⁵⁶. Nous devons reconnaître, dans cette relation qui trouve ses origines dans l'Antiquité et la fameuse formule *Ut pictura poesis* – la poésie est une parlante peinture¹⁵⁷ – une volonté établie d'unité d'intention, faite parfois de réalisation plus concrète. Le verbal et le visuel coïncident pour produire une complémentarité de formes associées dont la culture antique est nourrie et pétrie. Ces parallèles entre peinture et poésie (texte plus généralement) sont réactivés par la suite durant la Renaissance et, au moins, jusqu'au début du XIX^e siècle¹⁵⁸.

1.1.1 Translation et traduction

Quelle terminologie peut nous permettre de mettre en relation le pictural et le scriptural entre deux œuvres éloignées dans le temps, mais pas nécessairement dans l'espace ce qui est le cas de notre auteur Gómez de la Serna et du peintre Goya ? Le terme de « transposition », voire de « translation », nous semble préférable car il prédispose la notion d'échange, ce qui n'est pas le cas de l'illustration ou de l'exemplification. Ces dérives associatives admettent « un écart entre ce qui peut être

¹⁵⁶ GUELTON Bernard, *Images et Récits, La fiction à l'épreuve de l'intermédialité*, Paris, L'Harmattan, Ouverture Philosophique, Série Esthétiques, 2013, p. 12.

¹⁵⁷ PRAZ Mario, « Ut pictura poesis », in *Mnémosyne, Parallèle entre littérature et arts plastiques*, Paris, Ed. Salvy, 1986.

¹⁵⁸ LABARTHE POSTEL Judith, *Littérature et peinture dans le roman moderne, une rhétorique de la vision* Paris, L'Harmattan, 2002, p. 19.

lu et ce qui peut être vu ou imaginé, certains artistes, ou certains écrivains ajoutent, retranchent ou absentent »¹⁵⁹. C'est le travail du sémiologue d'appréhender et d'analyser l'amplitude de cet écart et les enjeux qu'il contient dans l'intermédialité du texte et de l'image :

Ainsi, attend-on du sémiologue qu'il montre comment la peinture est un langage, comment peut s'y transposer terme à terme le système ? [...] que serait un tableau hors le système des « lectures », des « relations », des « récits » qu'on peut en faire ? Le sens, les sens sont bien dans le tableau, mais ils n'existent que dans le « travail de codification », dans le travail du verbe où je les déporte.¹⁶⁰

La terminologie spatiale employée ici inscrit la relation dans un système de translation vectorielle au sens physique proprement dit. L'image évoque un récit, un espace particulier. Elle est « contrainte » par l'espace de son support de représentation. Le texte, lui aussi, est dans un cadre tangible particulier dans lequel, *a priori*, rien ne peut entrer qui ne soit signe. Roland Barthes parle de l'irréductibilité de ces modes d'expression :

L'image ne vient pas éclaircir ou « réaliser » la parole, c'est la parole qui vient sublimer, pathétiser ou rationaliser l'image. [...] Il est vrai qu'il n'y a jamais d'incorporation véritable, puisque les substances des deux structures (ici graphique, là iconique) sont irréductibles¹⁶¹.

Pourtant, cet avis est discutable et nous pouvons nous interroger sur la prédominance d'un mode d'expression (pictural) sur un autre (scriptural). Moncef Khemiri décrit aussi l'enjeu spatial, puis idéologique, que constitue l'intégration de l'image, ici la peinture dans le texte :

L'écrivain développe un discours à double foyer, en même temps qu'il éclaire l'œuvre d'art, il la « déterritorialise » pour mieux l'annexer¹⁶².

¹⁵⁹ WHAL François, « D'une écriture, l'autre », in *Roland Barthes le texte et l'image*, Paris, Ed. Paris Musées, 1986, p.10-11.

¹⁶⁰ *Idem*.

¹⁶¹ BARTHES Roland, *L'obvie et l'obtus*, Paris, Essais point seuil, p. 19.

¹⁶² KHEMIRI Moncef, *Ecriture et Peinture au XX^e siècle*, Paris, Editions Maisonneuve, 2004, p. 240.

Il y a un paramètre intéressant à développer dans cette phrase qui est la conception, somme toute pragmatique, d'éclairage de l'œuvre d'art. La source inspiratrice de création demeure nonobstant dans un jeu intentionnel complexe de l'auteur selon le degré « d'annexion » de l'image qu'il envisage. Cela va de la simple allusion ou métaphore, à la cohabitation spatiale concrète d'une illustration et d'un texte. Cette dernière modalité arrivera assez rapidement dans les œuvres de Gómez de la Serna. Ainsi, si nous la considérons à partir de la publication de recueils de récits brefs comme *Ramonismo* publié en 1923 pour la première fois en version illustrée. La coexistence du texte et de l'image se veut être harmonieuse comme dans le récit *Esas gafas* où nous nous trouvons en présence d'un véritable portrait de famille binoculaire¹⁶³.

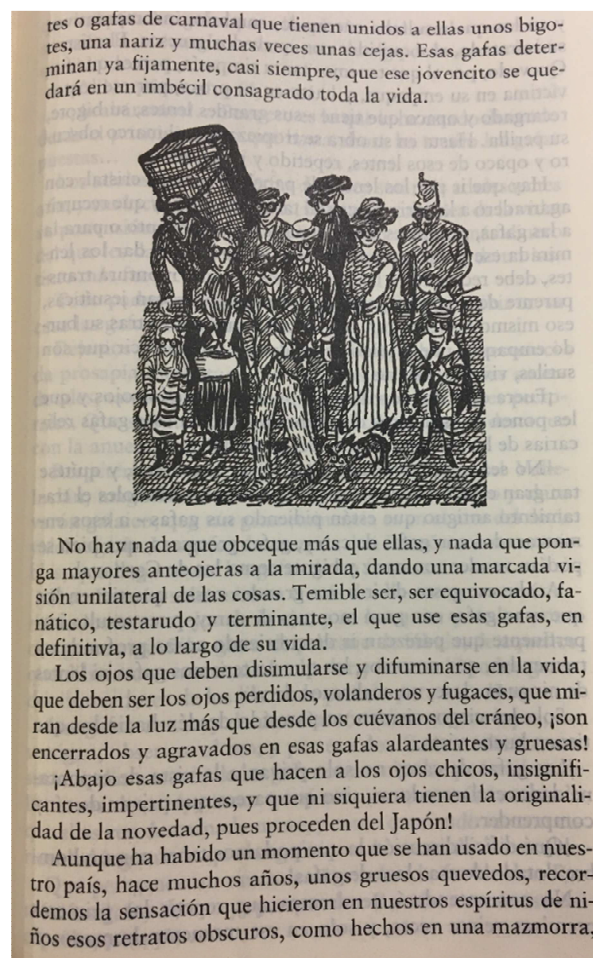


Illustration 1 : Ramón Gómez de la Serna, « Esas gafas », *Ramonismo*, 1923.

¹⁶³ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Obras completas*. VII, *op. cit.*, p. 153.

A d'autres reprises, la cohabitation se fait plus fragmentaire et parcellaire si nous considérons, par exemple, le récit *Las tazas y el vermut* dont la représentation est désordonnée, voire éclatée, de trois tasses de chocolat aux grandes oreilles¹⁶⁴.

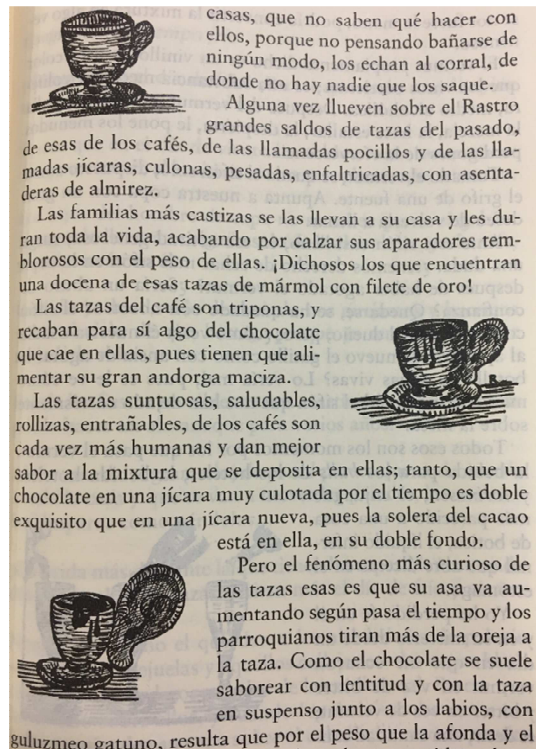


Illustration 2 : Ramón Gómez de la Serna, « Las tazas y el vermut », *Ramonismo*, 1923

A l'aune de ces exemples, essayons de reprendre plus théoriquement le cheminement qui nous amène d'une œuvre-source picturale jusqu'au texte. Nous utilisons la remarque de Moncef Khemiri :

Reste que la peinture se déploie en « récit ». Et que l'opacité de son signifiant, si elle retarde la lecture par tout un jeu de relais, de soupçons à lever, d'effets à détecter, enrichit pour finir le texte peint de toute une circulation du sens à plusieurs niveaux¹⁶⁵.

La complexité inhérente aux divers niveaux d'interprétation de la source iconographique doit nous obliger à comprendre le « texte du peintre » selon une connaissance approfondie de sa vie et de son œuvre, comme nous l'avons vu précédemment dans l'évocation des biographies de peintre de Gómez de la Serna. Cette complexité peut être interprétée ainsi :

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 83.

¹⁶⁵ KHEMIRI Moncef, *op. cit.*, p. 245.

Les signes (les lettres) que je trace en ce moment sont transitifs, et les noms vers lesquels ils se portent se retrouveront imprimés dans un autre caractère, un autre corps. L'écriture du peintre-son écriture matérielle- est, au contraire, son texte même¹⁶⁶.

1.1.2 Systématisation intermédiaire et correspondance des arts

Il convient de s'attarder alors sur ce qui construit le « récit » du tableau. Tout comme l'écrivain prend des notes, griffonne sur son calepin, le peintre passe par le dessin qui structure la diégèse de son œuvre peinte. Le rôle primordial du dessin reste relatif car « recouvert » par la peinture, ce qui donne à cette dernière une meilleure place dans la considération artistique. Jean-Pierre Guillermin analyse aussi ce phénomène :

Le propre de la peinture est, par nature, à dominer, à ranger sous une loi, celle du dessin qui répartit et combine, instaure la forme et la composition. Le dessin est, pourrait-on dire, ce qui fait accéder la peinture à l'ordre humain de la raison et du discours. Aussi la gloire de la peinture fut-elle, longtemps, de pouvoir être par le dessin, illustration du récit¹⁶⁷.

Mais, dans le cas d'écrivains dont nous possédons des manuscrits, cette association relève encore de l'immédiateté d'un aperçu original. En effet, elle nous situe tout près de la dynamique de conception qui a présidé l'acte d'écrire et la dimension picturale de celui-ci. Le terme « image » revêt donc des connotations aussi bien visuelles que scripturales, liées au travail d'écriture sur un support, dans une ou plusieurs associations d'idées. Divers avis s'accordent sur l'aspect codé et systématique de ces connotations. D'après Jean-Louis Schefer qui cite Roland Barthes :

L'image n'a pas de structure à priori, elle a des structures textuelles...dont elle est le système [...] L'image n'est pas l'expression d'un code, elle est la variation d'un travail de codification, elle n'est pas dépôt d'un système, mais génération de systèmes¹⁶⁸.

Toute la difficulté d'interprétation et de réinterprétation textuelle d'une œuvre d'art se concentre dans la lecture trans-sémiotique de ladite œuvre. Nous pourrions aller jusqu'à établir des « grilles de lecture », de correspondances entre les deux médias, ce que propose Florence Godeau :

¹⁶⁶ *Idem.*

¹⁶⁷ GUILLERMIN Jean-Pierre, *Récits-tableaux*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1994, p.10.

¹⁶⁸ SCHEFER Jean Louis, *op. cit.*, cite BARTHES Roland, *L'obvie et l'obtus*, *op. cit.*, p. 139.

L'on pourrait, *in fine*, revenir à une grille analytique, pour tenter d'établir des connivences ou des affinités stylistiques entre œuvres littéraires et plastiques. Quels choix ressurgissent au-delà de la disparité des matériaux élus, texte ou toile, mots ou traits, pour confondre dans une même identité peintre et écrivain et superposer dans un parfait alignement les « autographes » de l'artiste¹⁶⁹ ?

L'idée d'un fondement scientifique à une série de correspondances est admise, notamment par les analyses d'Etienne Souriau dans *La correspondance des arts*. Il présente un schéma circulaire comprenant sept arts du premier degré et sept arts du second degré leur correspondant¹⁷⁰.

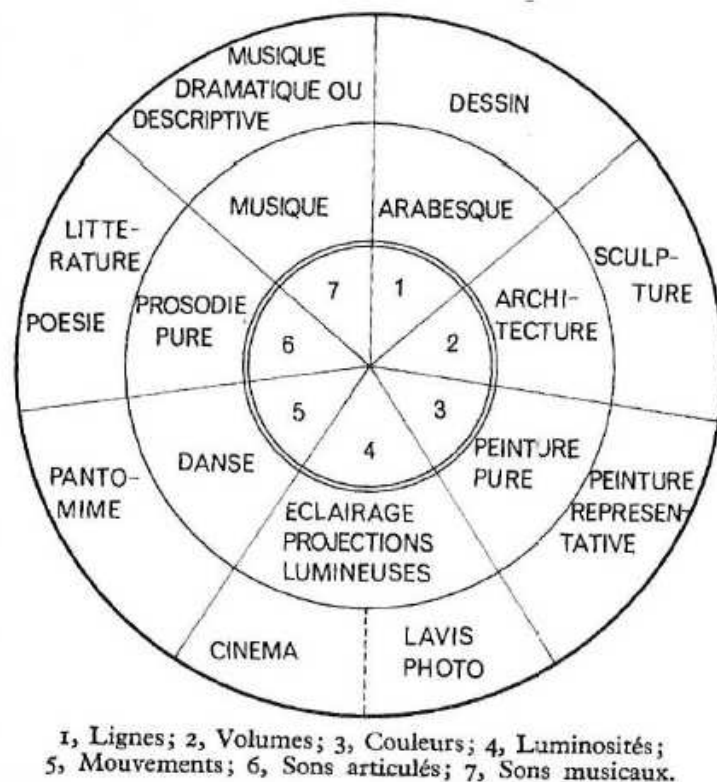


Schéma 1 : Etienne SOURIAU

La correspondance des arts

La figure circulaire tente de simplifier les relations intermédiaires en les systématisant de manière basique. Nous remarquerons que le dessin et la peinture constituent deux secteurs différenciés, ce qui confirme une relation asymétrique entre les deux formes d'expression comme nous l'avons évoqué auparavant. L'intérêt

¹⁶⁹ GODEAU Florence, *Et in Fabula Pictor : Peintres-écrivains au XX^e siècle des fables en marges des tableaux*, Paris, Les cahiers de Marge éditions KIME, p. 23.

¹⁷⁰ SOURIAU Etienne, *La correspondance des arts*, Paris, Flammarion, 1969, p. 126.

particulier de ce schéma pour notre étude se centre sur trois secteurs : un / trois / six, c'est-à-dire Lignes / Couleurs / Sons articulés. Ce n'est pas un hasard si seuls deux arts du premier degré ont une caractéristique commune, la pureté « d'arts primaires » : peinture pure et prosodie pure. Souriau nous invite donc ici à comprendre que la correspondance est d'un accès plus aisé entre ces deux arts et cite Juan Miró comme créateur de peinture pure. Il inscrit le peintre catalan dans une composition contemporaine complexe d'œuvres d'art qui pourrait trouver leur correspondance dans des ouvrages littéraires dits « complexes » et qui peuvent rassembler plusieurs combinaisons d'arts spécifiques. Il est enfin fait état d'une « commune transcendance » des œuvres évoquant une ou plusieurs correspondances :

Et tout en haut, au sommet de la pyramide, nous trouverons cette autre forme de correspondance, qui réunit dans une commune transcendance des œuvres évoquant un même au-delà. C'est la partie la plus mystérieuse et la plus riche en pièges, pour l'analyste, de ces sortes de réponses interartistiques. [...] œuvre où, avec des degrés divers de réussite, la parenté des compositions qui se répondent, musicales ou plastiques et littéraires, semble bien se couronner d'un effort pour exprimer pareillement un même inexprimable, pour évoquer par des formules magiques différentes un même au-delà à demi suscité¹⁷¹.

Devant cette considération quasiment mystique du résultat de l'association du pictural et du littéraire, nous retiendrons l'aspect « inexprimable » de ce qui est finalement le résultat de l'application de la correspondance de ces arts. Comment ne pas penser alors au texte de Gómez de la Serna de 1936 : *La palabra y lo indecible*¹⁷². Le titre se présente comme l'association du texte, son articulé, *la palabra*, et l'image, *lo indecible*. La poésie est surtout le mode d'expression étudié dans ce court essai. Les conditions stylistiques et parfois ekphrasiques reviennent souvent et, finalement, assez peu d'artistes plastiques sont cités. Nous retiendrons cette comparaison avec Picasso :

Como Picasso en la pintura, los poetas han tenido también el cansancio de la forma y la representación, de la excesiva platería que había en los versos que caducaron¹⁷³.

Cette analogie peinture-poésie sert principalement à l'auteur pour justifier un art littéraire novateur, issu de divers mouvements picturaux qui ont initié l'innovation avant-gardiste. En citant Picasso, Gómez de la Serna se place sous le patronage du peintre le plus reconnu. A partir de ce postulat de défense des « Modernes contre les

¹⁷¹ GODEAU Florence, *op. cit.*, p. 26.

¹⁷² Texte publié pour la première fois dans *Revista de Occidente*, Madrid, 1936.

¹⁷³ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, « La palabra y lo indecible » in MARTÍNEZ COLLADO Ana, *Una teoría personal del arte. Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Tecnos, 1988, p.194.

Anciens », Gómez de la Serna s’efforce d’imposer sa position de révélateur d’une nouvelle réalité qui surgit des éléments du quotidien. Il décrit la nouvelle littérature ainsi :

El deber de la nueva literatura era el de avanzar en los abismos de lo desconocido. Su obligación, escribe Gómez de la Serna [...] resultado de su preocupación constante y obsesiva por expresar la realidad insospechada de las cosas, era la de recuperar todas “las situaciones extraordinarias que jamás podrán existir en la realidad razonada, pero que debían parecer en el poema para que tuviesen existencia en alguna parte¹⁷⁴”.

Un point de vue dialectique entre les degrés de correspondance des arts trouve de fait également son pendant d’opposition entre les formes artistiques. Paul Ricoeur précise :

Dialectique, que l’opposition extérieure et toute mécanique des points de vue pourra s’inverser en opposition interne, et que chaque point de vue deviendra en quelque sorte son autre et portera en lui-même la raison du point de vue inverse. Pourquoi, nous dira-t-on, ne pas aller directement à cette vue dialectique ? Par discipline de pensée, essentiellement. Il faut d’abord rendre justice à chaque point de vue séparément ; pour cela il faut en adopter, si j’ose dire, les exclusives éducatrices. Ensuite, il faut rendre raison de leur opposition ; pour cela il faut ruiner les éclectismes commodes et poser toutes les oppositions comme extérieures¹⁷⁵.

Ce que le philosophe évalue dans ce texte est la capacité de chaque artiste à s’approprier le point de vue de l’autre, non d’abord par mimétisme, ce qui semblerait être le plus aisé et compréhensible, mais par opposition. Ce processus complexe serait la garantie d’un passage « convenable » d’un art à un autre pour que la translation et, par conséquent, la traduction que l’on fait de l’un à l’autre, soit la plus aboutie. Il s’agit d’une opposition qui permet de prendre du recul sur l’œuvre ou les œuvres-sources picturales et entamer finalement l’acte graphique de l’écriture. C’est ce que signifient ces mots de Moncef Khémiri :

Enfin, parce que tout texte (tout tableau) représente inévitablement l’inter-texte fait de tous ceux qui l’ont précédé, le déplacement qu’il opère dans (et par rapport à) ce passé est l’acte ultime du tableau [...] celui dont l’écriture a fait l’événement. [...] Le monde ne cesse jamais de s’écrire. En sorte que, quelque écriture que nous adoptions, nous ne faisons jamais que transcrire ce qui, dans une autre écriture, déjà s’est trouvé inscrit. [...] Le peintre récite des paroles, l’écrivain récite la peinture¹⁷⁶.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p.24.

¹⁷⁵ RICOEUR Paul, *Comment lire Freud ?*, Paris, Editions seuil point, 2001, p.71.

¹⁷⁶ KHEMIRI Moncef, *Ecriture et Peinture au XX^e siècle*, op. cit., p. 240.

1.2 Relations transesthétiques

Le texte serait-il le palimpseste du tableau, de la gravure, du dessin, lorsque l'écrivain décide de relier les deux expressions artistiques ? Le tableau n'existerait que dans le récit que l'auteur en donne puisque le tableau en lui-même écrit déjà son propre récit. Il n'est que sa description plurielle et polysémique dans laquelle nous venons piocher du sens. C'est une lapalissade de formuler que les enjeux sémiologiques sont un axe majeur de réflexion dans ces débats. A l'évidence, l'image et le texte ont des liens de parenté qui ne cherchent pas l'incompatibilité, mais se fondent plutôt sur un réseau inextricable de complémentarités issues des deux espaces d'expression qu'ils revendiquent. En réalité, la complémentarité s'établit dans le fait que le texte va vocaliser (au sens d'attribuer des voyelles graphiques et sonores) l'image pour ne plus la condamner au silence. Jean-Pierre Guillerme écrit :

C'est cet objet du monde foncièrement dérangeant par son caractère « non-disjonctif » que le récit paraît s'employer à réintégrer dans son ordre non seulement le décrivant mais aussi l'animant, le complétant, lui restituant discours et histoire, déniait ses manques premiers. Le récit concourt à la dénégation d'un silence¹⁷⁷.

L'affinité est l'art de bien s'entendre. Ainsi, les arts n'échappent pas à la règle car un véritable écho existe entre eux, notamment picturaux et littéraires. Y-a-t-il alors prédominance d'un système d'expression sur l'autre ? Le texte semble bien inclure l'image, mais celle-ci en est à la fois l'origine, le point d'application et la finalité. Lire et voir s'engendrent dans une circularité infinie. Nous opterons néanmoins, à travers l'étude critique de Bernard Vouilloux, pour l'hégémonie de l'image qui s'insère dans les interstices de la création littéraire plus implicitement que le récit ne s'incarne dans la peinture :

Tout se passe comme si la relation platonicienne du peintre venant après le scribe pour peindre dans l'âme « des images de ce que l'on s'est dit » avait subi un complet renversement et que l'écrivain se trouvait en fait « sous la dictée de l'image¹⁷⁸ ».

¹⁷⁷ GUILLERME Jean-Pierre, *Récits-tableaux*, op. cit., p.14.

¹⁷⁸ VOUILLOUX Bernard, *La peinture dans le texte XVIII^e XX^e siècles*, Paris, CNRS image, 2005, p. 20.

Pierre Klossowski, cité ici par Bernard Vouilloux, invoque une inversion des rôles dans laquelle le texte, qui était maître du savoir et de la parole, ne deviendrait, à partir du XIX^e siècle, que « l'art dépendant » des expressions iconographiques et donc de l'image plus généralement. S'impose ainsi, en Espagne, à partir de la génération de 98, la constante tentation d'une écriture prête à rendre lisible ce qui est pertinemment perceptible pour être vu et non pour être lu. Ce mouvement qui motivera artistiquement ensuite grand nombre d'auteurs de la *Edad de Plata* renvoie à la fois à l'instantanéité visuelle du tableau et à sa permanence. Jean-Pierre Guillerme ajoute que « c'est renvoyer hors récit à ce qu'on peut tenir pour soustrait au flux temporel du monde et du récit lui-même¹⁷⁹ ».

Nous pouvons qualifier cette inversion de perception et d'influence des arts plastiques et littéraires de « transesthétique » comme le propose Bernard Vouilloux, dans son ouvrage *Langages de l'art et relations transesthétique*, où il distingue les relations transesthétiques internes et externes. Nous nous intéresserons aux premières qui correspondent à l'objet de notre étude. L'auteur précise :

Par extension les relations transesthétiques internes, recouvrent tout ce qui met une œuvre relevant d'un système symbolique et d'un médium donnés en relation avec une autre œuvre partageant les mêmes propriétés symboliques et médiatiques. Elargies à l'ensemble du champ esthétique, ces relations peuvent être assumées totalement ou partiellement par des systèmes symboliques non linguistiques¹⁸⁰.

1.2.1 *Ekphrasis* et substrat pictural

Partons de la fameuse relation *hypotexte / hypertexte*, développée par Gérard Genette dans *Palimpsestes*, pour lesquels nous préférons plus tard *substrat* et *superstrat*, en adaptant ces termes de leur usage premier en linguistique. Cette relation serait réductrice aux domaines interesthétiques que sont la littérature, le texte, et les gravures ou tableaux. C'est le cas de la métatextualité que nous retiendrons, telle que Gérard Genette la définit : « la relation, on dit plus souvent de « commentaire », qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer¹⁸¹ ». Cette relation, si elle

¹⁷⁹ GUILLERM Jean-Pierre, *Récits-tableaux*, op. cit., p. 12.

¹⁸⁰ VOUILLOUX Bernard, *Langages de l'art et relations transesthétiques*, Paris, Editions de l'Eclat, 1997, p. 74.

¹⁸¹ GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, Points essais, 1992, p. 10.

est décrite ici uniquement textuellement par Genette, est d'un apport considérable dans le hors texte. Ce dernier peut maintenir des codes non linguistiques suffisant à la préoccupation du sens, par exemple de l'œuvre picturale créée à partir d'une œuvre littéraire ou inversement. Mais ce qui nous anime plus particulièrement, c'est lorsque le langage écrit cite des images. Il est question de *l'ekphrasis*, bien sûr. Et Bernard Vouilloux pense également au « tableau vivant » :

Ce sont parfois des relations interesthétiques comme le « tableau vivant », l'exemplification d'une œuvre picturale reconnaissable : de celle-ci au produit terminal, il y a changement du mode opératoire à l'intérieur du même canal¹⁸².

L'évocation du tableau vivant en littérature retient notre attention car, d'un « mode opératoire » théâtral, à sa représentation picturale, photographique assez souvent, jusqu'à son expression scripturale, il y a bien effectivement divers changements au sein d'un même canal de représentation. Citons l'exemple d'un tableau vivant présent dans la célèbre œuvre de Flaubert, *Bouvard et Pécuchet* :

Bouvard s'éloigna, et reparut, affublé d'une couverture de laine, puis s'agenouilla devant le prie-Dieu, les coudes en dehors, la face dans les mains, la lueur du soleil tombant sur sa calvitie ; - et il avait conscience de cet effet, car il dit :

- « Est-ce que je n'ai pas l'air d'un moine du moyen âge ? »

Ensuite, il leva le front obliquement, les yeux noyés, faisant prendre à sa figure une expression mystique. On entendit dans le corridor la voix grave de Pécuchet :

- « N'aie pas peur ! C'est moi ! »

Et il entra, la tête complètement recouverte d'un casque – un pot de fer à oreillons pointus. Bouvard ne quitta pas le prie-Dieu. Les deux autres restaient debout. Une minute se passa dans l'ébahissement¹⁸³.

Ce tableau vivant rapporté et inventé ici par Gustave Flaubert nous vient probablement du tableau exposé au Louvre en 1781 et réalisé par Jacques-Louis David, *Bélisaire reconnu par un soldat qui avait servi sous lui, au moment qu'une femme lui fait l'aumône*. Dans sa thèse, Hildegard Haberl évoque bien la relation interesthétique des deux formes d'art qui pousse à s'interroger sur une relation plus transcendante entre roman et histoire :

¹⁸² VOUILLOUX Bernard, *Langages de l'art et relations transesthétique*, op. cit, p. 77.

¹⁸³ Cité par HABERL Hildegard, *Écriture encyclopédique – écriture romanesque*, thèse EHESS – Université de Vienne, 2010, pp. 288-289.

La raison se trouve de toute évidence dans l'histoire du roman et dans l'histoire de l'art, et dans l'influence de l'une sur l'autre. Bélisaire me sert ainsi d'entrée pour discuter non seulement la relation entre texte et image, mais aussi celle entre le roman et l'histoire¹⁸⁴.

A travers cet exemple, il est alors possible d'envisager que de nombreux éléments s'harmonisent autour de nos cinq sens de perception selon le médium qui les transmet. Nelson Goodman nous aide à conclure sur ce point de l'interesthétique dont nous nous servirons dans notre corpus, notamment goyesque et ramonien :

De nombreux motifs et émotions, formes, oppositions, rimes et rythmes, sont communs à l'auditif et au visuel, et souvent au tactile et au kinesthésique aussi bien. Un poème une peinture et une sonate pour piano peuvent littéralement et métaphoriquement exemplifier quelques-uns des mêmes aspects ; et chacune de ces œuvres peut alors avoir des effets qui transcendent son propre médium¹⁸⁵.

Les procédés d'écriture en jeu dans le mouvement translatore entre image et texte sont clairement identifiables selon le type de substrat pictural et de superstrat scriptural voulu. La littérature est capable de franchir un cap où les signifiants se déformalisent pour atteindre une capacité d'expression semblable à celle des arts non discursifs et provoquer une expérience unique, non pas d'imitation mais de (ré)création. Les variations textuelles, animées par les figures de style, sont autant de compositions colorées qui font vibrer l'image dans le texte pour converger vers des descriptions picturo-verbales. Deleuze synthétise ainsi les étapes nécessaires de ce type d'expérience :

Organiser les bonnes rencontres, composer les rapports vécus, former les puissances, expérimenter¹⁸⁶.

2 Références et jeux allusifs picturaux

2.1 La notion d'espace littéraire et d'espace référentiel

En préambule, et face au conflit hétéroplastique inhérent à la présence d'images dans un texte, se pose la question de la place de l'espace pictural et littéraire au sein de cette relation. Maurice Blanchot aborde les problématiques de l'espace

¹⁸⁴ *Idem.*

¹⁸⁵ GOODMAN Nelson, *Manières de faire des mondes*, Paris, Folio Essais, n° 486, 2006, p. 137.

¹⁸⁶ DELEUZE Gilles, *Spinoza. Pratique philosophique*, Paris, Les éditions de minuit, 2003, p. 161.

littéraire dans son ouvrage homonyme et nous retiendrons une des principales caractéristiques de l'écriture dans l'espace littéraire à l'heure de l'inspiration :

Le premier caractère de l'inspiration est d'être inépuisable, car elle est l'approche de l'ininterrompu. Celui qui est inspiré – qui croit l'être – a ce sentiment qu'il va parler écrire sans fin¹⁸⁷.

On ne peut mettre en doute la galaxie de l'inspiration ramonienne ni sa loghorrée *sine fine*, aussi bien écrite qu'orale. Pour preuve les diverses prestations auxquelles s'est livré Ramón Gómez de la Serna en public¹⁸⁸. D'où vient l'inspiration ? Jusqu'à quel point reste-t-elle de l'inspiration ? Est-ce que l'œuvre de destination perd de sa valeur lorsque l'on découvre une œuvre homonyme, même si elle est présentée selon un mode d'expression artistique différent (gravure et texte par exemple) ? Ce qui importe, c'est la posture de recherche telle que la présente Maurice Blanchot :

L'œuvre n'est plus innocente, elle sait d'où elle vient. Ou, du moins, le rechercher, dans cette recherche se rapprocher toujours plus de l'origine, dans cette approche se tenir et se maintenir là où la possibilité se joue, où le risque est essentiel, où l'échec menace, c'est ce que semble demander, c'est là qu'elle pousse l'artiste, loin d'elle et loin de son accomplissement. [...] il cherche à faire de l'œuvre une voie vers l'inspiration, ce qui protège et préserve la pureté de l'inspiration, et non par de l'inspiration une voie vers l'œuvre. [...] Cette sorte d'égarement qui nous est propre, doit s'insérer dans notre travail, pour devenir valable et révéler sa loi, dessin original que, seule, la transparence de l'art rend visible¹⁸⁹...

Les difficultés de la recherche de la transparence référentielle résident dans l'identification précise des mécanismes de références, de tropes, de mimesis qui peuvent exister entre une œuvre particulière et une ou plusieurs autres. La référence est donc un texte dont l'objet est la citation elle-même ; c'est littéralement un métatexte. Le métatexte seul construit la citation référentielle.

Lorsque, explicitement, nous pouvons établir des liens entre image et texte grâce à la référence (exprimée par des signes écrits, en notes par exemple), l'allusion, elle, s'établit dans un système de désignations implicite (paronymie, structuration, style...). Le lecteur, dans ce dernier cas, doit effectivement escalader les pans de l'œuvre-source (ou des œuvres-sources) en utilisant des procédés analogiques et, enfin, accéder à la forme originale de l'œuvre.

¹⁸⁷ BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Folio essais, Gallimard, 1955, p. 239.

¹⁸⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=5LNOiUp9L9o> [Consulté le 10 juin 2018]

¹⁸⁹ BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire, op. cit.*, p. 246.

Cette distinction établie, reprenons chacune des procédures afin de les approfondir. D'après Bernard Vouilloux, la référence est inscrite dans le récit. Elle est par essence explicite :

La référence fait signe vers un univers de représentations partagées parallèle à l'univers de la représentation diégétique qui l'accueille et s'en assimile la vérité : passage du plan de la mimésis (diégèse) à celui de la sémiosis (référence)¹⁹⁰.

Le fait de nommer constitue la référence. Plus en avant, dans le corpus qui nous intéresse particulièrement, la fonction du titre s'inscrit dans un codage qui permet d'établir un réseau de liens référentiels, comme un élément de catalogue, une fiche technique. De ce fait, la référence est d'un maniement plus évident ; elle est simplifiée par l'auteur. Prenons ainsi l'exemple du *Goya de Don Juan* dans le recueil *Caprichos* de Ramón Gómez de la Serna.

Les références intertextuelles et intericoniques, parfois associées, s'appuient sur l'acte descriptif, le plus évident à mettre en place dans la volonté interesthétique de Gómez de la Serna. Les descriptions comprennent deux types de constituants : les termes dénominateurs et les notations descriptives.

Les termes dénominateurs sont des substantifs qui renvoient, sans les nommer, à des artistes ou à des œuvres. Dans le microrécit *El Goya de Don Juan*, le peintre aragonais est décrit par l'expression emphatique : *el gran maestro*¹⁹¹. Les notations descriptives sont de toutes classes grammaticales confondues. Leur amplitude varie de la simple incidence adjectivale à l'objet textuel nommé « description » ; elles sont axées soit sur des aspects picturaux (style, motif, composition, couleur, lumière), soit sur des aspects péripicturaux (circonstances afférant à la production et à la réception de l'œuvre)¹⁹².

Les énoncés référentiels exploitent les différents éléments qui désignent le langage et qui sont requis pas la référence même. Nous traitons ici principalement de la référence picturale qui prend sens dans le texte. Pour Alain Montandon, la référence picturale est perçue comme une « fécondité du signe » littéraire¹⁹³. Cette naissance du signe scriptural par le pictural pose le statut supra artistique de l'image sur le texte, par rapport à l'espace d'expression (la contextualisation) et au texte-même (inter-icône-textualité). Toute image possède son code de lecture et tout texte

¹⁹⁰ VOUILLOUX Bernard, *La peinture dans le texte XVIII^e XX^e siècles*, op. cit., p. 24.

¹⁹¹ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Caprichos* in *Obras Completas VII*, op. cit. p. 991.

¹⁹² *Ibid.*, p. 22.

¹⁹³ MONTANDON Alain, *Signe / Texte / Image*, Lyon, Cesma Lyon Edition, 1990, p. 156.

inclut son métatexte. Les références picturales transposées sont bien implicites, tissées intimement dans l'écriture diégétique ; l'image plastique étant intégrée à la structure verbale. La poésie se prête plus volontiers à la plasticité du verbe. Les exemples les plus connus sont les *Caligrammes* d'Apollinaire. Par conséquent, lorsque l'on analyse ce phénomène en considérant la prose, le récit court (de type nouvelle ou microrécit) s'y adapte bien selon la volonté de l'auteur. Ce sont des fulgurances textuelles comme les *Greguerías onduladas* de Gómez de la Serna qui peuvent en être le meilleur exemple. Azucena López Cobo les évoque ainsi :

Greguerías onduladas es una delicada selección de ejercicios radiofónicos de los que se valía RGS para dotar sus palabras de corporeidad visual ante el micrófono. Con estos «caprichos ondulados» como a veces los llamaba, combatía la «torpeza de la costumbre» que acecha a todo artista, «la repetición constante» de la palabra. [...]

Entre ellas incluye el editor las «greguerías radiadas»: «Muchas veces, en horas sin posibilidad, dejo abierto mi aparato sólo para saber cómo respira eléctricamente el aire, cómo bulle su sistema nervioso»; «Las ondas son la sedosa cabellera de la vida»; «El usar mucho los auriculares tiñe la cabeza de música¹⁹⁴».

2.2 Les jeux allusifs image-texte

Dans un deuxième temps, il nous faut prendre en considération les jeux allusifs qui établissent les relations image-texte. Nous distinguons donc la référence de l'allusion car cette dernière n'est pas toujours référentielle. En effet, l'allusion est un énoncé qui réfère certes mais sans nommer. Elle fait dériver le code linguistique dans un schéma implicite de référence. Toutefois, le noyau de l'allusion demeure la description et participe à l'extension sémiotique de l'objet plastique auquel on se réfère. Ainsi, s'établit un agrandissement également thématique des énoncés référentiels : celui de la référence picturale motivera le choix de notre corpus. L'allusion, associée ou non à la référence, peut prendre différents chemins, selon l'objectif de l'écrivain.

Premièrement, l'étude du mécanisme de lecture induit par la référence et par l'allusion qui débouche sur un déchiffrement analogique, engendre leur intrication dans les processus intertextuels et découvrent les médiations linguistiques et discursives en lien avec le ou les éléments du pictural.

¹⁹⁴ LÓPEZ COBO Azucena, *Ramón Gómez de la Serna, Greguerías onduladas*, Séville, Renacimiento, 2012, p; 135.

Ensuite, ces analogies s'inscrivent dans des *dispositifs d'intégration intratextuels* : des dispositifs narratifs (le texte décrit un tableau qu'un personnage contemple) et des dispositifs discursifs commentatifs (le référent est l'objet d'un métadiscours, technique ou historique, prédicatif ou évaluatif, etc.) ou comparatifs (le référent est introduit en tant que comparant).

Par conséquent, à la croisée des analogies intericoniques, intertextuelles et intratextuelles, des connexions simples ou complexes se modulent pour faire ressortir les sens allusifs du ou des objets référentiels. Ce sont des assimilations paradigmatiques, par exemple d'une série d'énoncés connotant un seul signifié, dont la concrétisation la plus évidente serait la mise en abyme. Afin d'illustrer ces connexions, les récits brefs de Ramón Gómez de la Serna « *Diccionario gráfico I, II, III* » mettent en scène l'auteur chasseur de mots et compositeur de son *dictionnaire graphique* :

En esa afición a las palabras yo voy componiendo mi diccionario gráfico, obra que hará que todo el mundo retenga mejor las palabras y logrará que el doctorado infantil en la palabra sea fácil y el niño ame las palabras más estupendas con la conciencia de lo que dice¹⁹⁵.

La répétition des énoncés comprenant le mot *palabra(s)* finit par désigner uniquement l'objectif de l'auteur : constituer un dictionnaire. Mais ce n'est pas n'importe quel dictionnaire, il est « graphique » dans sa conception originale :

Sigo haciendo el esfuerzo plástico de las palabras, dibujando las papeletas para ese diccionario que no será nunca de la Academia – cada vez mas absurda institución – pero que salvará del mazacote de las palabras las que merecen destacarse con aire personal¹⁹⁶.

Les illustrations de Gómez de la Serna en face de ses définitions iconoclastes donnent finalement à voir une mise en abyme de deux dictionnaires qui cohabitent : l'un textuel, l'autre iconographique. De plus, les allusions et les références sont nombreuses dans ces récits. Nous prenons uniquement l'exemple du mot *energúmeno* qui est assimilé aussi bien picturalement que textuellement (une fois n'est pas coutume) à une source goyesque :

¹⁹⁵ Cité par RODRÍGUEZ DE LA FLOR José Luis, *op.cit.*, 1987, p. 63.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 67.

Energúmeno no me dijeron porque *Energúmeno* tiene ferocidad, crueldad y ensañamiento. Así como el *mostrenco* es una nebulosa capaz de creaciones, *energúmeno* es un ser violento, disparado, con inteligencia marsupial¹⁹⁷.

Le motif du monstrueux domine la troisième édition de ce dictionnaire graphique ramonien. L'illustration de la référence à Goya et précisément à ses gravures dont *Caprichos* n'est que plus éloquente.

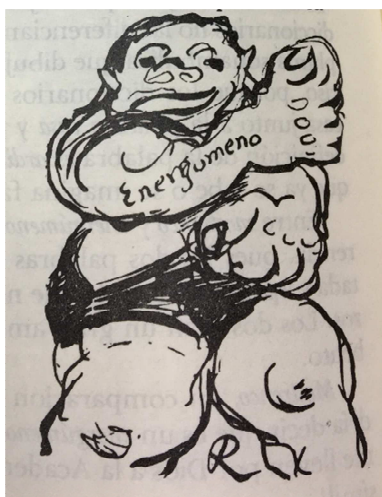


Illustration 3 : Ramón Gómez de la Serna, « Dictionario gráfico III », *Gollerías*, 1926.



Gravures 2 et 3 : Francisco de Goya y Lucientes, *Caprichos*, Duendecitos n°49, Se repulen n°51, 1797-1798, aquatinte, Musée du Prado, Madrid

En effet, le personnage de “l’article” *Energúmeno* du dictionnaire ramonien possède la même posture que le personnage central de la planche n°49 *Duendecitos* des *Caprichos* de Goya. En outre, le dessin de Gómez de la Serna possède les traits du visage, la musculature et les griffes des personnages goyesques que l’on retrouve aussi dans la planche n° 51 *Se repulen*¹⁹⁸.

Ces emprunts iconographiques démontrent la prégnance des modes d’énonciation discursifs picturaux, en faisant adopter différentes positions de lecture et en analysant le registre des discours. L’étude de certains tropes mimétiques permet de repérer les voies de communication choisies par la production référentielle et allusive. Si nous prenons en compte uniquement le domaine pictural concernant ce

¹⁹⁷ *Idem*.

¹⁹⁸ Les planches de *Caprichos* qui apparaissent dans cette thèse proviennent du site internet de la Real Academia de Bellas Artes San Fernando : <http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/goya/goya-en-la-calcografia-nacional/caprichos/> [Consulté le 15 août 2018]

dernier point, nous pouvons citer plusieurs tropes essentiels à la notion d'interprétant textuel de ce pictural. Nous en étudions particulièrement quatre qui nous serviront dans l'analyse plus poussée des textes ramoniens.

Tout d'abord, l'homonymie paraît être un des jeux allusifs les plus utilisés par Gómez de la Serna. Nous en voulons pour preuve la profusion de titres de recueil de microrécits qui sont issus de la propre œuvre picturale de Goya : *Caprichos*, *Golleries*, *Caprichos y otros disparates*. Ce traitement est l'un des plus aisés, mais il est aussi celui qui met le plus à nu l'auteur, spécifiant et annonçant sans détour la parentalité artistique voulue et assumée entre les deux œuvres. L'homonymie ne se cantonne pas aux titres, bien sûr, mais aussi à l'onomastique dans les textes mêmes, qui rassemble aussi des effets de rime, autre méthode tropique très employée.

Une des méthodes assez répandue pour favoriser la fonction allusive est la paronymie. En effet, nous pouvons envisager, au sein de la stylistique ramonienne de la forme brève, le terme si cher à l'auteur : *Greguería*. Si nous devons retenir une invention prodigieusement ancrée dans le dynamisme moderniste littéraire espagnol du début du XX^e siècle, ce serait cette *greguería*. Mais d'où vient ce mot qui résonne de façon polysémique en chacun de nous et qui, par conséquent, fait la part belle à la paronymie ? Federico Bravo nous offre une piste de réflexion stylistique :

Cela relève d'une conception hétéroclite du livre, ce livre que Gómez de la Serna définit comme *un hojaldre de ideas*, parce qu'elle n'est pas destinée à rester isolée mais, au contraire et conformément à l'étymologie que je propose, à être rassemblée en troupeaux de phrases, bref parce que la *greguería* est *grégaire*, elle est, à la croisée de deux paradigmes, l'un sémiotique *greguería* – *gritería* – *algarabía*, l'autre rigoureusement étymologique *agregar* – *congregar* – *disgregar*, le lieu où s'opère la synapse linguistique de deux étymons poétiques *graecare* « parler grec » et *gregare* « rassembler en troupeaux ». Et je ne serais pas étonné que Gómez de la Serna ait créé le mot *greguería* à partir d'un autre paronyme en le signant de ses propres initiales GR : Gómez Ramón, c'est-à-dire en marquant sa trouvaille lexicale du sceau de la première lettre de son nom, non pas avec un *b* comme *brevería* mais avec un *g* comme Gómez¹⁹⁹.

Enfin, paronymie et onomastique se rejoignent dans la création même d'un nouveau genre de figure littéraire (la *greguería*) et dans les titres d'ouvrages de ces brèves compositions aphoristiques qui en résultent : *Greguerías* (1915), *Flor de Greguerías* (1958), *Total de Greguerías* (1962). Elles ont jalonné toute la carrière de

¹⁹⁹ BRAVO Federico, « Stylistique des formes brèves » in *Littéralité 5 figures du discontinu*, Bordeaux, Presse Universitaire de Bordeaux, 2007, p. 27.

l'auteur et l'ont amené à garder une certaine constance dans la production de forme brève. C'est l'hypothèse de Federico Bravo :

Quelque référence au parler grec que le mot puisse receler ou que l'on veuille y voir, Je dirai que Gómez de la Serna a inventé la *greguería* le jour où l'idée fulminante de la *brièveté* s'est imposé à lui en scrutant le signifiant *greguería* et, comme un « petit spasme rhétorique », a déclenché, en activant la connexion ou en stimulant l'excitation entre les deux occlusives – vélaire et bilabiale -, l'association qui pour un peu passerait pour un lapsus : *greguería / brevería*²⁰⁰.

La brièveté d'un récit, d'un code littéraire, d'une figure de style incisive, peut-elle s'assimiler à la brièveté du coup de pinceau sur la toile, du trait de crayon sur le papier ? Nous prenons ici l'exemple d'une *greguería* à tonalité synestésique qui prouve que la brièveté induit la force de l'image et du son : « *El ruido del tranvía raya el cristal de la noche*²⁰¹ ».

Les enjeux sémiologiques sont un axe majeur de réflexion dans l'opposition et dans les débats sur la confrontation ou l'assimilation des arts scripturaux et picturaux. La stylistique, pour conclure sur ce point, ne cherche pas l'incompatibilité entre l'image et le texte, mais bien le fondement d'un réseau de complémentarités issues de deux espaces d'expression. Comme dans le cas des homonymes, si nous nous plaçons hors du contexte phrastique, c'est bien l'image que l'on se fait du texte qui distingue les sens différents de mots identiques en son. Nous pouvons prendre conscience que la distance entre visible et lisible est très perméable et nous incite à réfléchir sur les aspects plastiques du texte. Il faut chercher en quoi sa mise en forme influence et renforce souvent son sens. Il apparaît nécessaire d'étudier des domaines où le texte investit des espaces consacrés aux représentations iconiques dans la perspective d'évaluer les formes de mise en place, et en espace, des mots.

3 Écriture du pictural

Qu'est-ce que le pictural qui interagit avec le scriptural ? En guise de définition, nous utiliserons une citation de Liliane Louvel :

Ce serait l'apparition d'une référence aux arts visuels dans un texte littéraire, sous des formes plus ou moins explicites avec une valeur citationnelle produisant un effet de métapicturalité textuelle²⁰².

²⁰⁰ *Idem.*

²⁰¹ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Caprichos* (1925) in *Obras Completas VII, op. cit.*, p. 606.

²⁰² Voir LOUVEL Liliane, *Textes/Images. Images à lire textes à voir*, Rennes, Presse Universitaires de Rennes, 2002.

Dans un premier temps, il serait une lapalissade de dire que nous mettons en relation deux supports (littéraire et iconique) qui contiennent deux « substances hétérogènes » telles que les décrit Bernard Vouilloux, en proposant une différenciation entre leur rapport hétéroplasmique :

Le rapport est hétéroplasmique : l'absence matérielle de l'image, que seul le texte évoque, est au principe de la seconde classe (rapport in abstentia).

Et leur rapport homoplastique :

Une substance verbale renvoie à une substance qui lui est hétérogène – le rapport est homoplastique.

Les images sont en quelque sorte prises dans la lettre du texte, captées dans la seule dimension du lisible ; les artefacts plastiques (dans des énoncés dont l'étendue varie de l'occurrence lexicale isolée à la suite de phrases enchaînées : paradoxale présence-absence au cœur du texte, par quoi lisible-scriptible pointe aussi, par-delà l'image, en direction du visible²⁰³).

3.1 Représentations et interprétations intermédiales

Nous intégrons cette différenciation majeure dans une triade du type *Représentation – Objet – Interprétants* dans laquelle les rapports évoqués plus haut sont soumis à deux aspects : situationnel et contextuel. En effet, la notation goodmanienne²⁰⁴ nous explique que la représentation iconique est soumise à sa condition d'*art autographique* où la reproduction d'une œuvre n'acquiert jamais un statut d'authenticité. L'œuvre-source (spécifiquement en peinture) demeurera toujours celle qui passera à la postérité. Le pendant de ce type d'art est l'*art allographique* où l'œuvre peut être répétée de multiples fois. C'est le cas de la partition de musique. Par conséquent, si nous revenons à notre triade précédemment citée, l'*Objet* créé, issu de la *Représentation*, demeure dans la même typologie artistique (intericonicité) ou bien alors - c'est le sens de notre étude - se déterritorialise vers une autre typologie, par exemple textuelle. Cet *Objet*, dans ce cas-là, implique que son créateur devienne un interprétant de l'œuvre iconique source. Dans sa traduction du pictural au scriptural, l'écrivain doit se soumettre à diverses contraintes linguistiques, dont deux aspects ont déjà été mis en lumière : la

²⁰³ VOUILLOUX Bernard, *La peinture dans le texte XVIII^e XX^e siècles*, op. cit., p.17.

²⁰⁴ Gérard Genette analyse cette question dans *L'œuvre de l'art : Immanence et transcendance*, Paris, Editions du Seuil, Poétique, 1994.

sollicitation des énoncés référentiels et des jeux allusifs qui donnent une assise linguistique aux discours conçus sur la peinture, la gravure, et l'image plus globalement.

Le mouvement de translation interesthétique entre image et texte se confronte à l'obstacle de l'apparente grande hétérogénéité des signes qui composent chacune des expressions artistiques. Plusieurs visions s'affrontent sur ce point : comment traduire un art vers un autre lorsque les outils sémiotiques employés par l'un et par l'autre sont de nature si diverse qu'elle engendre une véritable dichotomie analytique ? Jacques Morizot cite Nelson Goodman à ce sujet :

Du point de vue fonctionnel, le parallélisme entre les mots et les images s'impose presque de lui-même, en dépit de l'hétérogénéité extrême des usages. Il heurte néanmoins une tradition plus sensible à la particularisation intrinsèque des supports symboliques et qui ne manque pas d'arguments sérieux. [...] De nombreux auteurs, telle S. Langer, ont donc été amenés à opposer aux symboles discursifs ou lexicaux, qui combinent des unités toujours semblables et isolables en ensemble syntagmatiques plus vastes, les symboles picturaux ou présentationnels dont le mode de signifiante est global et dont chacun est à lui-même son propre code (une œuvre picturale qui réutilise des parties d'une précédente les assujettit au nouvel environnement qu'elle leur impose)²⁰⁵.

Nous nous interrogeons sur la pertinence de l'usage du terme *traduction* lors du passage de l'œuvre picturale substrat vers l'œuvre littéraire d'accueil. D'après Goodman les unités de sens d'un média vers l'autre sont trop éloignées pour les assimiler à une traduction. D'ailleurs, une systématisation d'un référencement de signe nous amenant de l'image au texte, nous pouvons penser qu'un « dictionnaire image-texte » nous apparaît comme complètement impossible. Toutefois, si nous devons choisir un dénominateur commun de l'acte de *vectorisation* de l'image vers le texte, il serait opportun d'analyser la *description* de l'œuvre iconique et la *description* dans l'œuvre littéraire. Cette bipolarité face à deux typologies d'art est pressentie par Nelson Goodman comme les multiples façons de s'approprier les symboles syntaxiques, d'une part, et la structuration sémantique, d'autre part. Jacques Morizot, en reprenant la conceptualisation goodmanienne nous propose de schématiser la quadruple relation de la description dans une relation intermédiaire image-texte²⁰⁶ :

²⁰⁵ MORIZOT Jacques, *La philosophie de l'art de Nelson Goodman*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1996, p. 65.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 228.

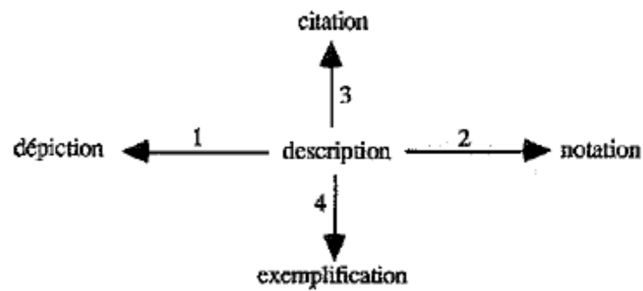


Schéma 2 : Jacques MORIZOT

La philosophie de l'art de Nelson Goodman

La première étape - le recours à la description pour atteindre la dépeintion - s'inscrit au sein d'une démarche picturale, ou plus largement iconique, qui permet de « dépeindre », d'extraire du pictural la représentation sémantique que l'on peut en faire d'abord verbalement, puis littérairement. Cette distinction est justement commentée par Jacques Morizot :

De manière intuitive, la dépeintion donne à voir de façon immédiate et souvent transparente une portion de réalité alors que la description linguistique construit ou permet d'imaginer le contenu sémantique correspondant, sans rien présumer de sa présentation sensible. Cette caractéristique confère à l'image une puissance visuelle incomparable qui peut aller jusqu'à la fascination et encourage l'idée qu'elle se passe de toute médiation interprétative. Bien que centrale d'un point de vue conceptuel, la distinction est cependant peu marquée dans l'usage terminologique courant où il n'est pas rare d'invertir les verbes décrire et dépeindre²⁰⁷.

L'accès au scriptural et donc à la formalisation de la représentation du pictural, qui nous amènera ensuite à l'écriture du pictural, se concrétise dans une deuxième étape, celle de la notation. L'expérience notationnelle envisagée par Goodman est très généraliste et cherche à trouver une interprétation nouvelle de l'image d'art fondée sur une philosophie nominaliste du langage. La notation établit une correspondance entre une classe d'objets artistiques, notamment picturaux, et une inscription symbolique. La notation s'emploie à être descriptive mais aussi génératrice de contenus sémantiques nouveaux, particulièrement littéraires.

²⁰⁷ MORIZOT Jacques, « Dépeintion » in KRISTANEK M., *l'Encyclopédie philosophique*, 2017, URL: <http://encyclo-philo.fr/depiction-a/>, [Consulté le 28 février 2018]

3.1.1 La dépicition

Dans la perspective du « passage à l'écrit », la description, dans un troisième temps, s'appuie sur la citation comme travail sur les occurrences des symboles mis en jeu dans la représentation iconique, la dépicition. Dans son article « Quelques questions concernant la citation », Nelson Goodman s'intéresse à cinq types de citation, notamment la citation d'un domaine à l'autre, c'est-à-dire de la citation verbale vers la citation iconique :

Si une suite de mots peut en citer une autre, une image peut-elle en citer une autre? Une symphonie peut-elle en citer une autre ? Et si je peux citer vos mots, puis-je aussi citer vos gestes, ou bien ne puis-je que les imiter ou les décrire²⁰⁸ ?

Ces questionnements tendent à montrer les limites de l'approche analytique de Goodman : la mise en évidence de la relation entre citation verbale et iconique. Pour dépasser ces limites, inévitables dans une réflexion très théorique du métatexte, la quatrième étape de l'exemplification tient finalement le rôle de connaissance précise de contextualisation d'énonciation de la citation qu'elle soit verbale ou iconique. Dans le cadre très large de la description, l'exemplification est la dernière étape de « vulgarisation » du passage de la description-dépicition à la description scripturale. Roger Pouivet déclare :

Goodman pour sa part explique que si un tableau exprime la tristesse, il exemplifie métaphoriquement le prédicat « être triste 1 ». Il n'est dès lors aucunement question d'une expérience, au moins pas au sens que ce terme a dans le paragraphe précédent. Pour que la thèse de Goodman soit compréhensible, et ne paraisse pas outrageusement arbitraire et détachée de ce qu'on appelle généralement « l'expression », il faut répondre à plusieurs questions : Comment un tableau peut-il exemplifier métaphoriquement ? Qu'est-ce que l'exemplification en général et l'exemplification métaphorique en particulier²⁰⁹ ?

Entre l'image et le texte, il existe tout un système symbolique qui permet de classer les interrelations entre les symboles picturaux et scripturaux. Avec un même prédicat, il est possible d'exemplifier métaphoriquement :

La dénotation d'une chose par une étiquette (un prédicat) peut être littérale ou métaphorique. Si âne est utilisé pour faire référence à des animaux non humains d'une certaine espèce, la dénotation est littérale ; si âne est utilisé pour faire référence à un professeur, alors la dénotation est métaphorique. L'exemplification peut également être littérale ou métaphorique : si on désigne un professeur de philosophie afin de montrer ce

²⁰⁸ GOODMAN Nelson: *Manières de faire des mondes*, Traduction française par Marie-Dominique Popelard, Paris, Réédition Gallimard Folio, 2006, p. 67.

²⁰⁹ POUIVET Roger, « Goodman et la reconception de l'esthétique », *Rue Descartes*, 2014/1 (n° 80), pp. 4-19.

qu'est un âne, il exemplifie alors métaphoriquement « être un âne ». Métaphoriquement, et non littéralement, dans la mesure où, la plupart du temps, un professeur de philosophie n'a pas quatre pattes et une queue et ne mange pas son picotin. La métaphore peut être appropriée ou non pour faire connaître certaines de ses propriétés, même de celles qui nous importent le plus. Si on disait qu'il est un nénuphar, cela ne voudrait probablement pas dire grand-chose, littéralement bien sûr, mais métaphoriquement non plus²¹⁰.

Cet exemple de l'âne est en adéquation avec notre étude si nous considérons l'animal-professeur dessiné par Goya dans la planche n°37 des *Caprichos* intitulée *Si sabrá más el discípulo*. Plus en avant, après cette première partie théorique, nous analyserons le traitement de ce motif qui entre en dialogue avec un texte de Ramón Gómez de la Serna : *El burro zancón*²¹¹.

3.1.2 Usage des tropes

Lors de la découverte d'une description textuelle d'une œuvre picturale, il convient donc de se poser la question des tropes, mais aussi celle de l'usage du « système symbolique » de cette œuvre qui sera transcrite selon divers degrés d'interprétation de l'objet esthétique qu'elle représente. Roger Pouivet précise :

Une chose n'exprime pas tout ce qu'elle exemplifie métaphoriquement. « Être une catastrophe » peut être exemplifié métaphoriquement par un tableau, et bien sûr « être un âne » par un professeur, sans que le tableau ou le professeur l'exprime. Ce qui est exprimé par une chose, ce sont des propriétés qu'elle exemplifie dans un système symbolique dont le fonctionnement est esthétique, c'est-à-dire quand cette chose fonctionne comme un objet esthétique ou une œuvre d'art²¹².

La picturalité, à travers la connaissance d'un auteur, d'une œuvre d'art particulière, entraîne une fascination de l'autonomie esthétique de cette dernière. De ce fait, nous sommes en présence d'une forme de création binaire double et nous en aurons la preuve entre Goya et Gómez de la Serna, dans un dialogue nécessairement dissymétrique puisque la depiction (picturale) semble infinie alors que la notation verbale est plus restreinte. Il s'agit alors de mettre au jour un élément analytique supplémentaire qui abonde dans le sens de la difficulté, ou l'impossibilité même d'établir une traduction d'un art vers un autre. Relevons ici un exemple issu de la peinture noire *Un chien*, de Goya :

²¹⁰ *Idem*.

²¹¹ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Caprichos* (1925) in *Obras Completas VII*, *op. cit.*, p. 1061.

²¹² POUIVET Roger, « art. cit. », pp. 4-19.

Daniel Arasse parle ainsi de « l'hétérogénéité constitutive de la peinture par rapport à l'ordre du signe et à la découpe langagière du réel » (*Le Détail*). Prenant l'exemple d'*Un chien* de Goya, il affirme que « l'indétermination du sens et, à la limite, l'absence de sens portent ici sans doute à la signification de l'œuvre [...] L'aspect fascinant d'*Un chien* (peut-être son message) tient à ce qu'il interdit tout procès-verbal qui voudrait en rendre raison selon les catégories du langage ». Si l'œuvre plastique se refuse à la traduction, c'est bien qu'elle ne relève pas du langage, puisque le propre d'une langue est de pouvoir toujours être traduite dans une autre²¹³.

Nonobstant nous ne pouvons pas nous contenter de la constatation d'une image intraduisible en texte mais pourrions-nous nous satisfaire d'une écriture du pictural qui traite celle-ci en source d'inspiration ? L'œuvre picturale particulière donne une impulsion au travail littéraire. Parfois même la volonté de l'écrivain est de retrouver stylistiquement un rendu pictural. Au bout du compte, l'œuvre picturale peut être source de création d'après Daniel Bergez :

La référence picturale sert de « générateur textuel » comme on a pu le montrer pour les tableaux disséminés dans les œuvres de Georges Perec. [...] Le texte peut aussi se donner en son entier comme création à partir d'une œuvre plastique. Il s'agit du maintien ou non de l'extériorité de l'œuvre par rapport au texte²¹⁴.

L'œuvre d'art reste une et indivisible, intraduisible probablement, et c'est pourquoi nous retenons plutôt la terminologie de Daniel Bergez pour décrire les relations entre image et texte : la transposition d'art. Le critique écrit :

Il s'agit pour l'écrivain de trouver, par des moyens de langue, un équivalent le plus juste possible de l'effet esthétique produit par l'œuvre originale, inspiratrice. Celle-ci demeure donc référence, elle n'est pas oubliée au profit d'une création autonome, mais elle est recréée par les moyens d'un autre art²¹⁵.

Rendre accessible le sens du pictural par l'écrit est un véritable défi esthétique pour l'auteur. Il s'agit d'une perspective que l'on peut considérer tout d'abord de manière intégrative et diachronique par l'écriture picturale :

Une écriture à proprement dit picturale existe lorsque la littérature intériorise à un tel point le tableau qu'elle le transforme en style. Ecrire comme on peindrait permet alors de retrouver l'effet de la peinture, d'atteindre un rendu pictural par la littérature. Cette tendance s'affirme avec une grande force à partir du XIX^e siècle. A partir du XIX^e siècle la peinture

²¹³ ARASSE Daniel, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996, p. 383, cité par BERGEZ Daniel, *op. cit.*, p.46.

²¹⁴ *Ibid.*, p.182.

²¹⁵ *Ibid.*, p.183.

cesse de s'appuyer sur une caution littéraire et la littérature va trouver son inspiration dans la peinture²¹⁶.

La métaphore picturale ou graphique est un élément essentiel de l'écriture picturale. Ramón Gómez de la Serna l'utilise dans nombre de ses *Retratos, Siluetas* ou *Efigies*, autant de recueils où, comme nous avons pu le voir dans le chapitre précédent, il définit son art du portrait :

Recuerdo que trabajé mucho en él, pues quería que se le viese en su compostura y decompostura, empastado con muchos tubos de literatura y en último término transparente²¹⁷.

D'après Laura Alcoba, dans l'article cité, Ramón Gómez de la Serna, qui ébauche plus particulièrement ici le portrait d'Oscar Wilde, considère la phrase comme le coup de pinceau, *et l'écrivain, un peintre au chevalet*²¹⁸. Le sens esthétique de l'écriture picturale est accru et s'apparente à une poétique de l'art iconique au profit de l'art textuel. Toutefois, chez Gómez de la Serna, nous distinguons ce type d'écriture employé de l'écriture du pictural. Daniel Bergez nous présente cette distinction :

L'écriture du pictural n'est pas à proprement parler une écriture sur la peinture, comme dans l'*ekphrasis*, mais c'est une écriture qui, par ses caractéristiques stylistiques, désigne implicitement son référent comme étant de nature picturale. Celui-ci peut être convoqué simplement par un effet de titre ou de cadrage. [...]

Cet écart entre inspiration picturale et pratique littéraire paraît se résorber lorsque la peinture devient pour l'écrivain le modèle intérieur de son style : l'auteur écrit comme on peint, il vise à l'effet simultané d'un tableau que la langue –successive- lui refuse normalement. On peut distinguer dans cette perspective une écriture picturale d'une écriture *du pictural*²¹⁹.

Pour Gómez de la Serna, nous appréhendons différemment le cadre d'un titre issu par exemple des *Caprichos* à travers l'écriture du pictural. L'acte référentiel est très explicite. En lisant le microrécit *Las negruras de Rembrandt*, nous admettons qu'il y a bien une volonté de l'auteur d'aller vers une esthétique stylistique, certes peu développée, mais bien présente d'une écriture picturale, notamment grâce aux

²¹⁶ *Ibid.*, p.162.

²¹⁷ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Retratos Completos*, Madrid, Aguilar, 1961 in ALCOBA Laura, "Anatomie des portraits d'artistes", in *Ramón Gómez de la Serna*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 1999, p. 172.

²¹⁸ *Idem.*

²¹⁹ BERGEZ Daniel, *Littérature et peinture*, *op. cit.*, p. 188.

métaphores utilisées. Nous reviendrons plus tard sur l'analyse de cet aspect. En voici déjà un extrait :

Se han encontrado en esas negruras del artista misterios de su pasión, sombras agazapadas de sus sueños, un fondo de aguafuerte de sus miedos.

En esa bituminosa y abrumadora recámara de sus cuadros estaba vibrando en la luz negra el destino de sus personajes y del mismo pintor²²⁰.

3.2 Hybridation et *ekphrasis*

L'appropriation du « littéraire » pour l'œuvre picturale, selon le postulat de l'écriture picturale, possède un éventail de variables, une gamme de transpositions d'art dont la plus aboutie à notre sens serait l'*ekphrasis*. Il s'agit de la description littéraire d'une œuvre d'art au sens large où la représentation passe du visuel au linguistique. La description ne se borne alors pas à caractériser son objet iconique. Elle présente le tableau, la gravure, dans ses détails les plus intéressants et dans toute ou partie de son étendue. La figure de l'*ekphrasis*, depuis le moment de sa résurgence, vers 1795, jusqu'au moment de son apogée, vers 1927, apparaît donc comme une figure où vient se régénérer la vision romanesque. Pouvons-nous entrevoir un lien avec le *Regeneracionismo* espagnol du début du XX^e siècle ? En tout cas, il y a très certainement chez Gómez de la Serna, un parallèle à établir avec *Caprichos* de 1925. L'enjeu de cette figure est autre que décoratif. C'est toute la conception du monde du romancier qui vient s'y refléter en abyme. Les figures utilisées, les universaux, les clichés, les mythes donnent accès, dans un microcosme complet, à la vision telle qu'elle s'exerce dans le macrocosme qu'est le roman.

La création de l'écrivain se projette dans un autre art. Elle donne à voir, dans un premier temps, l'objet décrit de manière transitive et non transcendantale, puis s'annonce comme spéculaire puisqu'elle devient l'emblème du travail esthétique de ce même écrivain.

S'il faut associer ce type de travail créatif à une notion plus empirique, assurément le principe d'affinité des arts tendrait à être le plus proche de nos considérations. Julie Labarthe-Postel pose alors cette question :

²²⁰ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Caprichos* (1925) in *Obras Completas VII, op. cit.*, p. 951.

A quoi une description de peinture donne-t-elle accès ? Elle permet de faire voir au lecteur un objet décrit par le texte ; mais peut-être va-t-elle encore au-delà ? En effet, tout écrivain ne peut qu'être conscient, en écrivant son roman, qu'il décrit une œuvre d'art au moment où lui-même crée une œuvre d'art²²¹.

Lorsque la description iconique est au cœur de l'acte d'écrire, la posture de l'auteur est nécessairement ambiguë, inconsciente, en effet, face à l'impact de la création littéraire fondée sur l'écriture *picturale* ou *du pictural*. En effet, elle se veut à la fois texte et image, mais l'image ne peut être, en dernier ressort, qu'une illusion, puisque c'est le texte qui englobe l'image, cette image étant faite de mots, de discours. L'illusion consiste justement à faire croire, dans une sorte de rivalité, que ces mots sont une image et l'*ekphrasis* est le plus souvent prise dans un réseau d'intertextualité sur la variation d'un thème. Elle tend tantôt vers le Texte, tantôt vers la Vision, puis, sur ce même modèle, tantôt vers la présence, tantôt vers l'absence de l'objet substrat pictural. D'après Liliane Louvel l'*ekphrasis* fournit le plus haut degré de picturalisation du texte permettant d'effectuer le passage entre le visible et le lisible et représentant un « art au second degré²²² ».

Selon le traitement qu'en font les romanciers, on s'aperçoit que l'*ekphrasis* peut accueillir des figures microstructurales de tout type : comparaison, métaphores, oxymore, symbole, et encore hyperbole, métonymie, voire plus rarement allégorie. Cette pratique s'appuie sur l'importance des métaphores spatiales dans le discours littéraire grâce à des figures impliquant la circularité diégétique à travers des textures d'images spécifiques construites sur une mise en abyme. Il faut toutefois se garder de globaliser l'*ekphrasis* comme la solution panégyrique à la perception et l'étude de la relation image/texte, car nous pouvons envisager aussi la structure de l'hypotypose. Liliane Louvel précise :

Notons que l'hypotypose, mode hybride entre narration et description, joue le rôle de charnière entre les types proposés car, en amont (*effet-tableau, vue pittoresque*), il revient au regard du lecteur (ou du critique) de déceler, à juste titre ou pas, le pictural dans le texte, tandis qu'en aval, le pictural est encodé dans le texte du fait d'un personnage ou d'un narrateur, et le lecteur est alors fondé à parler de picturalité²²³.

L'hypotypose nous invite à nous pencher sur la question de l'hybridité entre ce qui est discursif et descriptif dans l'expression image-texte. Hybride provient du

²²¹ LABARTHE POSTEL Judith, *op.cit.*, p. 9.

²²² LOUVEL Liliane, « Nouvelles approches de l'*ekphrasis* », *Textimage, Le Conférencier*, mai 2013, p. 2.

²²³ *Ibid.*, pp. 6-7.

latin *ibrida* (bâtard/de sang-mêlé) distinct du grec *hubris* qui signifie « excès », la violence du choc de deux typologies d'expression crée l'hybride. Dans tous les cas, c'est l'idée de transgression qui transparait avec exagération et hyperbole. L'hybride tente de subvertir les règles, les normes, et de rappeler en même temps qu'il n'y a pas d'identité textuelle sans rapport à son origine iconique. L'hybridité c'est également parler du concept « d'artiste narratif », maître de l'assemblage des arts, Florence Godeau écrit :

Le récit ne s'inscrit pas dans une histoire supposée pure et autonome du médium mais, tout au contraire, vient croiser les arts plastiques, participant ainsi à l'hybridation généralisée des pratiques, du décloisonnement toujours plus manifeste des champs de production à travers la porosité des pratiques artistiques²²⁴.

La « fusion » qu'exerce l'assemblage des arts picturaux et textuels et l'hybridation qui en découle, se réalise sans faiblesse de l'un ou de l'autre des media. L'hybride finalement est ce qui se passe « au milieu ». Ce n'est toutefois pas complètement du métissage car la distinction originelle du médium reste toujours perceptible visuellement et verbalement, une vision défendue par Deleuze :

Le milieu n'est pas du tout une moyenne, c'est au contraire l'endroit où les choses ne désignent pas une relation localisable qui va de l'une à l'autre et réciproquement, mais une direction perpendiculaire, un mouvement transversal qui les emporte l'une et l'autre, ruisseau sans début ni fin, qui ronge ses deux rives et prend de la vitesse au milieu²²⁵.

Le mouvement linéaire de ce « milieu » décrit par Deleuze instaure une dimension narrative des textes à visée picturale qui rejouent une sérialité iconique. Nous évoquons ici la sérialité des *Caprichos* de Goya qui ont leur pendant littéraire grâce à la série de microrécits *Caprichos* de Gómez de la Serna. Ce dernier, à de nombreuses reprises, invoque le besoin de sérialité dans son œuvre comme le prouve, par exemple, la galerie de poitrines féminines dans l'œuvre *Senos*²²⁶.

3.2.1 Approche rizhomique de la relation image-texte

Cette condition de sérialité régit les productions de l'auteur madrilène et donne, par conséquent, une prescription de lecture évidemment littéraire, mais

²²⁴ GODEAU Florence, *op. cit.*, p. 291.

²²⁵ DELEUZE Gilles & GUATTARI Félix, *op. cit.*, 1980, p. 37.

²²⁶ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *op. cit.*, 2005

emplies de références et de réflexes visuels et picturaux. Être face au texte mais en pensant à un tableau, une gravure, une sculpture...

Enfin, l'aspect sérial d'une œuvre nous questionne sur la possibilité de relations intertextuelles et intericoniques que l'on désigne précisément sous le terme deleuzien de rhizome :

Le rhizome développe la théorie des multiplicités réelles et des proliférations. Il répond à l'ordre du multiple, et instaure un mode de pluralité qu'on ne peut plus ramener à la logique binaire, aux dichotomies arborescentes²²⁷.

L'approche rhizomatique de la relation image-texte est multiple et sert à mettre en connexion transversale des domaines hétérogènes :

Avec le rhizome, le principe de la sémiotique mixte est assuré, parce que la nature diverse des signaux articulés interdit qu'on soit tenté de les unifier sous le primat de la linguistique, et qu'il ne s'agit plus d'instituer une coupure radicale entre les régimes des signes et les états de choses. Le signe se fait rapport de force, image²²⁸.

Deleuze nous propose une évolution par étape, presque organique, de la relation rhizomatique, qui tendrait à identifier le caractère mouvant du lien image-texte. Les racines des deux modes d'expression artistique s'entremêlent de manière organisée en six étapes²²⁹ :

1^{ère} étape : le principe de *connexion* lorsque le créateur littéraire « se connecte » à l'œuvre picturale source selon plusieurs types de recherches artistiques. La contextualisation de l'œuvre textuelle d'accueil est déterminante.

2^{ème} étape : le principe d'hétérogénéité qui met en lumière la nature générique des éléments picturaux et scripturaux afin que le créateur littéraire aborde son œuvre avec une posture intégrative et non exclusive du substrat iconique.

3^{ème} étape : le principe de multiplicité dont l'objectif est d'identifier la polysémie d'une œuvre-source picturale et lancer la segmentation rhizomatique de l'œuvre littéraire. Sont en jeu ici les concepts d'intericonicité et d'intertextualité.

4^{ème} étape : le principe de rupture asignifiante intervient comme charnière dans le processus créatif interesthétique image-texte puisque qu'il consiste à prendre

²²⁷ SAUVAGNARGUES Anne, *Deleuze et l'Art*, Paris, PUF, Lignes d'Art, 2005, p.182.

²²⁸ *Ibid.*, p. 183.

²²⁹ *Ibid.*, p. 184.

du recul et à rompre avec l'œuvre picturale source. Cette distanciation est essentielle à une typologie d'*effet-tableau* par exemple où la suggestion iconique est si forte qu'elle semble contaminer complètement le texte en l'absence de référence à un tableau, une gravure... On ne sait plus très bien distinguer ce qui est issu purement de l'ouvrage textuel ou de l'ouvrage pictural. Nous arriverions à un état textuel d'empreinte qui nous amène vers les deux dernières étapes.

5^{ème} étape : le principe de cartographie s'inscrit totalement dans le procédé de déterritorialisation de l'image vers le texte. Le rhizome prend alors toute son ampleur car il devient alors possible à la lecture du texte d'élaborer un repérage diachronique des sources et ramifications qui sont symétriques ou dissymétriques.

6^{ème} étape : le principe de décalcomanie provient de l'étymologie même du terme : un procédé permettant de reporter et de faire adhérer des images sur un support lisse et par métonymie toute image destinée à être reportée sur un support par ce procédé. Cette étape finale nous renvoie à la fonction sérielle du vecteur de translation de l'image vers le texte dont les œuvres gravées de Goya et les recueils de microrécits de Gómez de la Serna sont un excellent exemple.

Par conséquent, la structure rhizomatique que nous envisageons dans notre étude sur les rapports image-texte chez Gómez de la Serna fait émerger la notion intégrative de contamination du texte par l'image. La structure globale des relations image-texte chez l'auteur n'est en réalité qu'une composition de rapports associés les uns avec les autres et non une simple correspondance analogique. Nous sommes plus proches des miscellanées que d'une structure réduite formellement à ce que Deleuze nomme l'haecceité, la caractérisation de l'individualisation. Ainsi, ce n'est pas la copie qui imite le modèle ou s'en inspire, mais plutôt l'imitant qui crée le modèle pour la postérité, tel un relai entre plusieurs périodes artistiques et plusieurs média.

3.2.2 Conclusion partielle de la partie théorique

L'intermédialité nous fait rêver. Elle permet d'entrevoir le songe d'une situation dialectique entre l'image et le texte dans une inclusion mutuelle et sans heurts, ou sans faiblesse, si l'on parle de fusion.

Les actes référentiels ramoniens occupent une fonction tant descriptive que sémantique et métaphorique. Ils invitent à un déchiffrement de lecture de l'image et du texte en provoquant chez le lecteur une envie d'assemblages intergénéraliques des arts. C'est la raison pour laquelle la partie que nous achevons ici, malgré sa teneur théorique plutôt désincarnée, insiste néanmoins sur la nécessité de comprendre ces mécanismes complexes avant de les appliquer aux textes ramoniens et à leurs sources picturales et visuelles. La méthode d'approche de la relation image-texte que nous avons choisie, allie des concepts fondateurs et évolutifs qui nous permettent de déboucher sur une exploitation novatrice des œuvres de notre corpus.

Il convient de rappeler également que le point de départ de ces créations intermédiaires s'ancre dans la modernité ramonienne : un contexte favorable aux simultanités de tout ordre, notamment la construction d'un art entre tradition et innovation telle que l'analyse Eduardo Hernández Cano :

La figura de Ramón reintegrada en el mercado nos aportaría numerosas claves para entender la complejidad y densidad de la cultura española moderna, [...] de lo que hoy entendemos por un proyecto de modernización estándar. [...] Una experiencia de la modernidad más amplia en la que los escritores tuvieron que escribir siempre a la realidad inmediata y dentro de los límites del público, mientras que ese público a su vez tuvo que salir al encuentro de nuevas formas de difusión cultural, nuevos temas y estéticas para estar a tono con su tiempo, dando lugar a una cultura que no se construyó entre tradición y modernidad, sino simultáneamente en ambas, como un híbrido socialmente negociado, aunque no sin conflicto interno entre grupos sociales²³⁰.

Ces confluences atteignent leur paroxysme lorsque l'auteur textuel en vient finalement à la pratique de l'illustration de ses propres textes. Ce sera le cas de Gómez de la Serna. Mais, en attendant, il faut nous pencher sur des corpus où se trouvent des citations-descriptions d'œuvres picturales. *A posteriori*, ces textes restent toujours de l'ordre du visible et engendrent un retour mélancolique à l'écriture même.

²³⁰ HERNÁNDEZ CANO Eduardo, « art. cit. », 2009.

DEUXIÈME PARTIE

**L'INTERMÉDIALITÉ IMAGE-TEXTE
RAMONIENNE ET LA RÉNOVATION
ESTHÉTIQUE**

CHAPITRE PREMIER

L'héritage scriptopictural goyesque à la source de la forme brève ramonienne

A l'heure de pénétrer plus précisément dans les textes et les images en deux chapitres consacrés aux corpus, nous devons tout d'abord définir notre approche comme sympraxique en regard des microrécits ramoniens et de leurs sources iconographiques. Cette approche désigne le fait que les deux modes d'expression s'adonnent ensemble à des activités créatrices semblables, « en sympraxie plutôt qu'en sympathie », pour reprendre une formule de Pierre Bourdieu²³¹. A travers le va-et-vient entre les œuvres picturales sources et les textes littéraires ramoniens, ne peut-on voir la naissance d'une écriture picturale à caractère visuel et, dans un sens, visionnaire ?

Si Gómez de la Serna s'aventure dans une possible « picturalisation de l'écriture », et si l'approche intermédiaire de ses textes devient pour lui une nécessité, nous pouvons utiliser la définition de Liliane Louvel sur la question : « l'intermédiaire, c'est là où tout se joue, dans le mouvement entre-deux, mouvement dialectique d'apparition / disparition²³² ». Ce mouvement procède aussi à une imbrication de phénomènes de coexistence et de co-implication de l'image et du texte, ce qui implique une oscillation entre texte et image et constitue l'intermédialité évoquée. Dans notre cas précis, chez l'auteur Ramón Gómez de la Serna, l'intermédialité est à la fois littéraire et exolittéraire et nous pourrions nous interroger sur l'usage d'une terminologie issue de la polymédialité englobant à la fois intertextualité et

²³¹ Voir BOURDIEU Pierre, *Esquisse pour une auto-analyse*, Paris, Seuil, 2004, pp. 141-142.

²³² LOUVEL Liliane, *Le tiers pictural*, op. cit., p. 93.

interpicturalité. Cette proposition nous engage dans une conception scriptopicturale qui met en évidence la polymédialité, source de la forme brève des écrits de type microrécits ramoniens.

1 Existe-t-il un Goya ramonien ?

Dans la conception même de la biographie de Goya par Ramón Gómez de la Serna, la narration est romancée et empreinte d'un caractère autobiographique bien présent, tel que le présente, avec le terme de « vampirisation » Ioana Zlotescu :

Se ha hablado de la “vampirización” cometida por Ramón con sus biografiados; y así ocurre, en efecto: se los apropia, hablando de ellos como si hablara de sí mismo, identificándose con ellos en ciertos rasgos fundamentales, como el anhelo hacia la libertad absoluta en la creación, el anticonvencionalismo, la fe en la potencia innovadora y la fuerza de resistir a la hostilidad social, amparándose en la sociedad creadora²³³.

En effet - nous l'avons vu - Ramón Gómez de la Serna s'attache à inclure, dans l'objectivité toute relative du genre biographique, des touches autobiographiques, tels des coups de pinceaux éparpillés tout au long du texte qui, finalement, nous renvoient l'image d'un artiste peintre-écrivain, comme une fusion des figures de Goya et Gómez de la Serna sur la toile de la biographie. Cela n'a d'ailleurs pas échappé à Saúl Yurkiévitch :

La más novelada de sus vidas de pintores. [...] la biografía requiere un modo novelesco y una especial puesta en presencia del autor²³⁴.

La composition de l'ouvrage biographique est, pour Ramón Gómez de la Serna, un exemple de miscellanées de textes provenant de diverses sources :

La biografía para él resulta un recipiente amplio y modulable a capricho. Mete de todo: cartas, otros escritos precedentes, suyos o ajenos, textos literarios de otros autores²³⁵.

²³³ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, Préambulo in *Obras Completas XVI, Ensayos Retratos y Biografías I. Efigies – Ismos - Ensayos (1912-1961)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005, p. 15.

²³⁴ YURKIÉVITCH Saúl, « art.cit. », 2001.

²³⁵ *Ibid.*, p.13.

1.1 L'héritage goyesque

Gómez de la Serna est sans nul doute un ample héritier de Francisco de Goya. D'ailleurs, de nombreux spécialistes insistent sur ce lien de parenté artistique qui unit les deux artistes. Cette interrelation, à la fois dans le temps et dans l'art, trouve son explication chez Saúl Yurkiévitch, dans le prologue au tome consacré aux biographies de peintres des *Œuvres Complètes* de Gómez de la Serna :

Con *Goya* se propone hacer brotar de su verbo la vida de un hombre de tipo nuevo, de un adelantado, de un rebelde e inconformista descubridor de mundos inéditos, de un moderno que se destaca solitario en su época y que como nadie la representa y la revela. Al escribir sobre Goya, su propósito es ser Goya. Ramón consigue con Goya la máxima identificación, a tal punto que lo vuelve tan madrileño como su biógrafo. Se siente con respecto al siglo XX tan moderno como Goya, quien asegura al arte la transición de la pintura cortesana, de un sonrosado clasicismo dieciochesco, lleno de redondeces, a un realismo decimonónico arrebatado y cruento, a un vitalismo pujante y fantástico²³⁶.

Nous tenterons, dans ce premier chapitre, d'apporter les éléments prouvant cette filiation artistique, non plus uniquement au niveau conceptuel, mais bien au niveau de la pratique des deux hommes. Comment, sans être affublé du costume d'habile copieur des artistes l'ayant précédé, Gómez de la Serna compte faire « revivre » à sa façon les figures du passé ? Yurkiévitch ajoute :

Es una verdad que vio Gómez de la Serna antes y con más claridad que otros. Siempre se ve a los grandes hombres del pasado bajo la lente de las angustias y exigencias del presente. Es lo que hace que se “revivan” figuras del pasado para seguir sus alientos, es por eso que las nuevas corrientes literarias de todos los tiempos erigen como caudillo a un poeta o un artista del pasado, son figuras que no volverán a repetirse, a darse, pero lo que renovamos en sus figuras en nuestra emoción de hacerlos nuestros, de perpetuar con estos desenterramientos la corriente histórica y viva de una misma cultura²³⁷.

En s'inspirant des œuvres de Goya, Ramón Gómez de la Serna englobe-t-il l'ensemble de l'héritage du peintre et graveur aragonais ? C'est-à-dire, prend-il toute la mesure du poids artistique qu'il veut saisir, traduire et recréer ?

Une hypothèse nous est proposée par Jean-Louis Schefer :

Les composantes de la filiation Goya sont, elles aussi, très extravagantes : c'est un cocktail où se mêlent, assez probablement, l'onirisme métaphysique de Calderón, l'humour et la dérision de *Don Quichotte*, la préciosité de Góngora, la folie mystique du XVII^e siècle espagnol, mais aussi la « main » de Velázquez, la lumière de Zurbarán, les « sujets » de Murillo, de Zurbarán encore, de Ribera, la monstruosité du monde du Greco, ses figures

²³⁶ YURKIÉVITCH Saúl, *op. cit.*, p.15.

²³⁷ *Ibid.*, p.13.

hallucinées et puis, les ténèbres de Rembrandt, les *Horreurs de la guerre* de Callot, la caricature politique et sociale apparue dans le journalisme au début du XIX^e siècle, la guerre napoléonienne en Espagne. [...] Comme presque toujours c'est la littérature qui a le plus vite saisi, reconnu ou enregistré la nouveauté radicale [...] de l'œuvre de Goya²³⁸.

Les maîtres littéraires et picturaux cités ici pourraient nous faire croire que Goya est un *popurí* qui s'inscrit malgré lui dans une continuité intericonique et intermédiale. La thèse de Jean-Louis Schefer sert plutôt à démontrer que la rupture iconique voulue par Goya, présente dès l'exécution des tableaux commandés par la couronne d'Espagne, englobe des sensibilités artistiques issues autant du texte que de l'image, et ce pour mieux les dépasser tout en conservant l'esprit espagnol dans ses œuvres.

Par ailleurs, Jacques Soubeyroux, grand spécialiste de Goya et de son œuvre, rappelle que ce dernier aimait peu écrire, ce qui, de fait, octroie précisément une grande valeur aux éléments scripturaux de ses gravures :

Les écrits de Goya fonctionnent ainsi comme un filtre, une première grille de lecture de l'œuvre, sur le modèle de la dyade texte/image décrit par Roland Barthes. Certes Goya n'était pas un écrivain : nous savons même qu'il n'aimait pas écrire et que la formation qu'il avait reçue dès son enfance le poussait à s'exprimer spontanément par le dessin plutôt que par l'écriture²³⁹.

Si la spontanéité revêt une grande importance dans l'œuvre goyesque, il n'empêche, qu'à de rares moments, cruciaux probablement dans la « carrière » de Goya, ce dernier s'emploie à théoriser sa pratique, pour la postérité et aussi pour le maintien constant de ses émoluments. Ce que remarque Todorov :

Au moment de la mise en vente des *Caprices* le 6 février 1799, un Avis de publication paraît dans le journal *Diario de Madrid*. Selon toute probabilité, il est directement inspiré par Goya et rédigé par l'un de ses amis « littéraires » comme Moratín. On peut donc le considérer comme un troisième texte « théorique » du peintre, après le rapport d'octobre 1792 et la lettre à Iriarte de janvier 1794²⁴⁰.

Cet Avis de publication était connu de Gómez de la Serna, au point qu'il en a repris des éléments fondamentaux dans la mise en place de sa conception créatrice littéraire, notamment de ses microrécits. Tout d'abord, les personnages représentés dans les *Caprices* de Goya ne correspondent pas à des individus, mais à des types sociaux. Ceux-ci ne sont pas forcément réels. Ils sont souvent inventés car un principe

²³⁸ SCHEFER Jean-Louis, *Goya la dernière hypothèse*, Paris, Maeght éditeur, 1998, pp. 9-10.

²³⁹ SOUBEYROUX Jacques, *Goya politique*, Cabris, Sulliver, 2011, p. 19.

²⁴⁰ TODOROV Tzvetan, *Goya à l'ombre des Lumières*, Paris, Flammarion, 2011, p.80.

de Goya est de mêler l'invention à l'observation. Enfin, le troisième axe, et non des moindres, se réfère à l'unicité de l'acte artistique (n'oublions pas que Gómez de la Serna est connu comme *generación unipersonal*). Todorov nous le présente ainsi :

Ce n'est pas seulement qu'il choisit de représenter des types plutôt que des individus ; plus important, il veut montrer l'invisible plutôt que le visible, et en cela, précise l'Avis sans fausse modestie, son projet est unique, « l'auteur n'ayant suivi l'exemple de quiconque²⁴¹ ».

1.2 *Caprices et Disparates*

Parmi tout ce qu'a produit le peintre Goya, ce sont surtout chronologiquement les séries de gravures *Caprices* (1797-1798), *Désastres de la guerre* (1810-1820) et les *Peintures noires* (1824-1825) qui sont les créations pour lesquelles Gómez de la Serna voue le plus d'admiration. En réalité, dans les trois cas c'est le *disparate*, cet art typiquement ibérique du surgissement de l'absurdité assumée et illogique au sein d'un contexte bien établi et apparemment logique. L'auteur madrilène recherche sans discontinuer le *disparate* dans la narration des microrécits, jusqu'aux limites de l'expressivité du langage qui met en relief la représentation visuelle, explicite ou implicite, d'une œuvre-source. Elle favorise la vision multiple de la réalité et non la vision simple.

Le « caprice » serait un état d'hallucination porteur de sens, de vérité, dont l'intérêt vital est source de création et d'interrelation image/texte comme nous le décrit ici Ramón Gómez de la Serna :

Esta especie de "disparate" que inventé procede de la persuasión de que hay cosas disparatadas de un interés que se repite en la vida, cuadros de fantasía que tienen la particularidad de proyectarse en nosotros en momentos lúcidos, grandes arañas que bajan del cielo claro de las tardes claras, situaciones que se resuelven sin resolverse, sólo quedándose plasmadas en su absurdidad y todo un mundo embrionario pero que quiere realizarse²⁴².

²⁴¹ *Ibid.*, p. 82. L'Avis de publication est reproduit dans l'ouvrage Francisco de Goya, *Les Caprices*, Éditions de l'Amateur, 2005, p. 31.

²⁴² Cité par MANSO Christian, « De *Senos* de Ramón Gómez de la Serna a *Coños* de Juan Manuel de Prada. Une approche du Caprice », in *Le caprice et l'Espagne, une forme artistique transgressive*, Textes réunis et présentés par Pascale PEYRAGA, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 159.

Sa fascination pour les théories atomiques témoigne de l'omniprésence de la fragmentation dans ses œuvres, provoquant des allers-retours de texte en texte, de texte en image et, enfin, d'image en image, ces mouvements que l'on pourrait assimiler à des *correspondances* baudelairiennes. Toute littérature ramonienne serait-elle alors pur *disparate* ? Antonio Rivas tente de répondre à cette question :

Aun irreconocible y deformada, esta representación revela una autenticidad mayor, [...] Gómez de la Serna llegue a la conclusión, *a priori* paradójica, de que « el disparate es la forma más sincera de la literatura²⁴³ ».

Dans le même sens, Danièle Miglos va plus loin en définissant ce mouvement de « *mariposeo* » de Ramón Gómez de la Serna. Si notre auteur « papillonne » c'est que nous en revenons encore à Baudelaire qui associe cette terminologie au « démon de l'analogie²⁴⁴ » qui anime les écrivains ; Gómez de la Serna n'échappant pas à la règle dans la relation qu'il fait entretenir entre l'image et le texte.

L'auteur était friand de l'œuvre goyesque *Proverbios y Disparates* qui pour lui représentait le sommet de l'art de la gravure :

Para mí, donde Goya adquiere su mayor grandeza es en sus *Disparates*, letras capitulares, miniadas y adornadas de un libro no escrito aún, un formidable libro que solo ha comenzado por la primera letra de los capítulos que han de escribir las nuevas generaciones²⁴⁵.

Non seulement *Proverbios y Disparates* rentre dans le canon du casticisme présent chez Gómez de la Serna mais, bien mieux, il est le « livre » transmis aux nouvelles générations, autrement dit celle notamment de l'écrivain madrilène, afin de poursuivre la tâche de Goya. Cette citation peut être considérée comme le point central de la compréhension que fait Gómez de la Serna du legs, certes pictural, mais à visée littéraire.

Tout d'abord l'écrivain madrilène, dans son *anteproyecto*, avertit le lecteur que le genre biographique est ici d'une utilité bien générale quant à la manière d'évoquer l'œuvre du génie artistique aragonais et pas seulement le résumé de sa vie.

²⁴³ RIVAS Antonio, La poética del absurdo en los “caprichos” de Ramón Gómez de la Serna, in *La era de la brevedad – el microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, 2008, p. 305.

²⁴⁴ MIGLOS Danièle, El “mariposeo” de Ramón, in *Los poderes de la imagen*, Lille, Université Charles de Gaulle Lille 3, Travaux et recherches, 1998, p. 73.

²⁴⁵ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Goya. Obras completas. XVIII, Retratos y biografías. III, Biografías de pintores (1928-1944)*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2001, p. 165.

D'autant plus que dans cet opus magistral de la narration de la vie et de l'œuvre goyesques, don Ramón a dû faire des choix dont il s'explique de la sorte :

Sé lo decisivo que es distribuir cada detalle, suprimiendo sobre todo esos datos que con su sola presencia, dotada de espeluznante inutilidad, destruyen la emoción del conjunto²⁴⁶.

S'ensuit une justification, soumise à discussion, qui trouve son origine dans les considérations déjà évoquées ici, à savoir le caractère exceptionnel d'un homme solitaire aux idées avant-gardistes dans son siècle :

Mi biografía de Goya se rige solo sobre los datos indubitables, pues los dudosos los someto a discusión en su página. Del todo he querido que brotase de modo claro y concluyente, sin manierismo ninguno, la vida excepcional de aquel hombre que se destaca solitario en una época²⁴⁷.

En ce qui concerne la nature même des textes présents dans *Goya* de Ramón Gómez de la Serna, il est fait mention d'échanges épistolaires entre le peintre et les membres de la cour. Nous retrouvons cette correspondance riche et variée dans les chapitres « Su arraigo a la corte » et « La era de Carlos IV ». Sont présentées ici, par Gómez de la Serna, les fameuses lettres teintées de profonde amitié à Zapater et d'autres plus officielles comme la réponse de Melchor de Jovellanos à propos d'une commande exécutée par le peintre²⁴⁸.

1.2.1 Collages ramoniens

Nous élaborons une hypothèse selon laquelle l'intermédialité image-texte chez Ramón Gómez de la Serna provient essentiellement de la pratique de « collages ». Le terme est utilisé au pluriel car nous proposons une vision pragmatique du collage en lien avec le bureau de l'écrivain parsemé de photos et de reproduction au mur²⁴⁹. De plus, nous ajoutons une vision comparatiste du terme par la pratique artistique à la fois intertextuelle et intericonique ramonienne. Le cubisme est à l'origine de l'expansion du collage qui a connu un engouement d'abord en peinture puis en littérature. Dans ce domaine, en l'occurrence, le collage est proche

²⁴⁶ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Goya, op. cit.* p. 35.

²⁴⁷ *Idem.*

²⁴⁸ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Goya, op.cit.*, p. 95.

²⁴⁹ Voir photographie p. 196.

de la citation, mais là où cette dernière est simple imitation, le collage lui n'imité pas : il va puiser dans l'œuvre-source. Laurie-Anne Laget revient sur l'importance des murs d'images dans la création littéraire ramonienne :

Esta multiplicidad de referencias intrtextuales, que dejan su huella, a veces material, en el texto definitivo, invita a concebirlo como un palimpsesto. Inspirado en un conjunto de fragmentos-instantáneas, a imagen y semejanza del *estampario* que cubría las paredes de los sucesivos *torreones* ramonianos, el texto se presenta como un « auténtico *work in progress* », recordándonos, como lo hizo Juan Manuel Bonet, que « Ramón, “doctor en pegatoscopia” y rey del “sindetikón”, fue uno de los grandes *collagistes* españoles²⁵⁰».

Il est question également de collage par l'intégration plus intertextuelle d'idées ou de résumés de textes d'autres auteurs qui ont travaillé sur Goya. En 1928, La Junta Nacional del Centenario, chargée de coordonner les événements nationaux en lien avec le centenaire de la mort du peintre, recherchait un auteur capable d'évoquer la vie et l'œuvre de Goya. Eugenio d'Ors remplit ce contrat en respectant un canevas précis et en écrivant, par conséquent, une biographie d'un style très différent de celui de Gómez de la Serna²⁵¹. Néanmoins, cette biographie considérée comme « officielle » a plu à Gómez de la Serna par son aspect malgré tout innovant, ce que précise Ana Suárez :

D'ors usa la técnica de *collage* porque en su biografía todo añade una dimensión más a la figura del estudio²⁵².

Le collage se retrouve alors comme structure fragmentée de création littéraire dans un domaine pourtant assez sclérosé qu'est la biographie. Ramón Gómez de la Serna se sert donc aussi du collage de plusieurs éléments textuels qui offrent un nouvel éclairage, certainement plus intimiste sur Goya. Le terme même de « collage » fait surtout allusion aux pratiques artistiques picturales en vogue durant l'avant-garde et que l'écrivain madrilène essaie de calquer littérairement dans un genre particulier : la biographie de peintres. La cohabitation de l'image et du texte, qu'elle soit véritablement patente dans les écrits ou illustrée par des théories

²⁵⁰ LAGET Laurie-Anne, « (¡Ojo Esta parte quede para el libro!) » Un prólogo inacabado de Ramón Gómez de la Serna sobre el Surrealismo, in *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, Vol. 45-46, Madrid, 2009, pp. 161-199. Cite BONET Juan Manuel, *Ramón en su torreón*, Madrid, Fundación Wellington, 2002, pp. 51-52.

²⁵¹ Voir SUÁREZ Ana, *El género biográfico en la obra de Eugenio d'Ors*, Barcelona, Anthropos, 1988, p.70 : “La biografía de Goya no consiste en la narración de una vida, sino más bien en la expresión de un vivir tal como lo pedía la Junta Nacional del Centenario de Goya”

²⁵¹ *Ibid.*, p.87.

²⁵² *Idem.*

d'interrelation entre les deux modes d'expression, trouve sa place dans Goya, notamment lorsque Gómez de la Serna nous offre une description du Madrid de la fin du XVIII^e siècle qui, par une *ekphrasis* partielle, nous rappelle les motifs des tapisseries conçues pour la Cour espagnole à cette époque :

Compone piezas alegres sobre todo lo que ve, él va recogiendo en sus cartones lo que encuentra en sus paseos en el descenso al Madrid marginal, escenas entretenidas, galanes en novillada de sol que fuman embozados, o sea en el colmo del sibaritismo, calor dentro de la capa y humo escapado a su cordialidad, como voluta de su felicidad escapando al cielo; meriendas sorprendidas en la festividad de la buena tarde, columpios improvisados aprovechando las ramas fuertes y galantes, bailoteos que ni son jota o seguidillas, sino danzantería del festejo improvisado, y damas con quitasol que no se deshonraban de sentarse en las jorobas del campo, en familiaridad plena con el paisaje²⁵³.

Cette citation s'apparente à une *ekphrasis*. La *descriptio*, à savoir les motifs littéraires qui donnent à voir une œuvre peinte sont ici : « *columpios improvisados* », « *ramas fuertes y galantes* », « *damas con quitasol* », « *las jorobas del campo* ». Ils illustrent parfaitement la pensée de Goodman reprise par Jacques Morizot²⁵⁴ et dont nous faisons état dans le troisième chapitre de la première partie. Nous sommes bien en présence d'une « extraction » du pictural d'une expression sémantique verbale que l'on peut nommer dépicition.



Tableau 5 : Francisco de GOYA, *El columpio*, 1779, huile sur toile, 260 x 165 cm, Musée du Prado, Madrid

²⁵³ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Goya, op.cit.*, p. 92.

²⁵⁴ Voir p. 96.

Possiblement les œuvres-sources sont issues des *tapices* et *cartones* de Goya. Nous pouvons y déceler l'évocation de *La cometa*, *La pradera de San Isidro*, *El columpio* ou bien encore *El quitasol*. Le motif des racines aragonaises du peintre reste bien présent dans ce dernier exemple car nous retrouvons dans ces commandes de *tapices* y *cartones* la représentation *costumbrista* de jeunes « *joteros baturros* ».



Tableau 6 : Francisco de GOYA, *El quitasol*, 1777, huile sur toile, 104 x 152 cm, Musée du Prado, Madrid

La littérature ramonienne est portée par un impératif ekphrastique issu également d'un *costumbrismo* plus moderne, madrilène et, de ce fait, plutôt urbain. L'auteur lui-même sous-entend qu'entre ces œuvres peintes et ses écrits se manifeste une contagion de l'image vers le texte. Le titre évocateur du caprice *Los tapices contagiosos*²⁵⁵ en est un bon exemple. A travers la description des objets qui acquièrent chez Gómez de la Serna une dimension plastique dans une composition textuelle synthétisée dans l'image mentale du lecteur :

Rubios artistas flamencos habían ido tejiendo aquellos tapices, libertándose en ellos de su vida, perdiéndose en sus hilos. [...] Toda una batalla de generaciones derruidas se veía en ellos, y el polvo de los muertos daba el gran tono pardo descolorido a sus escenas²⁵⁶.

Grâce à cette pratique, l'auteur cherche à valoriser une symbiose parfois difficilement tenable et qui requiert beaucoup de finesse de la part de l'écrivain :

²⁵⁵ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Caprichos* (1925) in *Obras Completas VII*, *op. cit.*, p. 788.

²⁵⁶ *Idem.*

entre le spatio-visuel et le verbo-temporel. Il y a une certaine simultanéité à observer entre l'auteur témoin oculaire *a priori* de l'œuvre picturale, et le narrateur qui, lui, devient le témoin *a posteriori*. Entre ces deux temps, la transformation ou translation d'un art vers un autre s'opère dans le langage, par des phénomènes observables surtout en tant que tropes à partir de l'expérience visuelle décrite. C'est le lecteur, ensuite, qui est obligé de s'inclure dans une logique du temps de la description et de son langage. Gómez de la Serna ne peut produire ses microrécits autrement que par ce procédé de l'interaction entre le visuel et le verbal pour déboucher très souvent sur l'*ekphrasis*.

1.2.2 *Ekphrasis* goyesques

La sensibilité artistique de l'auteur engendre une abondance d'éléments picturaux au sein de son œuvre, ce qui lui permet de composer une diversité de créations ekphrastiques. Quels sont ces éléments picturaux qui dessinent, chez Gómez de la Serna, une écriture plastique ? Nous pouvons prendre un exemple dans le chapitre consacré à la Duchesse d'Albe dans la biographie *Goya* de Gómez de la Serna. Plus précisément, il est question du célèbre tableau *La Maja desnuda* dont la description se trouve fort à propos dans le chapitre de la duchesse andalouse. En se fondant sur cette œuvre d'art et ses critères visuels, l'écrivain entremêle les faits historiques et son intuition de biographe pour créer sa Maja-Duquesa. Il place l'intrigue dans le palais de la Moncloa, où, selon l'auteur, le tableau a été peint. Il nous rend témoin de la conversation qu'aurait eue Goya avec la duchesse afin qu'elle acceptât d'être peinte nue :

- La inmortalidad requiere una desnudez nueva, grácil como ninguna, pura de los Madriles.
- Ya en la vestida está todo señalado.
- Y se ve que todo estorba, que todo sobra... Ahora es cuando más quiero decir la verdad, dar al porvenir ese deseo eterno, fundar un nuevo culto.
- No seas loco... ¿No será un endiablamiento más que un culto?
- Tú que de niña has visto en tu casa la maravillosa *Venus del espejo*, de Velázquez, debes comprender que ya hubo una mujer española lo bastante generosa para conceder sus gracias a la gloria.
- Pero fue pintada de espaldas.
- Los tiempos que nosotros vamos a encarar merecen una postura franca²⁵⁷.

²⁵⁷ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Goya. op.cit.*, p. 189.

Gómez de la Serna évoque un corps de femme individualisé dans la création et non plus un idéal plastique comme dans les nus habituels. C'est la représentation visuelle de la conceptualisation féminine que souhaite exprimer Gómez de la Serna dans sa littérature. L'auteur s'est donc prévalu de ce passage de biographie romancée pour nous donner à voir la modernité de ce nu artistique de Goya. En utilisant ses connaissances artistiques picturales associées à son imagination, l'auteur incorpore la fiction à l'érudition pour réaliser une composition ekphrastique véritablement évocatrice du tableau :

Que signifie, [...] cette liberté de main que Delacroix envie à l'auteur des Caprices ? Delacroix travaille sous alibi historique, théâtral et scripturaire et dans les liens littéraires de ces alibis.

Caprices, disparates, natures mortes, miniatures de la fin...et les peintures noires de la Quinta del Sordo. [...] Ces peintures ne sont pas davantage les plus propres à exprimer les horreurs de la guerre. La peinture y a déjà décisivement changé dans la manière et dans les sujets.

Beaucoup de littérature (à part, toujours, le grand Baudelaire) s'est conforté dans l'idée du génie visionnaire transmettant dans la rage de sa solitude les affres de sa pensée²⁵⁸.

Si les gravures de Goya tiennent une place prépondérante chez Gómez de la Serna (comme nous l'analyserons plus amplement dans le prochain chapitre), il convient de ne pas exclure les œuvres peintes et, particulièrement, « les peintures noires ». Toujours dans sa biographie de Goya, Gómez de la Serna donne pour cadre les images les plus dures et ténébreuses de l'artiste, ses peintures noires, dans l'environnement très bucolique de la rive du Manzanares. En effet, la description offerte des alentours de la Quinta del Sordo est plutôt surprenante :

El montículo en que se alzaba la casa de Goya tiene aires especiales de alegría y de laberinto. [...] Ventanas y balcones se reparten por todas las fachadas, y el deseo de florecer que tiene Madrid hace que trepen hasta los balcones madre selvas, rosales, y plantas rampantes ansiosas de asomarse a la vida, de mirar en derredor y, sobre todo, divisar lo que la ciudad tiene de aspiración, y que es para el artista tirantez emulativa que sirve como nada para continuar la obra. [...] En verde clara retirada de acacias vive Goya, viendo pasar por aquel camino bajo – hoy camino de cementerios – los más pintorescos caminantes, vestidos de retales de colores²⁵⁹...

L'optique de la description ramonienne est plutôt laudative face à ce lieu généralement considéré comme sombre, empreint de ténébrisme, de sorcellerie, voire de folie, lorsque l'on considère les quatorze peintures exécutées à fresque sur le crépi.

²⁵⁸ SCHEFER Jean-Louis, *op. cit.*, p. 39.

²⁵⁹ *Ibid.*, pp. 248-249.

C'est l'instinct et la fierté madrilènes qui prévalent. D'ailleurs, deux occurrences coïncident étrangement avec Gómez de la Serna :

Buscó Goya con sabiduría las proximidades del Valle de Luche, el sitio más fértil a la vera del Manzanares, entre las huertas de Ramón y frente a las de Apolinares, entre el puente de Segovia y el pontón de San Isidro.

Goya amaneció en la quinta en una constante verbena²⁶⁰.

Tout d'abord, c'est l'onomastique qui nous révèle le nom de *Ramón*, bien évidemment, celui de Gómez de la Serna, qui obtient fictivement une proximité goyesque supplémentaire, cette fois géographique. Le paronyme *Apolinares* pourrait évoquer l'auteur Apollinaire, très cher à Gómez de la Serna. Enfin, le substantif *verbena* symbolise vraiment le goût prononcé de l'écrivain pour le mouvement bohème, transposé ici à Goya. Plus loin, ce sera le terme *romería* qui sera employé.

Lorsque, finalement, la description ekphrastique des œuvres de la Quinta intervient, l'écrivain représente littéralement le dramatisme et l'ambiguïté qui résultent de la juxtaposition du fantastique et du réel. Cette juxtaposition est un moyen de s'évader de la réalité extérieure de la Quinta et permet à Goya un repositionnement à l'intérieur même de sa maison :

Permite a Goya descubrir mundos e inframundos nuevos para el arte, a la vez que inventa medios propios para realizar las obras que pinta y graba a capricho²⁶¹.

Son sens de l'observation du réel l'amène à interpréter picturalement le monde qui l'entoure, y compris dès ses plus jeunes années de peintre. En effet, Todorov nous offre un extrait de ses échanges épistolaires à ce propos :

Le désordre, le chaos, le carnaval offrent une image visible de ce qui forme notre esprit. Dans une lettre à Zapater qui date de 1785, on trouve un exemple – rare – des méandres dans lesquels l'imagination de Goya peut le conduire. Au milieu de phrases parfaitement anodines, on trouve ceci : « Ah qu'il était bon ton petit coin avec le chocolat, les petits gâteaux mais dans ton petit coin tu vois, il n'y a pas de liberté parce que dans ton coin il est plein d'insectes variés munis d'instruments de mort, de crochets, de poignards avec quoi, un coup par négligence, un coup par invention, ils ont enlevé à qui tu sais un bout de chair et un peu de cheveux sur le crâne et ces bêtes-là, tu vois, non seulement elles égratignent et cherche querelle mais elles mordent aussi, elles crachent, elles piquent, elles transpercent, en plus, elles servent de nourriture à d'autres bêtes plus grosses encore et bien pires » (le 19 février 1785). Ne se croirait-on pas plongé soudainement dans un tableau de Bosch ou, plus près de

²⁶⁰ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Goya. op.cit.*, p. 248.

²⁶¹ HELMAN Edith, "Trasmundo de Goya" in *Revista de Occidente*, Madrid, 1963, p. 68.

nous, dans un récit de Kafka ? [...] c'est la force d'évocation de ces phrases, qui témoigne de ce que Goya sait exprimer en mots ce qu'il confie habituellement à ses images²⁶².

En somme, la transposition d'art qui s'opère dans le processus eikphrasique s'aborde à partir d'une visée encodée de l'œuvre iconique qui amène une réalisation descriptive à portée panégyrique. Elle peut aller de la didactique à la volonté politique ou sociopolitique, ce qui nous paraît être le cas, à la fois chez Goya et chez Gómez de la Serna. Toutefois il existe bien un plaisir ressenti par l'exécutant littéraire dans l'art de la *descriptio*.

2 Caprices et microrécits

Quelles sont les limites imposées par Ramón Gómez de la Serna dans les similitudes qui le lient à Goya ? Il n'est pas question pour lui de copier Goya, mais de s'inspirer du caractère de l'homme, un grand précurseur certainement, pour en retirer la substantifique moelle indispensable aux inventions littéraires ramoniennes.

Antonio Rivas tente une synthèse de ce rapprochement en lien avec les *Caprichos* et les microrécits :

Estos libros están compuestos de diversas modalidades textuales entre las cuales se encontraría la versión ramoniana del microrrelato, que [...] hemos englobado bajo el término de "capricho". Con esta denominación Gómez de la Serna pretende asociar esta parte de su obra con los conocidos grabados de Francisco de Goya²⁶³.

Cette citation est centrale dans notre étude car elle vient étayer clairement notre thèse au sujet de la relation rhizomatique entre les gravures de Goya et les microrécits de Gómez de la Serna. De surcroît, Antonio Rivas précise que cette relation, si elle nous paraît aujourd'hui plus explicite, a fait l'objet d'une théorisation de la part de l'auteur madrilène :

Precisamente, en el texto que pretende sintetizar la poética de éstos, "Teoría del Disparate", Gómez de la Serna hace de este pintor el precursor o "mártir" del disparate. De acuerdo con el autor madrileño, Goya "no tuvo más remedio que dibujar alguna de las cosas absurdas que vio repetidamente y que le propusieron desafiadoramente su transposición²⁶⁴".

²⁶² TODOROV Tzvetan, *op.cit.*, Paris, Flammarion, 2011, pp. 91-92.

²⁶³ RIVAS Antonio, « art. cit. », p.305.

²⁶⁴ *Ibid.*

2.1 Gravures de récits brefs

Dans le chapitre consacré aux *Caprichos*, Ramón Gómez de la Serna inclut une part autobiographique importante au sujet du modèle que pouvaient représenter les gravures de Goya :

Un día un extranjero, al verme tan atento frente a aquel multiespejo en que afeitarse de tonterías, y notando que yo copiaba algo de aquello que veía, con deseo de comenzar la primera plana de borrones rebeldes, me dijo:

- Hace mal en copiar a Goya, pues Goya es un mal dibujante.

Yo miré a aquel mentor entrometido en aquel colegio sin mentores, en que se estudiaba y se hacía novillos al mismo tiempo, y, mucho después que hubiese desaparecido, se repuso en mi corazón la contestación: “Yo no aprendía dibujo en aquel copiar los geniales garrapatos de Goya, sino que aprendía a disquisicionar en los sueños y recoger el espontáneo sarcasmo que merece la vida²⁶⁵.”

La leçon de cette rencontre, effective ou non, peut être due à l’imagination de Gómez de la Serna. Elle rend compte assez clairement du passage intérieur qui s’est établi chez l’écrivain entre l’image et le texte, à travers notamment cet oxymore « *geniales garrapatos* ». Ce fut, sans nul doute, un long processus d’élaboration mentale (« *mucho después que hubiese desaparecido* »), qui nous permet de comprendre que l’écrivain ne cherchait pas à dessiner, au premier sens du terme, mais à percevoir les contours de la représentation de la vie de tous les jours, grâce à l’expression artistique. Il conclut en révélant « *recoger el espontáneo sarcasmo que merece la vida* ».

Le miroir à plusieurs faces dont il est question plus haut renvoie à la problématique du choix des œuvres iconographiques qui deviendront le substrat des œuvres littéraires ramoniennes. Dans le terme *multiespejo* nous relevons, dans un premier temps, l’aspect pluriel, numéraire, qui consiste à confronter plusieurs fois ces sources dans un besoin spéculaire et autocentré, essentiel chez Ramón Gómez de la Serna. En tant que *modernista* l’auteur se doit d’entreprendre ce travail de redécouverte de corpus, même pour des artistes connus, afin d’étancher la soif

²⁶⁵ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Goya, op.cit.*, p. 118.

d'invention par des procédés intermédiaires déjà évoqués. Florence Godeau nous éclaire à ce sujet :

L'inflation des études sur les écrits d'artistes, sur l'ekphrasis, sur les littératures artistiques, sur ce nouveau « patrimoine écrit », rappelle à la modestie une histoire de la littérature qui s'est longtemps privée de tout un corpus qui lui avait échappé, mais dont les effets se développaient malgré tout par déplacements, extensions, dérives, annexions, stratégies inconscientes. Inventer un corpus, rhétoriquement et théoriquement, pour un type de lecteur particulier²⁶⁶.

La citation suivante nous indique à quel point l'étude des planches de Goya par Gómez de la Serna fut un travail acharné et productif dans la translation qu'il a réalisée entre l'art plastique et l'art littéraire, par le vecteur de l'*humorismo* :

Después de haber hojeado mucho el libro feretral de los aguafuertes, y después de haber leído incesantemente las posdatas que Goya añadió a sus plumisferios, estoy convencido de que Goya fue el precursor del humorismo intencionado y suicida, que creó ideal literatura del momento. [...] Primer humorista español, o sea dominador del contraste, que la base de ese nuestro humorismo en que triunfa la contraposición de lo blanco y de lo negro, de lo positivo y de lo negativo, de la muerte y de la vida, acertó como nadie con la carnación vital del verdadero retrato²⁶⁷.

Une littérature idéale de l'époque : voilà ce que Gómez de la Serna pense des brefs commentaires composés par Goya au sujet des *Caprichos*. L'auteur en vient ensuite à définir plus concrètement l'*humorismo* en faisant référence au premier *humorista* dont il est devenu le disciple, Goya :

El humorismo es aquello en que se mezcla la credulidad y la incredulidad, lo trágico y lo cómico, la vida y la muerte, es decir, todos los polos contradictorios, pareciendo brotar del chispazo la única conclusión genial digna de la vida, siempre de un modo catastrófico, desesperado, barroco y con escasas palabras de agonía. [...]

Goya, sin recalcar el hecho, puesto que es el primer genio típico del género, con breves frases, con títulos impacientes, con palabras suspensivas, llega a señalar el camino²⁶⁸.

Ici l'*humorismo* se caractérise par une succession d'antithèses qui se place dans une volonté critique plus importante que la simple satire alors en vogue jusque-là dans la littérature contemporaine de Goya. La satire, en réalité, suggère la critique alors que l'*humorismo*, surtout dans l'œuvre plastique de Goya, montre les aspects les plus dégradants de la société, à la fois mortifères et comiques, réels et fantastiques. Chez les deux artistes, c'est le concept d'observation de la société qui prévaut,

²⁶⁶ GODEAU Florence, *op. cit.*, p. 90.

²⁶⁷ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Goya. op.cit.*, p. 119.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 120.

associé à la caractérisation de personnages caricaturaux. Un critique espagnol Domingo Ródenas de Moya, spécialiste du microrécit, s'exprime en ces termes :

En efecto, gollerías, disparates, caprichos, trampantojos, fantasmagorías... denominan una clase de microtexto, casi siempre narrativo, que propone una mirada inédita y humorística a algún aspecto, preterido o no, de la experiencia humana desde un ángulo desfamiliarizador y a menudo crítico con la verdad oficial. Un microtexto cuyo humorismo y aparente liviandad se asientan sobre un magma de tristeza, de seriedad, de interrogación angustiada sobre el mundo²⁶⁹.

L'idée d'un auteur « visionnaire angoissé » n'empêche pas la création microtextuelle. Au contraire, elle l'encourage et la conforte. Elle apparaît comme la transmission de la rage et de la solitude de l'artiste aux prises avec les affres de sa propre pensée et dont l'ultime objectif commun avec Goya est de rendre visible l'invisible, et l'indicible, dicible²⁷⁰.

2.2 Influence goyesque et microrécit

En se comparant à de très nombreuses reprises à Goya, tant au sujet des lieux fréquentés dans Madrid qu'à l'application de théories picturales, Gómez de la Serna s'adjuge le rôle de l'artiste qui inaugure le nouveau siècle et devient l'introducteur d'une époque qui libère l'Espagne de sa torpeur artistique, tout comme l'avait fait Goya en son temps. Cette idée de génie absolu qui ouvre la voie est très fréquente chez l'écrivain qui signale que, pour lui, en jouant la carte de l'humour à propos de la surdité du peintre aragonais, Goya est le « Beethoven de la peinture²⁷¹ ».

Dans ses compositions, notamment ses gravures, Goya lui-même avait été influencé par le théâtre de marionnettes et les ombres chinoises ; il existe de nombreuses similitudes entre son œuvre plastique et ce théâtre de chansons, danses et pantomimes accompagné parfois de représentations d'ombres chinoises. Ramón Gómez de la Serna, à son tour, dans la revue *Cruz y Raya* dirigée par José Bergamín, rend hommage à cette inspiration goyesque. En répondant ainsi au cinquième secteur de la correspondance des arts d'Etienne Souriau²⁷², il juxtapose son texte et des

²⁶⁹ RÓDENAS DE MOYA Domingo, "El microrrelato en la estética de la brevedad del Arte Nuevo", in *La era de la brevedad – el microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, 2008, p. 98.

²⁷⁰ Voir "la palabra y lo indecible", *Revista de Occidente*, n°151, Madrid, 1936, pp. 56-87.

²⁷¹ YURKIEVITCH Saúl, *op.cit.*, p. 16.

²⁷² Voir p. 81.

dessins de José Caballero qui sont des silhouettes profilées dans diverses situations, en présentant ce qu'il nomme « *las sombras* ». Il lie intimement l'ombre et le sombre :

Las siluetas son letras de las sombras, introducción al estudio de la sombra que es ingrediente capital del Universo, margen de pensamiento del pensamiento. En un retrato con detalle de ojos y pormenores está menos el retratado que en una silueta²⁷³.

La connaissance de ce qui est à l'opposé de la lumière est essentiel pour Gómez de la Serna. L'examen de la silhouette est plus révélateur que le portrait détaillé d'un individu. C'est rendre grâce ainsi à la force du contraste noir et blanc, cher à l'auteur (*La viuda blanca y negra, Los medios seres...*) dont la gravure est une des plus belles expressions, et les gravures de Goya par-dessus tout car elles offrent le passage de l'évocation du visible et de l'invisible, du vraisemblable et de l'invraisemblable :

Nada con más fuerza dramática que esos monstruos que se movían en los teatros javaneses y sus secuaces, resultando como entelequias vivas que caminaban entre los verosímil y lo inverosímil²⁷⁴.

L'influence s'exerce même dans des sphères plus ou moins attendues. Par exemple, Gómez de la Serna s'attache aux titres donnés par Goya à ses gravures et fait un rapprochement avec le journalisme, sa première école de création littéraire et picturale :

Sus *Caprichos* son periodismo, comentario y amenidad, contraste de lo real con lo imaginado, flotante sátira fácil de reproducir, escrito ya en ella el pie de la publicidad, el pie periodístico corretón, sobreentendido, trazado con letras veloces. Hasta en sus cuadros episódicos sobre fabricación de pólvora y la persecución de un asesino descrita en varias viñetas, siente la necesidad de perpetuar lo que sucede como anécdota periodística de la vida. La primera caricatura política y moral de la época está en sus aguafuertes, que yo veo cómo se emplanan en medio del gran periódico ideal, como nota de todos los días y de todos los siglos, escapándose al censor gracias a sus puntos suspensivos, y, sin embargo, sin dejar de decir toda la certera verdad²⁷⁵.

Gregorio González Azaola, en 1811, dans le *Semanario Patriótico de Cádiz*, et en plein débat constitutionnel sur le devenir de l'Espagne, était enthousiasmé par les qualités artistiques et intellectuelles de l'œuvre de Goya, tout comme sa capacité imaginative, régénératrice dont chacun peut s'inspirer durant cette année de troubles.

²⁷³ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, "Siluetas y sombras" in *Cruz y Raya*, Madrid, n°20, novembre de 1934, p. 7.

²⁷⁴ *Ibid.*

²⁷⁵ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Goya, op.cit.*, p. 124.

En considérant les *Caprichos* comme une collection de poèmes moraux, il suit la voie de l'artiste, qui, alors qu'il annonçait son œuvre, affirmait son désir de faire de l'art de jadis par une pratique communément acceptée en vers et en prose. Avec Goya débute une tradition de satire sociale qui ne disparaîtra jamais en Espagne. Tous les spécialistes de Goya, depuis la seconde moitié du XIX^e siècle, ont reconnu à la fois l'imagination débordante du peintre et sa critique de la société de l'époque.

Par ailleurs, il est délicat de proposer une définition complète et précise du microrécit. Nous adoptons, en premier lieu, l'orthographe liée du terme que l'on trouve également sous la forme micro-récit. Ce choix résulte de la plus grande proximité lexicale avec le substantif espagnol *microrrelato*, prouvant que la nature et la qualité intrinsèques du récit dépendent aussi de sa longueur et que ce n'est pas simplement une épithète longitudinale.

2.2.1 Définition du microrécit

Le microrécit est un récit bref ou extrêmement bref dont la dimension oscille entre quatre et mille mots, réduit à l'essentiel et dont les caractéristiques sont la concision et la précision. Il s'agit d'une sorte de dépuration du langage. Au niveau du style, l'ellipse et la paralipse s'articulent afin de proposer « une intrigue latente, suggérée, sous-entendue, ébauchée » qui demandera une intervention plus forte du lecteur dans le récit²⁷⁶.

Cette définition mérite d'être approfondie, notamment si l'on considère le microrécit comme un genre littéraire à part entière. Il nous faut revenir un instant sur les débats qui ont animé de grands théoriciens du récit, comme Gérard Genette ou Paul Ricoeur. En effet, nous avons évoqué précédemment la pensée du philosophe : le récit propose un haut degré de correspondance entre les arts par un système d'opposition discursif. Mais qu'en est-il du microrécit ? Il partage de nombreux points communs structurels avec le conte ou la nouvelle. Ce qui va les différencier, c'est le nombre de caractères, la longueur du récit : quatre caractéristiques se recoupent entre ces types de récits :

²⁷⁶ ÁLVARES Cristina, *Nouveaux genres littéraires urbains. Les nouvelles en trois lignes contemporaines au sein des micronouvelles*, Braga, Departamento de Estudios Românicos, Universidade do Minho, 2003, p. 165.

- Discursives : hyperbrièveté, concision, narration, fragmentation et hybridité générique (proche de la poésie, l’iconotexte).
- Formelles : il y a huit degrés de formalisation du texte dans un microrécit – 1) la trame avec l’absence de complexité structurelle – 2) minimisation de la caractérisation des personnages – 3) un espace unique bien référencé – 4) une utilisation accrue de l’ellipse – 5) des dialogues réduits à une utilité diégétique – 6) un dénouement surprenant/énigmatique – 7) Un titre très évocateur – 8) Une expérimentation linguistique.
- Thématiques : l’intertextualité parodique ou non, la métafiction, l’ironie, l’humour, l’intention critique.
- Pragmatiques : Un nécessaire impact sur le lecteur (surprise, dégoût, empathie...) et, de ce fait, exigence d’un lecteur très actif²⁷⁷.

Revenons sur quelques caractéristiques qui nous seront d’un grand secours à l’heure d’étudier notre corpus ramonien. Avant toute chose, les caractéristiques désignées auparavant n’apparaissent pas dans chaque microrécit de façon conjuguée ou simultanée. Le but final est une possible exhaustivité de ces caractéristiques.

A notre sens, la caractéristique du microrécit la plus importante c’est qu’il est un exercice de réécriture, un travail de concision, de ciselage littéraire. Aussi, l’intertextualité est un fait de structure nécessaire à l’inscription du microrécit dans des cadres de référence constitués par des lieux-communs, motifs, œuvres d’art, personnages, séquences narratives et textes, pour compenser l’absence de descriptions et d’explications. David Roas écrit à ce sujet :

Lo verdaderamente significativo es que la intertextualidad tiene la misma función estructural y temática en el cuento que en el microrrelato: ahorra espacio textual (el lector ya conoce ciertos elementos que no hay que narrar) y, al mismo tiempo, plantea una desacralización paródica del pasado, un efecto válido también para otras reelaboraciones modernas y posmodernas de formas narrativas hiperbreves tradicionales como la fábula o el bestiario²⁷⁸.

²⁷⁷ ROAS David, “El microrrelato y la teoría de los géneros” in ANDRES-SUÁREZ Irene y RIVAS Antonio (ed.), *La era de la brevedad – el microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, 2008, pp. 47-76. Notre traduction.

²⁷⁸ *Ibid*, p. 55.

A travers des maximes qui servent de fil conducteur telles que *basta lo suficiente* ou bien encore *maximus in minimum*, le microrécit se veut un art ascétique où la part belle est faite à la fragmentation, à la fois de la vision de la réalité et de la construction du récit. Si nous commençons par la fonction du titre, ce dernier fonctionne presque toujours comme élément de contextualisation qui compense l'ellipse et la paralipse. Car, souvent, le sens du microrécit n'est saisissable qu'en fonction du titre. La fonction paratextuelle du titre devient ainsi secondaire car, plus que de donner un nom au texte, le titre, parfois plus long que le texte, forme une unité narrative avec lui. Dans le premier volume des *Caprichos* (1925), le microrécit « *Choque de trenes*²⁷⁹ » illustre parfaitement ce rôle prépondérant du titre :

El primero es una historia de pasión fatal entre dos desconocidos que se cruzan día tras día sintiendo una terrible y mutua atracción hasta que un día, no pudiendo reprimir más el deseo, se arrojan violentamente el uno sobre el otro. La sorpresa narrativa descansa en una paralipsis: los impetuosos desconocidos son dos locomotoras²⁸⁰.

Cette citation de Domingo Ródenas de Moya conviendrait à l'illustration de propos de José Carlos Mainer sur le rôle prépondérant du titre dans les œuvres de Gómez de la Serna, dans la gestion particulière de la confrontation du langage iconique et littéraire. Mainer affirme :

El artista ya no necesita ordenarlos elementos de su obra de acuerdo con una líneas y directrices que imitan el espacio natural, sino que este concepto se transforma en una idea estructural fundamentada en la tensión de los grupos que constituyen el cuadro y el texto. No se trata de entrar en la vieja y transcendental discusión de los límites del lenguaje iconográfico y el lenguaje literario. Ramón se halla probando, sin duda, los límites del segundo y el título de sus textos puede ser una orientación [...] el lenguaje es cifra de la imagen y puede que la inmediatez absoluta de la imagen, su condición de rival – más que copia – de la vida, sea el horizonte soñado de toda comunicación²⁸¹.

2.2.2 Thématiques goyesques

Fort des prémices picturales abordées avec les *Disparates* de Goya, Gómez de la Serna s'initie, dès 1917, aux récits brefs. Il en sera un précurseur dans *el Arte Nuevo*. Ce sens du *disparate* restera présent tout au long de sa trajectoire littéraire.

²⁷⁹ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Caprichos* (1925) in *Obras Completas VII, op. cit.*, p. 317.

²⁸⁰ RÓDENAS DE MOYA Domingo, « art. cit. », 2008.

²⁸¹ MAINER José Carlos, “La imagen en la palabra: Ramón y el cine”, in *Los poderes de la imagen*, Lille, Université Charles de Gaulle Lille 3, Travaux et recherches, 1998, p. 72.

C'est en 1921 qu'il compile ses microrécits dispersés dans des revues, dans un volume intitulé *Disparates*. Puis, en 1923, il crée une miscellanée (*Variaciones*) qui le conduira à des recueils de microrécits plus aboutis.

Ainsi, les fictions doivent admettre tout ce qui ne peut être accepté rationnellement : des gravures cauchemardesques (issus du bestiaire de Goya avec les motifs de l'âne – *El burro zancón*²⁸² (texte provenant du recueil *Disparates*)- ou de la sorcellerie – *Brujería del gato*²⁸³), des situations qui trouvent des solutions sans vraiment se résoudre complètement et qui demeurent ainsi dans des spasmes d'absurdité. Ce sont des images qui, par conséquent, défient et remettent en cause l'ordre établi du monde du lecteur. Antonio Rivas nous donne à voir cet effet iconographique dans le texte, en citant le microrécit des *Caprichos* « *El superpositor* » (texte repris dans *Caprichos* de 1956, provenant du recueil *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* de 1935) :

Ese monstruo es un fotógrafo. Nació para fotógrafo, pero no tenía la memoria fotográfica.

Disparaba su máquina sobre todas las cosas, pero se olvidaba de las fotografías que había hecho antes, y cuando creía no haber impresionado la placa número ocho, resultaba que la placa número ocho ya había sido impresionada²⁸⁴.

Ce début de microrécit est, selon nous, déjà évocateur à la fois de l'héritage goyesque et de la conception de l'écriture motivée par l'effet palimpseste chez Gómez de la Serna. Lexicalement, nous retrouvons un champ relatif aux *Caprichos* de Goya. Par le substantif *monstruo*, l'auteur évoque la planche n°43 *El sueño de la razón produce monstruos*, car, pour le photographe, il s'agit bien ici d'un problème lié à sa perception de la réalité et de son oubli qui se répercute sur son œuvre photographique, tout comme Goya est envahi par des monstres, représentés ensuite dans ses peintures.

Le verbe *disparaba* est assez explicite puisqu'il fait allusion aux fameux *Disparates* de Goya qui sont, analogiquement, les photographies de la société espagnole du début du XIX^e siècle. Enfin, le mot *placa* et le chiffre associé *ocho* nous rappellent la numérotation des planches des *Caprichos*.

²⁸² GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Caprichos* (1925) in *Obras Completas VII*, *op. cit.*, p. 1061.

²⁸³ *Ibid.*, p. 1006.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 759.

Comme le soutient Francisca Noguerol et comme nous en avons fait une des hypothèses de notre étude, il y a, dans les microrécits de Gómez de la Serna une caractéristique analogique parodique qui nous ramène une fois de plus à l'*ekphrasis* :

Es un hecho incuestionable: la importancia adquirida por la descripción en textos minificcionales que desarrollan tanto *ekphrasis* como *hypothiposis*²⁸⁵.

L'*ekphrasis* fonctionne comme un pont servant de moyen de communication entre mot et image pour que cette dernière devienne plus accessible au lecteur. A ce sujet, Francisca Noguerol cite Italo Calvino :

En este caso, el elemento visual se antepone a la elaboración del concepto, ocurriendo con él lo que Italo Calvino señaló en relación al proceso creativo: existe previamente y, a medida que va cobrando materia en la escritura, se transforma en expresión verbal, yendo así de la imagen al texto²⁸⁶.

La matière iconique, l'huile, l'aquatinte, l'aquarelle... ce qui est palpable, matériel, concret, se transforme par l'*ekphrasis* en mot, en verbe, impalpable. C'est cette métamorphose qui est générée par le processus créatif de l'auteur littéraire. Cela demande une capacité humaine de translation, de traduction et, finalement, de grande imagination, d'un art vers un autre, à laquelle fait allusion Calvino :

Hace falta enfocar imágenes visuales con otros ojos que no son los que tenemos todos enfrente. Lo que se ve, lo que se cree ver, lo que se imagina creer ver²⁸⁷.

L'hypothipose est communément considérée comme le procédé stylistique qui consiste à décrire une scène, un objet, un détail de façon très approfondie, animée. Elle permet la fragmentation de ladite scène ou du dit objet en utilisant, par exemple, le présent narratif, la caractérisation des noms (l'onomastique déjà citée en fait grandement partie), des verbes et l'effacement de la présence du narrateur. L'hypothipose permet de confirmer que le contenu textuel renvoie bien à l'image substrat. C'est ce à quoi se sont employés les surréalistes afin de désautomatiser la perception du lecteur. Les *Greguerías* de Gómez de la Serna, ces formules incisives et iconoclastes ont souvent été rapprochées des *haikus* japonais dans leur objectif

²⁸⁵ NOGUEROL Francisca, "Minificción e imagen: cuando la descripción gana la partida" in *La era de la brevedad – el microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, 2008, p. 185.

²⁸⁶ *Ibid*, p. 186.

²⁸⁷ CALVINO Italo, *Seis Propuestas para el próximo Milenio*, Madrid, Siruela, 1998, p. 97.

commun d'arriver à une ou plusieurs images inhabituelles de la réalité dans une forme extrêmement concise²⁸⁸.

Chez Gómez de la Serna, l'abord des *Caprichos* et des *Disparates* fait admettre que Goya anticipe un surréalisme authentiquement espagnol, qui ferait dévier la réalité au-delà des limites connues pour aller à la rencontre du fantastique.

En 1921, un très bel exemple de l'apogée de la forme breve avant-gardiste se lit dans la revue *Índice*, dirigée par Juan Ramón Jiménez, épaulé par Alfonso Reyes. L'auteur de *Platero y yo* cultivait l'art du récit court depuis longtemps, mais attendait probablement le moment opportun pour déclarer son attachement à la création de ce genre littéraire. Cette revue n'eut que quatre publications mais elle offre néanmoins un échantillon probant de ce que le récit court, y compris le microrécit, pouvait offrir au modernisme. Ce qui nous intéresse ici est la volonté affichée des auteurs de mêler différentes perceptions et pratiques artistiques, notamment celle qui englobe image et texte. Nous en voulons pour preuve « l'album photographique » d'Alfonso Salazar *Kodak de Andalucía* : ce sont vingt-neuf « vignettes littéraires » conçues comme « *instantáneas verbales que dejan constancia de un viaje por Andalucía* » :

Incapaz de pensamiento, me sumerjo en un mar de
infinita delicia. En mi recuerdo una vocecita canta:
Por el aire van
los suspiros de mi amante.
Por el aire van,
van por el aire...
Empiezan a brotar estrellas en el fondo, lleno ya de
tinieblas. Alocado, un lucero toca a rebato.

Analogiquement, nous retenons en substance, dans ce chapitre, l'ensemble des galeries de portraits goyesques qui ont une très grande influence chez Gómez de la Serna. L'art du portrait pictural, chez lui, n'est pas si riche et abouti. Là où Goya était très structuré et respectueux, à sa façon, de l'ordre établi, Gómez de la Serna se plonge dans une anarchie générique dont il faut trouver les clés afin de les remettre en ordre. Cela est dû à la forte volonté d'hybridation des genres dans la prose ramonienne. Les exemples proposés dans ce chapitre confirment que l'hybridation

²⁸⁸ Voir María DE LA VEGA PEÑA et Charo ALONSO, "Sugerente textura, el texto breve y el haiku. Tradición y modernidad" in *Escritos disconformes, Nuevos modelos de lectura*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2004, pp. 95-106.

souhaitée par l'auteur s'inscrit dans le « mouvement transversal » deleuzien mentionné dans notre première partie²⁸⁹.

Le lexique doit signifier les objets visibles et non pas les abstractions. Le recours aux métaphores est, de ce fait, moins évident chez Gómez de la Serna. A ce propos, Luis Cernuda remarque que stylistiquement :

Ramón utiliza la mecánica vanguardista de la imagen, pero servida de un castellano muy castizo, muy enraizado, lleno de neologismos que él crea como nadie, pero que no son neologismos extranjerizantes, sino volutas y virutas que le saca al castellano más recio y rancio»²⁹⁰.

En somme, le rapprochement, l'hybridation, l'image-texte, ne servent donc pas uniquement chez Gómez de la Serna l'expression d'un héritage pictural et critique de Goya, mais aussi la présence d'une forme, d'une rénovation esthétique de la langue espagnole, ce que souhaitait, sans nul doute, tout bon moderniste.

Ainsi, à la source de l'expression de la brièveté narrative ramonienne nous avançons l'influence de nombreux exemples disséminés dans ce chapitre. Des *Cartones y Tapices* aux « peintures noires » de Goya, nous relevons des critères d'assimilation de l'art pictural par Ramón Gómez de la Serna qui le conduisent à produire des textes « différents et innovants » au sein d'un bouillonnement culturel espagnol incessant du début du XX^e siècle. Cette dissémination d'œuvres-sources peut paraître en quelques points désarmante. Par conséquent, il convient désormais de centrer notre étude plus précisément sur deux recueils des deux artistes : l'un pictural et l'autre littéraire.

²⁸⁹ Voir p. 104.

²⁹⁰ CERNUDA Luis, «Gómez de la Serna y la generación poética de 1925 », *Estudios sobre poesía española contemporánea*, voir *Prosa Completa*, Barcelona, Barral, 1975, p. 197.

CHAPITRE II

***Caprichos* : deux œuvres homonymes pour un regard croisé intergénérique**

En guise d'introduction à ce chapitre consacré aux analogies entre les *Capriches* gravées de Goya et les *Capriches* textuels de Gómez de la Serna, nous prendrons comme point de départ une citation de Gónzalo Torrente Ballester, énonçant que, dans la prose ramonienne, les métaphores jaillissent de toutes parts :

Vayan lanzadas en bruto o como exabrupto, sin previa preparación, como esperando que la sorpresa haga posible la comunicación psicológica²⁹¹.

La communication que nous souhaitons imaginer entre l'image et le texte, au sein de l'œuvre écrite de Ramón Gómez de la Serna, correspond peu à la conception « impulsive » du travail préparatoire de l'auteur à laquelle Torrente Ballester semble croire. En effet, il faudrait plutôt voir la métaphore, et donc l'utilisation stylistique des images, comme un long processus d'intégration du substrat iconique par l'auteur qui est, ensuite, transmise au lecteur. S'opère ainsi un partage intermédial, produit du lyrisme de l'écriture et de la sensibilité de la lecture. C'est pourquoi nous proposerons l'étude d'un corpus de gravures des *Caprichos* de Francisco de Goya en relation directe avec un corpus de microrécits issus des *Caprichos* de Ramón Gómez de la Serna.

²⁹¹ TORRENTE BALLESTER Gonzalo, *Panorama de la literatura española contemporánea*, Tomo 1, Madrid, Guadarrama, 1961, p. 279.

1 Similitudes et oppositions

En premier lieu, il convient d'appréhender l'apparente opposition conflictuelle entre l'image et le texte à l'heure d'établir une analogie des œuvres homonymes de Goya et Gómez de la Serna. Les citations dans les *Caprices* de Goya sont à la fois d'ordre iconique et textuel comme le précise effectivement Jacques Soubeyroux qui prend en compte :

La dualité fondamentale de l'œuvre, dont la spécificité consiste précisément dans l'association de deux messages – un message linguistique et un message iconique – fonctionnant au sein d'un même ensemble de quatre-vingts planches selon des systèmes sémiotiques différents²⁹².

Dans cette perspective, nous pourrions penser que la série de gravures, par la présence de ce double message, a joué le rôle d'une pièce maîtresse influente pour l'écriture des *Caprices* de Gómez de la Serna. Ainsi, la citation a pu devenir un modèle pour l'auteur, dans le sens où il procède à des transpositions sémiotiquement hétérogènes, incluant à la fois des références picturales et des effets de traduction de textes (annotations ou légendes) comme nous avons pu le voir précédemment. La conception de la citation dans les *Caprices* de Goya telle qu'elle est décrite par Jacques Soubeyroux nous amène directement à l'analyse possible de la construction des courts récits de Gómez de la Serna qui filtre les messages iconiques et textuels de l'œuvre de Goya. Les filtres dont use l'auteur sont, par exemple, le fameux *humorismo* qui est très présent dans des ouvrages comme les *Greguerías*, l'ironie, l'antiphrase et les différents tropes comme la métaphore ou la synecdoque. La précision de l'hispaniste pourrait donc finalement s'adapter aux deux artistes et aux deux œuvres possédant le même intitulé :

La citation dans les *Caprices* n'est qu'exceptionnellement collage, simple greffe d'un *déjà dit*, « immobilisation du texte ou de l'image » : elle est au contraire toujours à l'origine d'un travail de déconstruction et de reconstruction, de retournement et de détournement²⁹³.

²⁹² SOUBEYROUX Jacques, « Le travail de la citation et la relation texte/image dans les *Caprices* de Goya » Site internet GRIHM, [Consulté le 25 octobre 2018].
https://grimh.org/index.php?option=com_content&view=article&layout=edit&id=1254/&lang=fr#jaques-soubeyroux-le-travail-de-la-citation-et-la-relation-texte-image-dans-les-caprices-de-goya-dans-citation-et-d%C3%A9tournement-2002

²⁹³ *Ibid.*

Le processus de citation n'est donc pas simplifié, mais, au contraire, complexifié, pour mieux s'approprier l'œuvre-source et aussi revendiquer une singularité, une spécificité artistique rendant compte à la fois de l'ancrage dans la tradition des œuvres, et de leur modernité.

Une des conjectures de notre étude est de postuler que les légendes (et dans une plus grande mesure les annotations de Goya ou celles des manuscrits de la Bibliothèque Nationale ou du Musée du Prado) ont servi de point de référence à la création des microrécits ramoniens. Les légendes qui accompagnent chaque gravure ont une fonction explicative, informative et surtout exclamative dans la majorité des cas. Cela explique le ressort humoristique et satirique de l'œuvre, selon les thèmes abordés (la critique des mœurs, la superstition, la sorcellerie...). Corinne Montoya-Sors indique même que : « ces gravures de Goya sont dotées de légendes qui jouent un rôle d'infra-scénario et elles sont donc à l'avant-garde de ce que l'on appelle le « reportage²⁹⁴ ».

La légende est un élément textuel parapictural qui joue un rôle littéraire essentiel dans l'œuvre de Goya. Il peut émettre des doubles sens comme dans la planche n° 14 (*Que sacrificio !*) qui met en relief à la fois la dénonciation physique et morale de la société contemporaine de Goya. La légende renforce ainsi la satire sociale qui était déjà bien explicite dans la gravure. Jacques Soubeyroux revient une nouvelle fois sur la fonction de ces légendes dans les *Caprices* de Goya :

Si la légende conserve dans certains cas la fonction d'ancrage du sens [...], elle est le plus souvent ambivalente, jouant sur le double sens des mots, sur l'antiphrase ou sur l'ironie. [...] Les nombreuses variantes du message linguistique que la critique a observées semblent n'être le plus souvent que des conséquences d'un travail d'élaboration préalable de l'image²⁹⁵.

Finalement, si nous contextualisons les *Caprichos* de Goya, la gravure était considérée comme un art mineur, mais le choix de l'artiste est opportun car cette situation facilite justement l'énonciation de la critique de la société espagnole contemporaine de ses œuvres. Les techniques employées et la diffusion de l'œuvre nous questionnent donc également : s'agit-il d'une pure expression artistique ou

²⁹⁴ MONTOYA-SORS Corinne, « LA CLEF DU SONGE, L'écriture spéculaire dans l'œuvre gravée de Goya » in BANKS David et TSEDRI Alain, *Sons et sens*, Université de Bretagne Occidentale, Brest, 1997, p. 268.

²⁹⁵ SOUBEYROUX Jacques, « art. cit ». p. 10.

existe-t-il une portée plus large ? Jacques Soubeyroux nous soumet des éléments de réponse :

Pour donner plus de relief aux personnages mis en scène, Goya y ajoute l'aquatinte, technique récente, presque inconnue en Espagne, permettant d'obtenir des fonds noir ou gris plus ou moins uniformes. Mais le choix de la gravure s'explique sans doute aussi par sa possibilité de duplication permettant d'atteindre un tirage de plus de deux cent cinquante exemplaires : cette volonté d'assurer une large diffusion du message véhiculé par l'œuvre révèle une intentionnalité didactique et politique²⁹⁶.

Chez Goya, l'élaboration du texte autour des gravures intervient après la création picturale. Le texte, de ce fait, concentre encore plus le message délivré par l'image, d'où les différents effets stylistiques et sémiotiques produits par ce même texte.

Pour Ramón Gómez de la Serna, à l'inverse, le texte prime sur l'image. Cette dernière est un appui au récit, mais toujours dans un souci de conserver les effets stylistiques évoqués et dans une volonté commune avec Goya, de donner à voir ce qui est le plus contestable dans la société de leur époque. Ces deux artistes, dans leur petite parcelle cultivée au sein du grand champ de l'Art, tentent une rénovation esthétique authentique. Au croisement des arts, nous retrouvons, tout comme les boutures de plantes servent à créer de nouvelles espèces, des hybridations qui opèrent une nouvelle vision artistique intermédiaire, comme le suggère la citation suivante à partir de la dissection de la gravure :

La gravure est serrée d'une pointe étonnamment autoritaire, qui la prend par tailles simples, point croisées, ressenties à l'endroit critique et sensible. Le modèle n'est jamais alourdi de travaux compacts. Il a l'air presque vide, et pourtant il nous suggère avec force le plein des volumes : c'est qu'il est soutenu de quelques accents brefs, de virgules, de points, qui nous servent de repères optiques²⁹⁷.

Il est question ici d'une terminologie scripturale (« accents », « virgules », « points ») pour décrire la picturalité de la gravure. Cette dernière serait-elle une entrée plus « évidente » pour l'écrivain vers les rapprochements image-texte envisagés ? Les planches de Goya sont des œuvres narratives et Gómez de la Serna les perçoit comme des éléments oniriques, faisant référence à de nombreuses reprises aux *Sueños* de Quevedo, et au projet « monstrueux » du peintre aragonais de garder

²⁹⁶ SOUBEYROUX Jacques, *op. cit.*, 2011, p. 91.

²⁹⁷ FOCILLON Henri, *Maîtres de l'estampe*, Images et idées Arts et Métiers Graphiques, Paris, Flammarion, 1969, p.138.

et de surpasser cette veine quévedienne. Emmanuel Marigno y consacre un article dans lequel il commente l'autoportrait des *Caprices* et met en évidence le lien intermédial entre le texte quévédien, les illustrations de Clowet et la reprise iconographique de Goya :

Par cet autoportrait, Goya instaure un dialogue implicite entre les codes de la gravure du XVII^e siècle, la satire, la figure de la Mélancolie, et le *sueño*, comme l'a fait Clowet quand il illustre les *Sueños* de Quevedo en incluant la personne de l'auteur dans l'illustration. L'illustration de Clowet sert donc de point de départ à Goya pour reformuler la figure de la Mélancolie – comme l'a fait Quevedo pour la question du *sueño*. La formulation plastique que fait Clowet des *Sueños* sert de repoussoir à Goya pour revisiter cette figure de la tradition iconographique et littéraire²⁹⁸.

Chez les deux artistes, nous ressentons l'ambiguïté de l'environnement narratif dans lequel ils placent leurs personnages. Par cette apparente instabilité, les deux *Caprichos* expriment une perspective vraiment moderne dans leur contemporanéité. Sont en jeu à la fois l'incapacité intellectuelle et sensorielle de l'homme à connaître le monde sans la révélation de l'artiste, et, dans le même temps, la volonté de ne pas abandonner une attitude optimiste face à ce même monde.

Plus particulièrement pour Ramón Gómez de la Serna : tant d'heures passées à étudier les planches du maître graveur n'ont pu avoir que des impacts positifs. Un élan optimiste et moderne feront de l'auteur, à travers ses textes, un nouveau révélateur de l'art de Goya, en dissolvant la limite entre son imagination et l'observation du réel. C'est un mécanisme que Gómez de la Serna appliquera dans sa représentation d'une zone limite, là aussi, entre le réel et le fantastique.

La ligne conductrice jusqu'au fantastique est tracée dans notre étude mais, dans une première intention méthodologique, nous traiterons principalement des caractéristiques du caprice pour alimenter une comparaison entre les gravures de Francisco de Goya et l'œuvre homonyme de Gómez de la Serna, dans laquelle se rejoignent ces caractéristiques.

Chez Gómez de la Serna, nous sommes en présence, d'une part, les *greguerías* qui sont perçues comme des salves de l'esprit, de l'*ingenio* littéraire tout espagnol, et d'autre part, des *caprichos narrativos* considérés avec les *gollerías*

²⁹⁸ MARIGNO VÁZQUEZ Emmanuel, « Les *Sueños* de Quevedo et le *Sueño* de Goya : du texte des *Sueños* et de ses illustrations par Clowet, à la planche 43 de Goya », in *Les arts dans le monde hispanique*, Antoine Fraila (éd.), Angers, Presse Universitaires d'Angers, 2008, pp. 61-68.

comme des créations plus spéculatives qui miseraient sur l'avenir. Mais, dans les deux cas, comment s'est imposée l'idée de la brièveté ? La *greguería* reviendrait-elle à se caractériser par la *brevería* ? L'association est audacieuse et ne dépend de ce qui pourrait passer pour un simple lapsus dû aux deux occlusives. La brièveté est difficile à mesurer sur des critères dimensionnels ou bien quantitatifs. Le seuil au-delà duquel on passerait du long au bref est très relatif, selon les auteurs, leur culture et leur époque.

C'est ainsi que, vers 1920, Gómez de la Serna publie ses microtextes dans plusieurs revues et journaux ou bien encore en édition propre. Beaucoup d'entre eux sont alors reconnus comme microrécits. En 1925, Gómez de la Serna essaie d'établir une distinction entre ses microtextes et son recueil *Caprichos* dans lequel il réunira finalement les textes narratifs courts et les microessais. L'année suivante, il publiera *Golleries* : 233 textes courts aux multiples sujets et sans vraiment de fil narratif.

En réalité, plus que la réussite et le succès littéraires, c'est la recherche continue de l'impulsion de l'art nouveau qui motive la concision maximum du récit, en totale contradiction avec ce que Gómez de la Serna nomme les hommes *mastodónticos*²⁹⁹ qui se complaisent dans leurs longs essais et romans. Cette conception de la littérature *de la brevedad* ne quittera jamais l'auteur madrilène puisque, même en exil en Argentine, il publiera de nouvelles *Greguerías*, en 1946 ainsi qu'un autre volume des *Caprichos*, en 1956. L'idée de la production de forme littéraire brève, proche des esprits innovants de la *vanguardia*, s'organise autour d'une priorité donnée à ce type de forme de récit courts ou microrécits, dans un premier temps, puis, dans un second temps, s'incluant dans une tendance à l'hybridation des genres littéraires et extralittéraires.

2 De *Caprichos* de Ramón Gómez de la Serna

Les *Caprichos* de Ramón Gómez de la Serna, dès 1925, année de la première édition, s'adaptent parfaitement aux idées esthétiques du moment, celles qui trouvent écho chez Ortega y Gasset : la déshumanisation de l'art, l'écriture comme divertissement, sans engagement social ou politique. Pourquoi l'auteur décide-t-il de

²⁹⁹ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Caprichos* (1925) in *Obras Completas VII, op. cit.*, p. 593.

s'inscrire dans le genre du caprice littéraire et, par conséquent, dans l'héritage pictural goyesque ?

Lassé en partie des *Greguerías*, Gómez de la Serna s'en détache quelques instants pour le caprice, mode d'expression plus large et dans lequel, habituellement, il va narrer une histoire ou une scène de la vie quotidienne où se manifestent, en certaines occasions, des touches de *greguería*. Comme dans nombre d'œuvres de Gómez de la Serna, les *Caprichos* surgissent de la grande ville et de l'immense don d'observateur de l'écrivain. La réalité des *Caprichos* se définit comme un tout simultané de scènes du quotidien dans lesquelles l'humour et le décalage absurde de Gómez de la Serna sont toujours présents. Il avait déjà publié quelques travaux sur Goya : dans son livre *Pombo* (1918), dans le journal *El Sol* (1927 y 1928), dans la *Revista de Occidente* (1927 y 1928) et dans la revue *Nuevo Mundo* (1927 y 1928).

L'année 1955 marque la fin des publications des *Caprichos*. L'auteur décide de compiler les microrécits publiés en 1925 avec ceux créés entre cette date et 1955 : au total un peu moins de 400 caprices (386 exactement, si nous nous fions à l'édition des *Obras Completas*³⁰⁰). La prolifique prose antiaforistique ramonienne est d'autant plus prégnante qu'elle se contente d'être avant tout divertissante face à une observation microscopique du monde.

La compréhension de cette vision de la société est un bon point de départ à l'heure d'étudier une comparaison entre l'œuvre homonyme *Caprichos* de Gómez de la Serna et de Goya. Nous ne redirons pas l'absolue fascination qu'avait Gómez de la Serna pour le peintre aragonais, ce qui apparaît à travers les noms de ses œuvres écrites : *Gollerías, Tapices, Disparates, Caprichos...*

Comparer les deux œuvres nous conduit à considérer deux éléments artistiques importants : la *fantasmagoría* et *el humorismo*. Le premier élément s'inscrit au sein du monde de la nuit et nous nous apercevons, dans les gravures de Goya, que prédominent dans l'obscurité grise de la gravure, des êtres diaboliques et grotesques, des entremetteuses maquerelles, des sorcières et autres démons, qui sont des personnages appartenant à la société (principalement à caractère urbain) et ceux qui, depuis cette obscurité invisible de jour, constitue vraiment la population qui fait se mouvoir le monde. Dans cette ambiance diurne, apparaissent des personnages aux

³⁰⁰ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Caprichos* (1925) in *Obras Completas VII, op. cit.*, p. 1175.

faux-semblants qui se consacrent uniquement à feindre les apparences, et, par conséquent, la véritable société serait celle qui surgit de la noirceur nocturne.

Fort de cette conviction d'interprétation des planches goyesques, Gómez de la Serna va construire pas à pas ses propres caprices. La narration ramonienne se base principalement sur l'observation des quelques faits divers qu'il va exposer depuis un point de vue inédit. Cela crée une suite d'histoires courtes, de court-métrage à caractère insolite, à la mesure du modernisme. S'il existe bien une antithèse entre le monde diurne et nocturne chez Goya, celle envisagée par Gómez de la Serna sera la différence entre la manière habituelle de voir le monde de la part du lecteur et la manière inhabituelle qu'ont les personnages de se comporter dans le monde fictionnel du texte ramonien. Ce dernier vient « pathétiser » l'image des personnages, comme nous le soulignons en citant Roland Barthes dans la précédente partie de notre thèse³⁰¹.

Aussi bien dans le cas du peintre que de l'écrivain, l'initiative artistique critique provient toujours du monde réel observé, disséqué même. Gómez de la Serna, afin de s'émanciper quelque peu de Goya, bien qu'il le fasse déjà en travaillant sur un autre *medium* que le peintre, crée alors un nouveau paradigme didactique pour le récepteur des caprices.

L'utilisation des thèmes antithétiques, jour / nuit ou monde réel / monde déformé, s'insère complètement dans un deuxième élément analogique entre les deux artistes : *el humorismo*. Gómez de la Serna le définit ainsi :

El humorismo es aquello en que se mezcla la credulidad y la incredulidad, lo trágico y lo cómico, la vida y la muerte, es decir, todos los polos contradictorios, pareciendo brotar del chispazo la única conclusión genial digna de la vida, siempre de un modo catastrófico, desesperado, barroco y con escasas palabras de agonía.

El humorista en trance siente el espanto de las formas, de las ideas y de la gracia; siente el espanto y el deseo del doble suicidio por amor y, sin embargo, realiza lo mejor que puede las ideas, las formas y la gracia³⁰².

Comme on peut le constater, *el humorismo* se caractérise par une succession d'antithèses dont l'intention critique a pour fin la satire suggérée. A nouveau, c'est l'observation du réel qui est mise à l'épreuve à travers la caractérisation et la

³⁰¹ Voir p. 80.

³⁰² GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, Caprichos (1925) in *Obras Completas VII, op. cit.*, p. 903.

caricature des personnages. Cette approche réussit à générer un effet grotesque qui, à certains égards, fait écho aux grands traits de l'*esperpento* de Valle-Inclán. De fait, deux des concepts les plus impactants de cette invention de Valle-Inclán seraient, d'une part, la caricature extrême des personnages, tel Max dans *Luces de Bohemia*, en réduisant sa personnalité au maximum jusqu'à obtenir des personnages sans relief, d'où provient d'ailleurs l'effet grotesque et, d'autre part, le concept de distanciation qui se manifeste dans l'ensemble de l'œuvre de Valle-Inclán. L'écrivain ou le peintre, finalement, doit toujours prendre de la distance sur son œuvre afin de ne pas trop s'impliquer : il se doit d'être, encore une fois, un simple observateur³⁰³.

Le titre de *Caprices* n'a rien de nouveau. Déjà Tiepolo et Piranèse (les *Prisons*) l'ont employé pour des séries d'eaux-fortes. Ce paradigme de l'auteur/artiste observateur du monde réel irrigue diverses thématiques de la critique d'une société présentée comme décadente et grotesque. Habituellement, lorsque l'on évoque les 80 gravures qui composent la série de *Caprichos* de Goya, la critique et le peintre lui-même ont toujours admis que les planches s'articulent autour de trois thèmes : les mœurs, l'ignorance et la convoitise. Ce sont les axes qui permettent de critiquer la société de son époque et qui sont montrés sans équivoque dans les *Caprichos*, au travers de la subdivision de ces thèmes.

2.1 Interrelations thématiques

Cheminons brièvement à travers toutes les gravures des *Caprichos* de Goya afin de distinguer les rapprochements thématiques puis stylistiques avec les microrécits ramoniens. Pour comprendre toute l'intentionnalité de l'œuvre gravée de Goya, il faut débiter notre chemin par la gravure n° 43 « *El sueño de la razón produce monstruos* » qui était prévue initialement comme planche n° 1 de la collection. C'est le peintre lui-même qui apparaît ici, endormi sur sa table de travail dans une obscurité saturée d'êtres nocturnes : chauve-souris, linx, hibou... Sur cette gravure sont mis en lumière l'état de léthargie et le rêve qui sont propices à montrer

³⁰³ Voir CARDONA Rodolfo et ZAHAREAS Anthony N., *Visión del esperpento*, Madrid, Castalia, 1988. Egalement, RUBIO JIMÉNEZ Jesús, *Valle-Inclán, caricaturista moderno. Nueva lectura de Lucas de Bohemia*, Madrid, Editorial Fundamento, 2006. Enfin, SAMPER Edgard (dir.), *Le retour au tragique, Lucas de Bohemia de Valle-Inclán (1920) et la rénovation esthétique*, Paris, Ellipses, 2007.

ce qui est vrai ; la raison éveillée, le jour, la lumière ne sont plus les seuls éléments de compréhension d'une société et de la vérité³⁰⁴. La nuit surgissent des êtres qui font partie du monde réel : des animaux, des sorcières, des maquereles et les habitants fantasmagoriques d'une société secrète et nocturne.

Quant aux mœurs, elles s'incarnent essentiellement sous les traits des filles de joie et de leurs maquereles (héritage de la *Célestine* et du *Livre de Bon Amour* de l'Archiprêtre de Hita) ou bien dans les scènes de galanterie ou de courtoisie. De nombreux exemples peuvent être cités et, parmi eux, la planche n° 22 « *Pobrecitas* » : alors qu'elles sont poursuivies, des prostituées se couvrent le visage. Moins évidente et toutefois bien plus pertinente par sa caractérisation en caricature, nous trouvons la planche n° 21 « *Cual la descañonan* ». L'oiseau à tête de femme est attaqué par des gardes, eux-mêmes défendus par un juge. Cette femme-oiseau (de nuit...) pratique la prostitution. Des thématiques associées font référence à la vie quotidienne des mariages arrangés et des entremetteuses. Nous citons ici le caprice n° 15 « *Buenos consejos* » dans lequel une *alcahueta* donne une série de conseils à une jeune fille, ou encore la planche n° 2 « *El sí pronuncian y la mano alargan al primero que llega* », titre emprunté à un poème de Jovellanos, où une jeune femme apparaît en tendant la main à un galant qui n'en veut point, tout en montant sur un échafaud, escortée par deux vieilles entremetteuses. Ces *célestines* qui recherchent toujours la récompense pécuniaire harcèlent et persécutent les prostituées ou celles en voie de le devenir. Très souvent représentées sous les traits de vieilles, voire de très vieilles femmes, elles correspondent à des représentations de sorcières, au sein d'une ambiance démoniaque et où surgissent également, pour faire contrepoint, des religieux de toutes sortes : frère, sacristain, prêtre, évêque...

Dans le monde nocturne, les exemples de démons, sorcières ou autres créatures elfiques et fantastiques sont très abondants. Attardons-nous sur les dernières gravures de la collection : ce sont les caprices n° 78-79-80 qui présentent des caricatures de frères ou de moines plongés dans la luxure, la gourmandise et la convoitise. La planche n° 80 est significativement évocatrice de ces tendances à la perversion fréquente, selon Goya, parmi les hommes d'église. « *Ya es hora* » montre

³⁰⁴ Concernant la gravure n°43 voir ROMERO TOBAR Leonardo, «Capricho 43: el emblema de un mito» in *Mitos* (Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de semiótica), Zaragoza, Colección Trópica, 4 (anexo de Tropelías), 1999, pp. 73-82.

leur oisiveté. Les religieux ne s'en cachent plus puisque, dans ce dernier caprice, c'est bien de jour que l'on peut voir explicitement leur attitude. C'est probablement l'éclairage final qu'a voulu donner Goya, avec un anticléricalisme, commun à de nombreux intellectuels de la *Ilustración*, comme conclusion des 79 autres sombres gravures.

Enfin, il nous reste à évoquer la dernière thématique : la représentation de l'ignorance et de la superstition que l'on trouve, là-aussi, dans de nombreuses gravures. Deux motifs illustrent ce thème : l'apparition des ânes dans les gravures (les âneries), voire plus globalement le bestiaire goyesque et le monde à l'envers, sujet hérité bien sûr de la tradition carnavalesque médiévale comme le précise Edgard Samper :

La méthode de Goya, dès les *Caprices*, consiste autant à animaliser la figure humaine qu'à donner figure humaine aux animaux. Cette frontière poreuse entre l'homme et l'animal, parfois même cette fusion des figures, engendrent un sentiment de monstruosité. Les figures hybrides, les croisements qui rapprochent zoomorphisme et anthropomorphisme et évoquent une fécondation qui ne suit plus les lois naturelles, conduisent à des combinaisons porteuses de sens³⁰⁵.

Dans l'estampe n°42 « *Tú que no puedes* » nous retrouvons ces deux exemples puisque deux hommes portent chacun un âne sur leurs épaules. L'ignorance et la sottise sont renforcées par la pesanteur des ânes qui sont un fardeau pour ces hommes. Il s'agit sans doute ici d'une parodie d'Atlas soulevant le monde.

2.2 Critiques sociales et prémices fantastiques

Bien que l'œuvre de Gómez de la Serna ait été longtemps reléguée à une fonction fondamentalement récréative, lorsque nous rapprochons ses caprices de ceux de Goya, la critique et la dénonciation de la société des années 1920 à 1950 englobent les trois grandes thématiques déjà abordées. L'intention parodique, caricaturale et satirique appartient à une nouvelle époque, celle du modernisme, dans

³⁰⁵ SAMPER Edgard, « Le bestiaire goyesque dans quelques gravures des désastres de la guerre », in *ETUDES du GRIHM : Los desastres de la guerra*, publié le 15/06/2016, <https://www.grimh.org/images/Ressources/Arts/goyadesastres/textesenpdf/08etudes.pdf>, [Consulté le 04 février 2018].

laquelle les défauts et les vices sont d'un autre ordre. Les péchés capitaux gardent leur force de persuasion et nous pouvons citer l'avarice dans le microrécit « *Avaro y peletero*³⁰⁶ » ou encore « *La maquina registradora*³⁰⁷ » qui met en scène un magasinier ambitieux qui rêve d'une caisse enregistreuse dont les touches seraient semblables à celles d'un piano. L'argent amassé ferait de lui un Rachmaninof délirant. C'est bien preuve que, malgré tout le génie que l'on peut avoir, l'argent rend fou. Les personnages de Gómez de la Serna s'entrecroisent dans le labyrinthe des caprices, là où l'auteur s'attache à faire le portrait d'un environnement urbain du quotidien dans la société de son époque : la vie des hommes pressés des grandes villes comme dans le caprice « *Record de viajero de avión*³⁰⁸ » où un voyageur compulsif, alors qu'il arrive dans une nouvelle ville, rencontre son double, déjà arrivé et attendant un autre avion.

Le traitement du temps et de l'espace est essentiel chez Gómez de la Serna, c'est ce qui le rapprochera assez vite des conteurs fantastiques du Río de la Plata tels Cortázar ou Bioy Casares. Une problématique spécifique de l'espace urbain préoccupe l'auteur. Les habitats domestiques où la proximité entre les habitants est favorable à l'observation des mœurs de chacun et, par conséquent, de toute la société hispanique, que sa capitale soit Madrid ou Buenos Aires : ce point de vue sur les « voisins » est évoqué dans « *La vivienda acordeón*³⁰⁹ » ou, plus concrètement encore, dans « *El vecino de cabeza aperalada*³¹⁰ ». Un voisin dérangeant passe son temps à tourner en rond comme une toupie dans son appartement et l'auteur-narrateur, en guise de sentence finale, s'exprime sur ce cas : « *¡Qué de aberraciones encierra una gran ciudad!* ». Pratiquement tous les pans de la société sont représentés : « *El lector de reajo*³¹¹ » se consacre à la lecture des journaux de ses voisins dans le métro jusqu'au jour où la punition divine lui révèle sa propre nécrologie dans le journal. « *Por fin el crimen perfecto*³¹² » est un plaidoyer contre les institutions législatives, la justice et la police totalement inefficaces. En effet, un homme réussit le coup parfait de « s'assasiner lui-même » se moquant ainsi de la

³⁰⁶ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Caprichos, Op. Cit.*, p.983.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 1042.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 947.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 953.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 1090.

³¹¹ *Ibid.*, p. 958.

³¹² *Ibid.*, p. 762.

police. Cette même critique est présente dans « *El negro condenado a muerte*³¹³ » puisque l'auteur nous fait part d'un juge nord-américain qui condamne à mort un homme noir. Ce dernier, épris de peur, d'angoisse et de symptômes psychosomatiques, devient blanc et réussit à se sauver :

Aquel negro había tenido la avilantez de amar a una blanca y eso, en la pulcra Yanquilandia, no se perdona.

Los jueces, que por algo se lavaban los dientes cuatro veces al día, pronunciaron una terrible sentencia condenatoria. El negro sería ejecutado por tres veces con macabra saña.

La noche de capilla fue aterradora para el pobre hombre empavonado, tan terrible que, cuando le llevaron a matar en la madrugada de ojos pitañosos, se había vuelto blanco.

Así como en la noche de la capilla última ha habido condenados que han encanecido por completo aun habiendo entrado pelijóvenes, el negro se había convertido en blanco.

En vista de eso, los jueces se reunieron en consejo urgente y como, al perder el color, el delito se había convertido en falta, optaron por casar a la pareja de blancos³¹⁴.

Ce microrécit reprend un motif cher à Gómez de la Serna : le traitement esthétique du blanc et du noir. A travers certains titres d'œuvres comme *La viuda blanca y negra*, nous percevons bien la préoccupation de l'artiste pour cette association à la fois chromatique et achromatique qu'il retrouve aisément dans les gravures, comme celles de Goya bien entendu. Par ailleurs, l'emploi de ces « couleurs » extrêmes veut nous montrer les limites de la palette chromatique de l'auteur. Le blanc est la page vierge et le noir la substance du crayon qui vient souiller la feuille par les mots de l'auteur, à travers différents prismes d'interprétation du réel. L'un d'entre eux, commun à Goya et Gómez de la Serna est l'humour vu comme un mécanisme qui permet de prendre de la distance esthétique entre la propre vie de l'artiste et la vie de ceux qu'il observe. Plus encore, l'humour est le générateur des relations transesthétiques, telles que Pierre Klossowski et Bernard Vouilloux les ont précisées et que nous utilisons dans la partie théorique³¹⁵.

La décadence sociale telle que nous l'avons vu exprimée dans les *Caprichos* de Gómez de la Serna va de pair avec une décadence artistique, sujet continuellement abordé par l'auteur. Cet aspect se manifeste par ces artistes qui cultivent l'ignorance et le manque de culture de la population. Imaginons un bonbon qui dote son consommateur d'idées en tout genre, d'art, de littérature et même de politique, c'est

³¹³ *Ibid.*, p. 1098.

³¹⁴ *Idem.*

³¹⁵ Voir p. 85.

ce qui est proposé dans « *Bombones de ideas*³¹⁶ » où un ton quelque peu misogyne est employé dans les dernières lignes : « *que la humanidad, y la mujer sobre todo, logre poblar la cabeza de algo más que pájaros y mariposas* ». Dans la même veine, dans « *El gran pedagogo*³¹⁷ », un professeur parvient à susciter l'intérêt de ses élèves en les alimentant de caviar. Enfin, le caprice ramonien emblématique du lien goyesque par rapport à la thématique de l'ignorance est « *El burro zancón*³¹⁸ ». Etroitement lié aux « âneries » de Goya, ce microrécit sur lequel nous reviendrons plus tard, est conçu comme une analepse, où le narrateur, alors qu'il entre dans une ferme de Castille, voit un âne assis en train de rédiger la troisième partie du *Quichotte*. Explicitement, Gómez de la Serna se réclame des planches des *Caprichos* de Goya en employant le motif de l'âne savant qui se consacre à l'écriture et à l'enseignement :

El burro gris, zancudo de Lucio estaba sentado como después he visto que Goya pintó sentados a los burros, y a la luz del farol vi que escribía... ¿Qué escribía?... Me acerqué y vi que escribía: "El Quijote.-Tercera parte"...

Eso es lo que yo recuerdo confusamente, apareciéndoseme aquel corral a esa hora, en que las bestias son personas porque la fuerza de la realidad permite una cosa así... Sospecho que aquella tercera parte del Quijote debía estar bien de realidad, además de escrita en el mejor y más puro de los castellanos, el castellano del rebuzno, que es más denso y sesudo³¹⁹.

En résumé, par son style typiquement descriptif, Gómez de la Serna se montre l'héritier de la vision goyesque de la société à travers une narration picturale qui élabore un ouvrage (*Caprichos*) formé de scènes et de petites histoires similaires à une série de gravures comme les avaient conçues Goya dans ses propres *Caprichos*. Partant du principe que la société ne se révèle que dans ses dérives et dans l'obscurité, Gómez de la Serna, avec une grande force anaphorique, reprend cette thématique et cette vision dans le *disparate* suivant :

EL QUE VEÍA EN LA OBSCURIDAD

Aquel joven veía en la obscuridad porque le había mordido un gato, siendo niño, en el centro más nervioso del ser, en el codo.

Primero se creyó que aquello sería una ventaja para él; pero poco a poco fue volviéndose un misántropo.

Por ver en la obscuridad había visto antes de tiempo la verdad de la vida, la escena que la resume por entero.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 1010.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 1039.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 1061.

³¹⁹ *Idem.*

Por ver en la obscuridad había visto a los seres a quienes tenía más respeto aprovecharse de la obscuridad.

Por ver en la obscuridad había visto en los túneles cómo las mujeres pálidas y de una hipocresía perfecta se dejaban coger la mano en la obscuridad, mientras los demás, desconfiando unos de otros, se echaban mano a la cartera.

Por ver en la obscuridad al entrar en los sótanos o en las profundas minas vio a los animales genuinos de la obscuridad con su cara más fea que la de nadie.

Por ver en la obscuridad vio su mismo gesto en el espejo, gesto mortal, que sin ver en la obscuridad no habría visto nunca y no le habría dejado tan desengañado.

Por ver en la obscuridad vio el gesto de hastío de las mujeres, hasta en las que dormían a su lado, y a las que no decía que veía en la obscuridad por no asustarlas.

Por ver en la obscuridad ha comprendido lo cochina que es la humanidad, que aprovecha la obscuridad para andarse en las narices.

Por ver en la obscuridad se tuvo que suicidar³²⁰.

La tonalité pessimiste et négative de ce *disparate* nous renvoie aux expressions picturales les plus sombres de Goya. Nous y retrouvons quelques éléments ekphrastiques tels “*las mujeres pálidas y de una hipocresia perfecta se dejaban coger la mano en la oscuridad*”, comme dans la gravure source issue des *Caprichos* de Goya, la planche n° 2 *El sí pronuncian y la mano alargan al primero que*



llega.

Gravure 4 : Francisco de GOYA Y LUCIENTES, *El sí pronuncian y la mano alargan al primero que llega* (n°2), 1797-1798, aquatinte, 17,7 x 12,4 cm, Musée du Prado, Madrid

³²⁰ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Disparates y otros caprichos*, Edición Luis López Molina. Palencia, Menoscuarto, 2005, p. 124.

2.3 Les *Caprices* en regard : convergences et divergences

Nous connaissons l'influence qu'a eu Rembrandt dans la peinture de Goya et dans son rapport à l'art³²¹. En ce qui concerne la gravure, Corinne Montoya – Sors nous fait même remarquer que « Rembrandt utilise ce support pour graver des séries d'images fortement politisées qui dénonçaient l'attitude de l'Armée et de l'Appareil religieux espagnol en Flandres³²² ». La connotation satirique des *Caprices* de Goya trouve peut-être une partie de son origine dans l'héritage flamand.

En outre, Palomino, auteur du célèbre traité de peinture *Museo Pictórico y Escala Optica*, dont la publication avait eu lieu dans les années 1715-1724, suggérait que la gravure n'a de valeur reconnue qu'en tant qu'elle peut être illustration de l'écriture. Or Goya était partisan des théories de Palomino si l'on en juge la représentation de ce traité dans un tableau célèbre de l'artiste : *Portrait du comte de Floridablanca* où le second volume du traité se trouve au sol et où Goya s'est peint lui-même.

Si ces *Caprices* de Goya sont en partie « une illustration de l'écriture », il s'agit d'une collection de gravures que l'on peut feuilleter, tel un livre, montrant 80 estampes de tranches de vie dans une époque précise, la charnière entre le XVIII^e et le XIX^e siècle. Il est possible alors d'appréhender cet ouvrage à multiples facettes comme une série de petits récits dénonçant les travers des contemporains de Goya. Il est question de cette correspondance entre texte et image, gravure et littérature dans les conclusions que tire Jacques Soubeyrou à propos de la citation dans les *Caprices* de Goya :

Un travail de déconstruction et de reconstruction [...] orienté par les lois qui donnent son sens à l'ensemble de la collection, c'est-à-dire par une logique diégétique et non par une logique qui serait propre à chaque gravure. Ces lois correspondent à un projet global de satire sociale, dont les cibles sont identiques à celles de nombreux textes de l'élite

³²¹ De nombreux critiques on fait ce constat et, parmi eux, nous pouvons citer CALVO SERALLER Francisco, « Goya's women in perspective », in *Goya : images of women*, Washington, National Gallery of Art, 2002, pp. 29-49.

³²² MONTOYA-SORS Corinne, *op. cit.*, p. 264.

éclairée, ce qui justifie les rapprochements que la critique a pu établir avec la littérature de l'époque³²³.

La logique diégétique annoncée nous amène à penser, qu'effectivement, les *Caprices* tissent entre eux des liens qui aboutissent à une représentation globale de la société, selon un certain prisme : celui de Goya. Les annotations et les légendes participent d'autant plus de cette transformation diégétique de l'œuvre picturale qui devient alors une « image à lire ». Néanmoins, chaque gravure en elle-même contient des signes qui la rendent diégétique. Cette double lecture est réemployée par Gómez de la Serna, dans la volonté de créer une œuvre totale non fragmentée, et par le choix de thématiques et d'une typification récurrente de personnages. Sa volonté est de faire de chaque « caprice » une unité sémantique, un microrécit à part, qui contribue à l'élucidation du sens général de l'œuvre. Ainsi, malgré les divergences apparentes, formelles, entre les deux *Caprices*, la conception de l'objet artistique et les objectifs qui lui sont assignés à travers l'expression du créateur, de ses choix, semblent empreints de similitudes chez Goya et Gómez de la Serna.

Tout comme Goya, Ramón Gómez de la Serna trouve matière à écrire ses microrécits grâce au vivier social et à des situations singulières qu'il peut voir à Madrid. C'est dans la capitale que l'on peut rencontrer les opinions les plus diverses, les expressions artistiques les plus novatrices et les sources d'inspiration les plus importantes pour nos deux artistes. L'édition des *Caprices* de Gómez de la Serna que nous avons choisie comme référence, comporte 392 microrécits, ce qui lui confère une certaine complexité quant à sa construction et à sa volonté d'unité de sens global.

Nous pouvons acter l'idée de « mise en scène » de ces microrécits par Gómez de la Serna, comme possible structuration du recueil. Goya, lui, avait réparti les gravures selon les thèmes qu'elles abordaient : mœurs, superstition, sorcellerie. Le terme « mise en scène » est d'autant plus adéquat pour Gómez de la Serna lorsque l'on connaît son goût prononcé pour le théâtre et pour ses représentations personnelles publiques, devant un objectif, à chaque fois qu'il en avait l'occasion. Toutefois nous remarquons que le théâtre n'apparaît pas dans la classification de la

³²³ SOUBEYROUX Jacques, *op. cit.*, p. 81.

correspondance des arts de Souriau³²⁴ et, par conséquent il demeure une piste intéressante à explorer dans l'analyse de l'intermédialité théâtrale chez l'écrivain.

Il est possible de lire ces *Caprices* comme des scènes courtes qui présentent une multitude de personnages, de Caligula en passant par Rembrandt et Goya jusqu'à Napoléon, pour les plus connus, mais aussi des anonymes : un joueur d'accordéon, par exemple, ou, enfin, des animaux (un chat, un âne...). Ramón Gómez de la Serna se détache des descriptions trop longues et va à l'essentiel jusqu'au dénouement, ce qui l'intéresse le plus dans son expression littéraire, comme le précise Luis López Molina :

En términos de organización textual, tensión interna significa que algo es contado con rapidez, sin remansos descriptivos o reflexiones distanciadoras, con rechazo de solicitudes laterales, encaminándose en unos pocos trancos hasta el desenlace³²⁵.

Le but de Gómez de la Serna est aussi de surprendre son lecteur, car, même si ce dernier a une impression de déjà vu / déjà lu en parcourant les *Caprices*, l'auteur remet sans cesse en cause ce qui nous paraît vraisemblable. Un exemple concret est celui du microrécit intitulé « *Las últimas órdenes de Napoleón* », où nous voyons l'effet de surprise que peut provoquer le dénouement, dans un contexte de vraisemblance historique :

En su última época, Napoleón, en Santa Elena, divagaba y deliraba, escribiendo unas órdenes que resultaban incomprensibles para los que aún se obstinaban en acompañarlo y dormían en la cama del enfermero de las noches finales. [...] Napoleón dictaba sus disposiciones imperiales y apremiantes para unos ejércitos de hormigas que se cruzaban por distintos caminos en su alcoba, unas negras y otras rojas. [...] Los gritos vivos de Napoleón "Avancen a la derecha, crucen la llanura en diagonal", eran gritos verdaderos, mirando las vivientes hileras de hormigas³²⁶.

Si les cris de Napoléon sont présentés comme issus d'un processus raisonné, en revanche, ses actes militaires et son esprit sont en proie à l'irrationalité. Peut-on envisager que cette réécriture de l'histoire personnelle du grand chef militaire soit une allusion à son image négative en Espagne, ce que les gravures des *Désastres de la guerre* illustrent ?

³²⁴ Voir p. 81.

³²⁵ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, ed. de LÓPEZ MOLINA Luis, *op. cit.*, 2005, p. 32.

³²⁶ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *op. cit.*, 1956, p. 71.

Dans la série finale de cette série de gravures, la planche 76 présente un vautour carnivore et déplumé aux ailes rognées. Dans la symbolique animalière, cet oiseau de proie aux antipodes de l'aigle, roi des cieux et attribut de Jean l'évangéliste dans le tétramorphe, fournit à Goya l'occasion de caricaturer l'emblème impérial, adopté de la Rome antique et, par conséquent, de l'empereur des Français. Ce rapace cruel, charognard et nécrophage, symbole d'orgueil et d'oppression se transforme sous nos yeux en une forme pervertie du pouvoir, une gloire inversée.

Au-delà de toute conjecture, il faut noter la présence de l'absurde dans le microrécit ramonien. Nous pouvons visualiser la scène grâce aux éléments de discours direct, tels qu'ils pouvaient apparaître dans les gravures de Goya avec les titres de certaines planches. La complexité de l'enchaînement des microrécits de Gómez de la Serna s'explique par la difficulté à trouver une unité rationnelle à tous ces textes. Ceci étant, ils se réunissent justement à travers la fantaisie qui les caractérise et fait d'eux des « caprices » que l'on peut tout de même ordonner selon des thématiques qui reprennent souvent celles que l'on rencontre dans les *Caprices* de Goya. Ramón Gómez de la Serna devient alors, dans cette relation « capricieuse », un médiateur intermédiaire de l'œuvre de Goya, tant au niveau esthétique que critique pour, à terme, proposer un substitut du pictural à travers ses recueils de microrécits.

3 Intrusion de l'absurde et de l'irréel : superstition et sorcellerie

Ce qui étonne, tout d'abord, lorsque l'on examine pour la première fois les gravures des *Caprices* de Goya, c'est la représentation sans concession de la laideur humaine et parfois animale, mettant en scène de véritables monstres qui se veulent être, pour l'artiste, un reflet de la société. En ce qui concerne la monstruosité humaine il semble que, chez Goya, la dissemblance avec les personnes visées est plus frappante lorsqu'elle évoque une certaine vraisemblance. Ana Pano Alamán s'exprime à ce sujet :

En ce sens, Goya écrit, dans l'annonce de la série, qu'il a recours à la fantaisie et au « caprice » pour rendre la réalité plus vraisemblable, permettre l'apparition des vices et des erreurs de l'homme³²⁷.

Un des moyens d'expression pour arriver à ce but est l'évocation du monstrueux dans les gravures. Certaines s'y prêtent plus que d'autres, comme celles relatives au thème de la sorcellerie et de la superstition, par exemple. La technique à l'aquatinte et à l'eau-forte participe de l'atmosphère « inquiétante » de ces gravures, au travers des nuances de noir et de blanc, technique qui rend parfaitement l'aspect multidimensionnel de la scène décrite par le graveur. Les jeux d'ombre et de lumière ont alors une force sémantique importante. Gómez de la Serna, par ses essais de « plasticité littéraire », rejoint la technique et l'ambiance particulière des gravures de Goya. Antonio Rivas écrit :

La tematización del ingenio disparatado, de acciones inmotivadas y arbitrarias, refracta la propia poética de estas narraciones. De ahí que el absurdo que impera en todos estos microrrelatos se avenga con las frecuentes digresiones del narrador, con la voz que anima a los personajes o con la que, desde los prólogos lanza sus proclamas³²⁸.

Dans les *Caprices* de Gómez de la Serna, l'auteur place l'ouvrage sous le signe de la présence de l'absurde, de l'imaginaire, dès le « Breve prólogo » qui marque aussi l'appartenance du recueil à une forme particulière, celle du « relato breve », autrement dit le microrécit :

Esta especie de “disparate” que inventé procede de la persuasión de que hay cosas disparatadas de un interés que se repite en la vida, cuadros de fantasía que tienen la particularidad de proyectarse en nosotros en momentos lúcidos, grandes arañas que bajan del cielo claro de las tardes claras, situaciones que se resuelven sin resolverse, sólo quedándose pasmadas en su absurdidad y todo un mundo embrionario pero que quiere realizarse³²⁹.

Ramón Gómez de la Serna parle bien ici de « cuadros de fantasía » et précise donc la relation étroite qui existe entre son œuvre et l'art pictural, mettant en relief le caractère imaginaire, absurde et irréel de la création comme chez Goya. Il amplifie, dans ses récits, des faits de la vie quotidienne pour réaliser une translation sémiotique et spatio-temporelle jusqu'à l'irréalité. Un exemple de cette translation de l'irruption

³²⁷ PANO ALAMÁN Ana, « Goya et le merveilleux inquiétant des Caprichos » in *Phantasmes et icônes du fantastique*, Università degli studi di Bologna, 2004, p. 13.

³²⁸ RIVAS Antonio, « art. cit. », 2008, p. 314.

³²⁹ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *op. cit.*, 1956, p. 11.

de l'absurde et de l'irréel dans le quotidien est le texte « Revelación del humo³³⁰ » dont voici un extrait :

Una tarde fría contempla el humo de la chimenea de enfrente; el humo toma forma de mujer, mujer en lucha con otro fantasma que quiere retenerla; al día siguiente, media puerta de la casa está cerrada en señal de duelo³³¹.

Ce qui rapproche finalement Goya de Gómez de la Serna est l'importance donnée à l'interprétation des signes que nous envoie l'imagination ou ceux produits par elle. Elle peut être une conséquence de l'époque contemporaine aux artistes ou bien faire référence à des éléments historiques marquants. L'imagination et l'irréalité qui sont ici associées sont un moyen détourné efficace pour critiquer la société.

3.1 Analyse de la gravure n° 60 *Ensayos* et du microrécit *Brujería del gato*

Pour illustrer notre propos, nous analysons plus précisément une gravure de Goya, *Ensayos*, et un texte bref de Gómez de la Serna, *Brujería del gato*, qui trouve son inspiration, nous semble-t-il, dans la gravure en question. Les deux objets cités font partie de l'œuvre de leur auteur respectif intitulée *Caprices*.

La thématique du microrécit *Brujería del gato* est clairement en relation avec l'Inquisition que Goya critique fermement dans ses *Caprices*. Le peintre considérait cette institution comme une relique de l'Ancien Régime. La gravure n° 60 (*Ensayos*) représente un grand bouc que l'on retrouve dans d'autres tableaux de Goya tel que l'*Aquelarre*. Il est une référence diabolique et un des animaux qui accompagne les actes de sorcellerie comme, ici, des essais de vol. Les annotations du dessin préparatoire le précisent en ces termes : « Exercice d'apprenties sorcières pour leur premier vol ». La ligne directrice de la gravure est donc verticale si nous suivons l'axe qui débute avec les trois éléments allégoriques, la cruche, la tête de mort et le chat, puis qui s'oriente vers le haut grâce aux deux pattes du bouc jusqu'à sa tête. Cet axe est rompu par une ligne horizontale composée du corps de la sorcière qui exécute

³³⁰ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Caprichos*, *op. cit.*, p. 875.

³³¹ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, ed. de LÓPEZ MOLINA Luis, *op. cit.*, 2005, p. 16.

ses exercices de lévitation. La composition de cette gravure évoque donc une croix : peut-être, paradoxalement, une croix chrétienne. Le vecteur de translation entre cette gravure de Goya et le récit de Gómez de la Serna est bien le chat. Effectivement, le texte s'intitule *Brujería del gato* et conte la culpabilité d'un chat, complice de sa maîtresse sorcière, condamné lui aussi au bûcher de l'Inquisition

Selon la théorie du palimpseste scriptural de Genette, divers éléments, avec un objectif cette fois scriptopictural, peuvent nous permettre de penser que la gravure *Ensayos* est une source référentielle pour la création du microrécit *Brujería del gato* par Ramón Gómez de la Serna. Tout d'abord, lorsque l'on observe la gravure, trois composantes sont mises en lumière par Goya, selon une ligne diagonale : le crâne humain, le chat qui fixe le spectateur et la sorcière debout. Ces trois éléments se retrouvent dans le récit de Gómez de la Serna. Le chat en étant l'acteur principal. Le crâne humain a une fonction allégorique dans la traduction de la gravure au texte : il s'agit de l'évocation de la mort inévitable lors d'un autodafé. Le lien pictural qui existe entre la sorcière et le chat par l'utilisation des nuances de gris dans la gravure, se retrouve dans le récit, grâce à cette expression toute ramonienne « el gato brujesco ».

Gómez de la Serna ne raconte donc pas le supplice de la sorcière, mais bien celle de son chat « diabolique ». Or, dans la gravure de Goya, ce chat est en lien direct avec le Grand Bouc, représentation du diable, par la verticalité, d'un côté, puis par le regard des deux animaux, d'un autre côté. Ils fixent tous deux le spectateur de la gravure. Ramón Gómez de la Serna précise le lien par ces expressions : « podía haber diablo escondido bajo la piel del gato », « caza luciferiana » ou « se oyeron maullidos infernales ». Le chat est au premier plan et ces regards perçants auront motivé le dénouement du récit de Gómez de la Serna : « se vieron sobre las cenizas dos ascuas que no se apagaban, los dos ojos fosforescentes del gato ». Selon une interprétation plus hypothétique, c'est le sacrifice du chat qui est mis au premier plan chez Gómez de la Serna car, comme nous l'avons déjà évoqué, l'intersection des axes de la gravure crée une croix qui peut aussi rappeler la crucifixion des hérétiques.

Nous noterons également l'utilisation de l'article défini « el » par Gómez de la Serna pour désigner le chat de la sorcière. L'auteur nous met ainsi sur la piste d'un chat qu'il connaît ou qui serait éventuellement connu de tous. Cet élément nous incite

à penser qu'il pourrait s'agir du chat de cette gravure des *Caprices* de Goya. Le chat est aussi présent dans le manuscrit de la Bibliothèque Nationale où, finalement, il acquiert une position d'exemple à suivre et devient l'attribut par excellence de la sorcière :

Se détourner de tout commerce sexuel, décrier les couples mariés, voler, être toujours comme un chat, voilà les leçons et les principes du Grand Bouc³³².

La place du chat en tant qu'attribut est d'autant plus perceptible qu'à terre se trouvent aussi des balais et des instruments utiles aux exercices de sorcellerie et considérés, eux aussi, comme des attributs de la sorcière. En conservant les objets et les personnages de la gravure de Goya, Ramón Gómez de la Serna se réapproprie le sens pictural pour le convertir en un microrécit qui comporte un déplacement de focalisation au niveau des protagonistes. Nous passons de la sorcière au chat. Le glissement s'opère également au niveau de la thématique : nous allons de la pratique de la sorcellerie à sa condamnation dans le texte ramonien, déjà présente implicitement chez Goya.

Ce qui frappe, en premier lieu, lorsque l'on observe la gravure de Goya *Ensayos*, c'est la verticalité qui s'en dégage. Cela est dû à l'élévation des corps des sorcières, mais aussi à la présence du Grand Bouc, illustration de la connotation diabolique des actes de sorcellerie³³³. Ramón Gómez de la Serna rend hommage à l'intrusion de l'imaginaire et du merveilleux, présents dans cette gravure, au sein du récit de l'immolation d'un chat à la manière d'un autodafé. Gómez de la Serna convertit l'œuvre-source et son imaginaire en un texte littéraire qui met en relief l'absurdité de la situation d'un chat considéré comme satanique. Il montre aussi son attachement à l'œuvre de Goya par le thème qu'il choisit avant tout. Il s'agit de l'Inquisition et surtout des décisions prises par les inquisiteurs qui deviennent, dans la société contemporaine de l'auteur, l'équivalent des potentats ambitieux et influents. La mise en évidence des contrastes de luminosité dans la gravure,

³³² DHAINAULT Jean Pierre, *op. cit.*, p. 152. A propos du Grand Bouc voir CARO BAROJA Julio, *Les Sorcières et leur monde*, Paris, Gallimard, 1978. Le bouc est considéré comme un animal tragique, sacrifié en Grèce au dieu Dionysos. Il est synonyme de luxure et d'impureté. Le chat, quant à lui, est également considéré comme un serviteur des enfers.

³³³ Voir BARRIERE Gérard et HOUDART Sophie, *Les animaux sorciers chez Goya et la magie dans l'Europe rurale*, Catalogue, textes de Pierre Gaudibert, Musée Goya de Castres, 1988.

concentrée sur les personnages clés, confère une multiplicité de sens au texte cité, dans la réalisation du microrécit. L'analyse des images renvoie à celle du texte et vice – versa.

Pourtant, il n'est pas toujours clair de savoir si l'auteur se situe dans le domaine de l'allégorie pour dénoncer la société et transmettre un enseignement ou si le merveilleux des gravures mène vers l'étrange d'un monde inversé et sans logique, retranscrit par Ramón Gómez de la Serna dans ses caprices littéraires.



Gravure 5 : Francisco de GOYA Y LUCIENTES, *Ensayos* (n° 60), 1797-1798, aquatinte, 18,4 x 12,4 cm, Musée du Prado, Madrid

4 Le monde à l'envers : la thématique carnavalesque

La thématique du monde à l'envers chez Goya est un référent essentiel dans les *Caprices*. C'est à partir de planches auxquelles il avait accès qu'il l'intégra dans son corpus de gravures. Il s'agit, pour le graveur, d'avoir recours à une imagerie trouvant son origine au Moyen – Age, dans les représentations carnavalesques³³⁴. Nous retrouvons donc, dans son œuvre, différentes subversions des codes socio-culturels qui indiquent une métamorphose de la société. Ainsi, le carnaval et la sorcellerie, présents dans l'imaginaire collectif, transparaissent dans les gravures de Goya afin de mettre en relief cette idée d'inversion.

Durant la période du carnaval, l'ordre social avait le droit d'être bouleversé pendant quelques jours. Parmi les changements qui intervenaient alors, le système dominant – dominé était aboli le temps du carnaval afin que chacun se rende compte de la vie de l'autre en se mettant dans sa peau. Cette idée sera mise en avant par Ramón Gómez de la Serna, à une plus large échelle, dans une société de début du XX^e siècle qui cherche à se rénover en prônant que tous ses membres sont capables d'accomplir une fonction importante. Ramón Gómez de la Serna propose une vision carnavalesque permanente de la société, de la même façon qu'il envisageait sa propre vie comme un carnaval incessant³³⁵.

Si nous revenons à l'usage des inversions par Goya, Jacques Soubeyroux spécifie la chose suivante :

Le carnaval est par définition une contre-culture, qui se caractérise par une systématique de l'inversion, traduite dans la gestualité à deux niveaux, les inversions droite-

³³⁴ Voir l'ouvrage fondateur de l'analyse de la thématique carnavalesque et le monde à l'envers : BAKHTINE Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

³³⁵ Dans cette même société dans laquelle évolue Gómez de la Serna, d'autres auteurs s'intéressent au carnaval comme Valle-Inclán. Voir l'article de ZAVALA Iris, « Poética de la carnavalización en Valle-Inclán », in *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, Seminario de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santa Cruz de Tenerife, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1989, pp. 257-279.

gauche et les inversions haut-bas, aboutissant à la représentation du topos du monde à l'envers³³⁶.

Au-delà de ces inversions, existe aussi celle de l'homme – animal qui est mise en évidence dans plusieurs gravures des *Caprices* comme « *Tú que no puedes* » (n°42), par exemple. Louis Hébert utilise cet exemple dans le cadre de son étude sur le graphe des personnages mi-humains mi- animaux :

Le personnage réciproque pourra être représenté dans la même production sémiotique ou dans une autre production d'un corpus déterminé. On distinguera deux types de combinaisons des parties au sein du personnage, selon que les parties sont fusionnées (par exemple une sirène) ou simplement juxtaposées. Dans ce dernier cas, le personnage est constitué par la juxtaposition de deux sous-personnages (par exemple, dans *Tú que no puedes* de Goya on trouve deux personnages faits chacun de deux sous-personnages, un cavalier et une monture)³³⁷.

Elle révèle un nouvel ordre social où les hommes portent les ânes, où les hommes de la classe laborieuse portent toutes les charges (surtout financières) de l'Etat. On peut également y voir une inversion des codes sociaux. Ceux qui sont les plus ignorants sont portés par ceux qui se trouvent généralement juste au-dessus d'eux, les décideurs. Goya, en évoquant l'univers de la sorcellerie, convoque plusieurs aspects du zoomorphisme dans certaines gravures et tableaux où l'inversion et la critique sociale sont si fortes qu'elles ne peuvent passer que par l'accès au surnaturel³³⁸, à la métamorphose des êtres humains qui constituent la société. Henri Focillon écrit :

Sous les dehors d'un carnaval comique ou macabre, il voit avec tristesse les vices, les travers, et les fatigues de son siècle, non comme un moraliste prédicant, à la manière de Hogarth, mais avec l'espèce d'amertume gaie de Figaro. Il est hanté par la mascarade universelle³³⁹.

C'est ainsi que Gómez de la Serna va procéder, dans certains microrécits, à un bouleversement de l'ordre normal des choses pour le réorganiser. Le processus

³³⁶ SOUBEYROUX Jacques, « Gestualité et subversion des codes socio-culturels dans *Les Caprices* de Goya, in *Le genre et sa représentation. Littérature et arts en Espagne (XVII^e-XX^e siècle)*, sous la direction de Jacques Soubeyroux, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1998, p. 183.

³³⁷ HEBERT Louis, *Dispositifs pour l'analyse des textes et des images – introduction à la sémiotique appliquée*, Limoges, Pulim, Nouveaux Actes Sémiotiques, 2007, p. 246.

³³⁸ Voir l'article de GÁLLEGO Julio, "El Carnaval en la pintura española. De Goya a Gutiérrez Solana", in *Formas carnavalescas en el arte y la literatura, op. cit.*, pp. 209-233.

³³⁹ FOCILLON Henri, *op. cit.*, p. 132.

est en lien avec celui de Goya car l'auteur madrilène utilise, lui aussi, les métamorphoses homme-animal et se munie de l'ironie de son célèbre « *humorismo* » pour donner à son message toute la portée initialement voulue. Il s'applique aussi à transférer le réel vers l'irréel et l'absurde qui sont deux facteurs déterminants dans le choix du « carnavalesque » au sein des thématiques traitées par l'auteur.

4.1 Analyse de la gravure n° 63 *Miren que grabes* et du microrécit *El domador de focas*

Les diverses relations qui s'établissent entre la gravure n° 63 de Goya et le microrécit de Ramón Gómez de la Serna partent tout d'abord du même point de création qui est l'évocation de la hiérarchie naturelle du monde et du système dominant-dominé. En effet, les éléments textuels, en premier lieu, vont en ce sens. Le manuscrit du musée du Prado qui concerne la gravure n° 63 fait état de « deux sorciers de haut rang qui font autorité³⁴⁰ ». Les deux termes « haut rang » et « autorité » indiquent bien ce rapport à l'échelle sociale qui est pervertie et critiquée par Goya. Chez Ramón Gómez de la Serna, le titre du microrécit qui nous intéresse aborde concrètement le sujet, grâce au substantif « domador ». Le rapport établi est celui de l'homme avec l'animal, du dominant face au dominé puis de l'inversion de cet ordre. Tout comme Goya, Ramón Gómez de la Serna déforme les figures humaines jusqu'à la caricature « dans l'exploration de l'homme même, de ses contradictions, de sa double nature faite de certitude et d'incertitude³⁴¹ ».

Dans la gravure intitulée *Miren que grabes*, le manuscrit de la Bibliothèque Nationale présente la scène de cette façon :

Le monde n'est qu'atrocités : de ces deux personnages qui chevauchent des monstres, l'un passe pour être brave mais c'est un voleur, l'autre passe pour être un enthousiaste fervent mais c'est un sanguinaire. Ainsi sont les rois et les dirigeants des peuples, ce qui n'empêche les peuples d'aller les chercher et de les acclamer pour qu'ils les gouvernent³⁴².

³⁴⁰ DHAINAULT Jean Pierre, *op. cit.*, p. 158.

³⁴¹ PANO ALAMÁN Ana, « art. cit. », p. 21.

³⁴² DHAINAULT Jean Pierre, *op. cit.*, p. 158.

Ces notes, à propos de la gravure, illustrent la duplicité et le changement de personnalité qui trompe la perception que l'on a des personnages. En réalité, en les dépeignant de façon monstrueuse, Goya leur a rendu leur véritable identité, bestiale et hors des lois de la société (« voleur », « sanguinaire »). Le zoomorphisme employé est décrit ainsi :

La gravure définitive [...] représente deux chevaux poilus portant deux êtres fantastiques, qui possèdent le corps d'un homme et la tête d'un animal : un bec d'oiseau de proie et des griffes au lieu de mains pour le premier, représentant un noble ; de longues oreilles d'âne et les yeux mi-clos pour le second, dont les mains jointes évoquent l'attitude d'un ecclésiastique³⁴³.

Les figures animales utilisées évoquent les deux secteurs de la société de l'Ancien Régime qui détiennent le pouvoir : la noblesse et le clergé. Elles sont les allégories des faux-semblants et de l'injustice. Cette gravure montre que le thème du travestissement et la force de la culture populaire, à travers le carnaval notamment, sont très importants dans l'œuvre de Goya, dans une optique de satire sociale renforcée. Le message semble être celui-ci : il faut se tenir à distance de ces êtres tant ils sont monstrueux, car ils sont différents, tout en les reconnaissant vraiment selon leur nature au sein de la société. Se pose aussi ici la question de l'identité sociale car, à force d'être établis dans un rôle public (les griffes comme symbole de la cupidité et les mains jointes comme signe de demande spirituelle omniprésente), les hommes deviennent des caricatures d'eux-mêmes. Malgré tout, ils demeurent ceux qui s'imposent ; nous le voyons à travers leur domination sur le porc et l'âne. L'inversion haut-bas n'est donc pas réalisée ici, mais, finalement, ce qui importe c'est la métamorphose des représentants de la haute société.

Il est aussi question de métamorphose dans le microrécit *El domador de focas* de Ramón Gómez de la Serna. Contrairement à l'exemple précédent sur la thématique de la sorcellerie dans le second chapitre, les liens entre la gravure n° 63 et le microrécit sont moins évidents. Ils participent davantage de la conservation d'une thématique générale sur l'inversion homme-animal et le topos du monde à l'envers par Gómez de la Serna. Il est toutefois bien question d'un homme qui domine des animaux. Nous sommes donc de nouveau en présence de l'aspect dominant-dominé

³⁴³ SOUBEYROUX Jacques, *op. cit.*, p. 80.

de la gravure. La translation qui a pu s'effectuer entre les deux créations s'organise autour d'une double articulation zoomorphique et anthropomorphique. Si nous avons constaté que, dans la gravure de Goya, il s'agissait clairement de zoomorphisme, dans le récit de Gómez de la Serna l'anthropomorphisme s'applique aux phoques puis le zoomorphisme atteint le dompteur qui se métamorphose lui-même en phoque :

Había conseguido de las focas que tocasen la marimba, que fumasen en pipa, que escribiesen a máquina, que hiciesen punto de *jersey*, que tocasen la guitarra y hasta que cantasen flamenco.

Pero tanto esfuerzo hizo con sus focas, tanto se dedicó a ellas día y noche, que un día apareció arrastrándose por la alfombra convertido en foca³⁴⁴.

L'irruption de l'absurde dans ce qui semble être une réalité possible est là encore présent dans ce microrécit. Tout comme pour le carnaval, le dompteur devient, pour un temps, le dompté. On retrouve donc ici l'expression d'un processus d'inversion des rôles, réalisé en partie car les animaux ne sont pas devenus des êtres humains. Néanmoins, un nouvel ordre social s'établit au sein même des animaux puisque le dompteur, métamorphosé en phoque, devient le meilleur des phoques, et il acquiert le statut le plus important parmi ses congénères : « la foca prodigio », « que dibujaba y que sabía », « que recibía la primera ». D'une certaine façon, le dompteur est récompensé de ses efforts, mais il a obtenu un nouveau statut et il devient un « oiseau de proie » tout comme dans la gravure de Goya. L'expression « recibía la primera corvina en el reparto de peces que se hacía entre número » montre bien que sa place lui octroie une bonne considération. Le dompteur, devenu animal, est en réalité un trompeur dans sa nouvelle société et il jouit, en outre, de privilèges par rapport aux autres animaux.

La gravure et le microrécit que nous mettons en relation dans ce chapitre critiquent les hiérarchies socio-culturelles à travers une représentation humoristique et carnavalesque de comportements humains chez certains membres de la société. Tout d'abord, l'objet de la création artistique est plastique chez Goya et novatrice littérairement chez Gómez de la Serna. La représentation d'êtres hybrides indique l'appartenance à la fois animale et humaine de certaines personnes. Le noble et

³⁴⁴ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *op. cit.*, 1956, p. 92.

l'ecclésiastique ont une attitude conservatrice qui correspond à l'Ancien Régime ; chez Gómez de la Serna, il semblerait que la critique portât plus sur les personnes qui se mettent en avant et profitent de leur position sociale, méritée en regard des efforts qu'ils ont fournis et parfois même inespérée. Cette position, ensuite, qu'elle soit animale ou humaine, est celle de celui qui domine dans la société. La critique formulée par les deux artistes à ce propos sont complémentaires - nous semble-t-il - dans le sens où elle est présente à la fois dans un microcosme tel que le cirque et dans un macrocosme comme la société espagnole à la charnière entre le XVIII^e et le XIX^e siècle. Les êtres qui composent ces récits, dont l'un est spécifiquement pictural, surgissent bien d'un imaginaire symbolique ou allégorique. Le phoque est considéré comme un animal insaisissable et fuyant et, selon la mythologie grecque, « capable comme son maître (Protée) de toutes les métamorphoses³⁴⁵ ». L'oiseau de proie et le brave âne sont, eux, reconnus symboliquement dans le manuscrit de la Bibliothèque Nationale. Les êtres sont déformés pour, finalement, mieux être révélés par les artistes dans la pratique de la gravure et du texte littéraire. Les deux artistes lient intimement onirisme, fantastique et satire. Le récepteur perçoit ce qui, dans ce bestiaire métaphorique, effraie et subjugué à la fois. L'animalité, selon Michel Foucault « a échappé à la domestication par les valeurs et symboles humains, et c'est elle maintenant qui fascine l'homme par son désordre, sa fureur, sa richesse de monstrueuses impossibilités, c'est elle qui dévoile le sombre orage, la folie infertile qui est au cœur de l'homme³⁴⁶ ».

Le recours aux représentations animales chez Goya est aussi animé par le souci de détourner les interdits de l'Inquisition, qui jugea d'ailleurs les *Caprices* trop osés. Chez Gómez de la Serna, ce questionnement sur la censure n'est pas le même. Il réutilise ce qu'il a vu chez le graveur pour le renouveler selon une perspective avant-gardiste où son goût pour les arts du spectacle et, plus spécialement du cirque, fait son apparition. Comme pour un défilé de carnaval, les personnages se donnent en spectacle dans la gravure où l'expression du visage de l'ecclésiastique rappelle les masques de théâtre utilisés par les Grecs dans l'Antiquité. Ils chevauchent des animaux, eux aussi hybrides, ce qui signifie que quelle que soit notre position, haute

³⁴⁵ CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, « Phoque » in *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, 2002.

³⁴⁶ FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1961, p. 34.

ou basse, nous sommes soumis à la même constitution corporelle. Cependant, des différences statutaires établissent des hiérarchies dont profite une partie de la société.

Goya transforme les personnages de ses gravures en animaux et Gómez de la Serna s'inspire assez nettement de ce procédé - pour lui en premier lieu humoristique - afin d'accentuer la critique de la société et des hommes qui la composent. Ce mouvement translatore, qui a été décrit par Goodman et Deleuze précédemment³⁴⁷, est à considérer comme une expérience nécessaire à l'intermédialité, dans le but d'engendrer des variations textuelles significatives.

L'auteur s'est servi d'une imitation partielle du zoomorphisme pictural proposée par Goya. Dans son microrécit *El domador de focas*, l'in vraisemblable se confond avec le vraisemblable : le dompteur devient le dompté, mais ressort victorieux, pour nous confondre nous – mêmes sur le vrai sens de la scène décrite. Les métamorphoses des personnages nous conduisent à considérer le traitement de l'imaginaire plus généralement dans les *Caprices*, dans des thématiques très présentes dans l'œuvre comme la mort ou l'érotisme.



Gravure 6 : Francisco de GOYA Y LUCIENTES, *Miren que grabes* (n° 63), 1797-1798, aquatinte, 18,2 x 12,1 cm, Musée du Prado, Madrid

³⁴⁷ Voir p. 87.

5 La symbolique de la mort et de l'érotisme : le passage de l'image au texte

La thématique de la mort est très présente dans les *Caprices* de Goya et annonce déjà les sombres gravures des *Désastres de la guerre*. Il s'agit pour l'artiste de représenter la mort dans ce qu'elle a de plus atypique et de plus monstrueux. La gravure n° 12 (*A caza de dientes*) illustre la pendaison d'un homme qui se fait arracher une dent par une femme qui se cache le visage pour ne pas voir la mort en face. L'image est singulière, mais elle rejoint finalement le deuxième thème qui nous intéresse dans ce chapitre, l'amour et son corrélat : l'érotisme. C'est le manuscrit de la Bibliothèque Nationale qui le précise : « Elle est capable d'arracher les dents d'un pendu pour parvenir à ses fins, surtout si elle est amoureuse³⁴⁸ ». La critique et l'ironie s'expriment clairement dans ces notes. Elles manifestent un des axes de lecture des gravures : considérer les femmes d'après leur cupidité, et d'après les différents commerces qu'elles peuvent exercer, notamment celui de leurs charmes. Nous retrouvons donc, à plusieurs reprises, l'évocation de la prostitution, des maquerelles et des mariages arrangés ou forcés, dans l'intérêt de la jeune fille et de sa famille (gravures n° 2, 5, 7, 14, 15, 16 et 17).

Le point de rencontre entre Francisco de Goya et Ramón Gómez de la Serna se situe dans les situations où la mort et l'amour sont intimement mêlés, où l'une est la cause ou la conséquence de l'autre. Deux gravures des *Caprices* illustrent cela, *Tántalo* (n° 9) et celle au titre évocateur, *El Amor y la Muerte* (n° 10), dont les majuscules nous font penser à la création d'une allégorie par Goya. Chez Gómez de la Serna la relation entre la mort et l'amour est conçue en ces termes, selon Luis López Molina :

Amor y muerte se hallan próximos uno de otra y el paroxismo de aquél puede llevar a ésta. La muerte misma es asumida a cambio de un momento de plenitud amorosa³⁴⁹.

³⁴⁸ DHAINAULT Jean Pierre, *op. cit.*, p. 56.

³⁴⁹ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, ed. de LÓPEZ MOLINA Luis, *op. cit.*, p. 12.

Ce n'est pas seulement l'amour qui intéresse Gómez de la Serna dans ses récits, mais bien une de ses modalités, l'érotisme. Il est, pour lui, la vitalité nécessaire pour traiter l'amour dans la littérature et s'associe à toute l'imagination créatrice de l'artiste. Il est une composante de la société que l'on cache et, peut-être en s'inspirant d'une gravure telle que *Bien tirada está* (n° 17), Ramón Gómez de la Serna choisit de se servir de l'érotisme comme d'un vecteur pour critiquer la société du début du siècle. Goya fait de même en déplorant le sort des femmes prostituées, souvent envoyées par leurs aînées qui leur donnent des conseils (*Bellos consejos* n° 15). Ainsi, aussi bien chez Goya que chez Gómez de la Serna, l'amour est-il souvent perverti et sert de contre-exemple aux nobles sentiments amoureux. La perversion s'inclut dans la présence de l'érotisme, qui est finalement décrié car il est utilisé à diverses fins peu louables. Cependant, il demeure une source d'inspiration pour deux hommes sensibles à la beauté féminine : Gómez de la Serna possédait une poupée de cire de taille humaine afin de toujours avoir une présence féminine à ses côtés. Quant à la très forte obsession de l'auteur pour les attributs féminins, l'ouvrage *Senos* (1917) est suffisamment explicite. Ce qui frappe l'attention est que, par la suite, entre 1917 et 1923, il aura doublé sa production de compositions « seiniques ». Chacune d'entre elles se présente sous forme de vignettes qui s'agrègent les unes aux autres dans une myriade mammaire, dans laquelle le lecteur déambule comme dans un musée. Ainsi, par une visualisation essentiellement plastique, Gómez de la Serna atteint des horizons à la frontière entre les arts où les seins sont objets d'une véridique plasticité. Ainsi il crée une galerie de seins dans *Senos* qu'il nomme « *Los senos del arte* » dans laquelle il matérialise et qualifie les reproductions des seins en nommant chaque peintre, de façon assez empirique et métaphorique :

Boticelli (senos de mujeres que parecen que los darán deseos de sí mismas a ellas mismas); Cranach (senos de mujeres góticas, idiotas e incitantes); Bronzino (senos vestidos de cortinaje); Tintoretto (los senos más verdaderos del arte, con sus pezones como nadie los ha pintado); Rubens (los senos más falsos); Tiziano (senos como piñas naturales); Goya (senos discretos y elegantes); Velázquez (senos duros y toscos); Watteau (senos como peritas sanjuaneras); el Greco (senos como lengüetas, como triángulos caídos) y Teniers (senos como calabazas sonrosadas)³⁵⁰.

³⁵⁰ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Senos in Obras Completas III*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1998, pp. 570-572.

Par ailleurs, le lien entre l'amour et la mort nous invite à penser que, dans les deux *Caprices*, le premier nous entraîne inexorablement vers la seconde :

Junto a la muerte biológica, inexorable (nacemos programados para morir), está la muerte que los seres humanos se infligen unos a otros: el crimen, sobre todo amoroso: por exceso de pasión o por celos³⁵¹.

Cet amour peut être aussi l'amour de soi, le narcissisme. Gómez de la Serna s'est inspiré des réflexions de différents peintres sur l'utilisation du miroir, objet très présent dans ses récits. Dans une gravure de Goya comme *Hasta la muerte* (n° 55), l'utilisation du miroir comme reflet de la laideur, et non de la beauté, a permis, dans une certaine mesure, à Gómez de la Serna, comme dans *La peineta dorada*, de considérer la vanité comme une agonie de l'être humain.

5.1 Analyse de la gravure n° 55 *Hasta la muerte* et du microrécit *La peineta dorada*

Dans le microrécit intitulé *La peineta dorada*, le traitement du thème de la mort est résumé ainsi par Luis López Molina : « De una coqueta muerta quedan sólo unos pocos huesos pero, aun así, quiere distinguirse de las otras difuntas; para ello se clava en el cráneo la peineta con que la enterraron³⁵² ». Il est immédiatement possible de faire le lien entre ce résumé et la gravure n° 55 des *Caprices* de Goya au nom évocateur, *Hasta la muerte*.

Effectivement, la description de la défunte dans le microrécit est un écho certain à la vieille noble représentée dans la gravure où elle se coiffe et tente de se rendre belle alors que son visage illustre la laideur et la vieillesse. Le manuscrit de la Bibliothèque Nationale énonce la critique réalisée grâce à cette gravure, la persistance de la vanité et de l'orgueil malgré le grand âge et l'approche de la mort, ce qui mène à une situation ridicule. Jean-Pierre Dhainault le souligne ainsi :

Les folles resteront folles jusqu'à leur mort. Ainsi certaine duchesse (celle d'Osuna), la coiffe enrubannée et couverte de colifichets. Bien mal lui sied mais il se trouvera toujours un fripon – de ceux qu'attirent les servantes – pour affirmer à Son Excellence qu'elle est divine³⁵³.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 17.

³⁵² *Ibid.*, p. 18.

³⁵³ DHAINAULT Jean Pierre, *op. cit.*, p. 142.

La dernière phrase de ce commentaire de la gravure présente les trois autres personnages présents dans la scène : la servante et les deux « fripons » qui flattent la comtesse défraîchie, au deuxième plan. Le ridicule de la situation est ainsi renforcé par la mesquinerie et la sournoiserie de ces personnages en arrière-plan qui, usant de faux-semblants, se moquent littéralement du personnage central. Ils portent la main à la bouche pour éviter de rire ou bien lèvent les yeux. Ces moqueries justifient la critique de Goya. Gómez de la Serna adapte cette idée dans son microrécit.

Tout d’abord, il décrit précisément, dans un premier paragraphe, l’anatomie de la « coquette » comme il la nomme. Elle est moribonde et son visage laisse entrevoir des expressions évoquant la laideur et la répulsion :

El rosario de las vértebras, su cráneo, las muleta descompuestas de sus piernas, el asiento innominable – formado por el isquión, el pubis y la sínfisis pubiana - , el pedazo de maniquí de mimbre del pecho y los cetros de los fémures³⁵⁴.

L’aspect horrifiant de la description renvoie à cette coquette de Goya dans la gravure n° 55 : cette femme dont le visage rendu hideux par le temps et qui rappelle les portraits exécutés par le peintre de la reine Marie-Louise, épouse du roi Charles IV d’Espagne. Nous nous trouvons dès lors dans un essai d’iconotexte de la part de Gómez de la Serna à travers ce rapprochement que nous faisons entre cette gravure et *La peineta dorada*. L’écrivain nous invite à une picturalisation saisissante, en référence à la théorie de Liliane Louvel à propos de l’*ekphrasis*³⁵⁵.

L’élément le plus marquant qui justifie la conjecture est l’action et la position de la comtesse dans la gravure et, surtout, l’artifice qu’elle porte dans ses cheveux³⁵⁶. Gómez de la Serna fait une translation des gestes et des pensées de la vieille dame de la gravure, qui sont repris dans les manuscrits. Ces derniers auraient pu, là aussi, faire office d’hypotexte pour le microrécit. Les expressions utilisées sont : « necesitaba algo con que adornar su cráneo », « clavándosela chulescamente en la cocorota, se sintió ya feliz con la cresta dorada y flamenca³⁵⁷ ». La « cresta » qualifiée de « dorada

³⁵⁴ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, ed. de LÓPEZ MOLINA Luis, *op. cit.*, p. 145.

³⁵⁵ Voir p. 103

³⁵⁶ Voir JAUBERT Alain, « La lettre, la flèche et le balai », *Palettes*, Paris, Gallimard, pp.209-223. L’auteur évoque une coquette affublée d’une flèche de diamant, la même que dans le portrait de famille de Charles IV, flèche que son amant Godoy lui a offerte.

³⁵⁷ *Idem.*

y flamenca » insiste sur l'animalisation de la coquette, totalement transformée et coiffée comme un oiseau (une sorte de grue).



Tableau 7 : Francisco de GOYA y LUCIENTES, Détail *La familia de Carlos IV*, 1800, huile sur toile, 280 x 336 cm, Musée du Prado, Madrid



Photographie 2 : Peineta dorada <http://500px.com/photo/4995978>

L'allusion à l'artifice que porte sur sa tête la comtesse dans la gravure semble assez nette : une crête de nœuds qui lui donne l'apparence d'un oiseau, ce qui provoque la moquerie de l'entourage. Tous les regards se croisent en diagonale, ceux des personnages de l'arrière-plan et celui de la vieille dame à partir du miroir. Cet accessoire, si courant dans la peinture européenne, fait l'objet, pour Gómez de la Serna, d'un rejet de l'image globale, immédiate et fallacieuse qu'il offre. Il exprime une véritable phobie à son égard :

Los espejos revelan y ponen de manifiesto lo que es nuestra mentira, nuestra misma mentira. Hacen lo que hacemos, pero de un modo mudo; su meditación es idéntica, sus espacios espirituales tan falsos y tan para engañarles también a ellos mismos. [...] Los espejos nos matan, nos comen, nos desustancian, pueden volvernos locos³⁵⁸.

Aussi dans cet exemple d'iconotexte partiel proposé par Gómez de la Serna, pouvons-nous nous demander quelle est la critique mise en place par l'auteur et quel est le rapport à établir avec la gravure *Hasta la muerte*. Avant tout, les deux œuvres traitent de la mort à venir ou de celle déjà arrivée ; elles se situent ainsi dans une démarche selon laquelle les activités humaines sont régies par leur finitude. De ce fait, l'apparence que l'on veut se donner comporte autant d'éléments qui nous définissent dans notre déterminisme. Ainsi, Gómez de la Serna, tout comme Goya, dénonce l'excès de vanité de l'être humain, notamment ces femmes de haut rang qui

³⁵⁸ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Pombo*, Madrid, Visor libros, Letras madrileñas contemporáneas, 1999, p. 33.

ne veulent pas se voir vieillir et cultivent les faux-semblants et les artifices. Dans le dernier paragraphe du microrécit, Gómez de la Serna élargit le champ de vision consacré à la coquette pour s'adresser à l'Homme, « lo humano » dans un message humoristique qui lui donne plus d'impact :

Cuando los pueblos salvajes decoran los cráneos, es que tienen más firme idea de lo humano y saben que el humano necesita como su última vanidad al que por sinonimidad con el peluquero, el pedicuro y el manicuro podríamos llamar el cranicuro³⁵⁹.

Si les néologismes servent à attirer l'attention du lecteur, ils sont aussi annonceurs d'une volonté de changement et de nouveauté dans la société. Cette dernière n'est pas uniquement soumise aux apparences et seules les vieilles personnes conservent cette idée, semble nous dire aussi Goya. Il montre des jeunes gens, conscients des mœurs archaïques de la comtesse. La jeune fille dans son ingénuité, au lieu de la dissuader de poursuivre dans ses excès, l'encourage bien au contraire. Il s'agit d'un devoir de la jeune société capable de modifier les vieilles façons de penser, entre l'Ancien et le Nouveau Régime dans l'Espagne de Goya et dans l'avant-gardisme de Gómez de la Serna. La relation à la mort et à l'amour qui fonde les sociétés humaines, semble donc être le vecteur choisi par nos deux artistes pour défendre ce projet de prise de conscience collective.

³⁵⁹ *Idem.*



Gravure 7 : Francisco de GOYA Y LUCIENTES, *Hasta la muerte* (n° 55), 1797-1798, aquatinte, 18,9 x 13,3 cm, Musée du Prado, Madrid

5.2 Analyse de la gravure n° 17 *Bien tirada está* et du microrécit *La salvación de la vieja*

Comme nous l'avons déjà énoncé, la charge érotique est récurrente dans les *Caprices* de Ramón Gómez de la Serna :

Lo erótico, más o menos impregnado de sexualidad en estado puro, empapa la obra de Ramón, sobre todo la juvenil³⁶⁰.

En parcourant les gravures de Goya, l'auteur a découvert aussi des dessins à tonalité érotique, notamment ceux qui évoquent la prostitution. L'estampe *Bien tirada está* (n° 17) est l'une des représentations de l'érotisme des plus frappantes des

³⁶⁰ *Ibid.*, « Prólogo », p.12.

Caprices de Goya. La scène est réduite à son minimum au niveau de la composition de la gravure afin de mettre en valeur l'objet du désir qu'est la jambe de la jeune femme. Une vieille dame au visage enlaidi se trouve à l'arrière-plan et la regarde avec attention. Le manuscrit du musée du Prado leur prête même un lien de parenté, comme si la prostitution était un savoir-faire familial : « Oh ! Elle n'est pas bête la tante Curra. Elle sait fort bien qu'il est indispensable que les bas soient bien tirés³⁶¹ ».

Les deux femmes semblent entretenir une relation étroite et elles remotivent le couple topique de la littérature depuis le Moyen-Âge de l'entremetteuse maquerelle et de la jeune fille amoureuse. La lecture de l'image ici indique bien ce lien grâce au parallélisme entre l'axe des visages des deux personnages et l'axe créé par la jambe découverte. Il est question des conseils que prodigue la vieille tante pour mener à bien l'activité de prostituée. Ainsi, par la suite, elle pourra profiter des fruits du travail de la jeune femme.

Nous pouvons concevoir que c'est à partir de ce type de relation illustrée par Goya dans cette gravure que Ramón Gómez de la Serna a imaginé le microrécit *La salvación de la vieja*. L'érotisme serait alors un media, dans le sens d'entrée en communication, entre les deux artistes et leur production. Plus précisément encore, il permettrait le passage de l'image au texte. En effet, nous pouvons penser que la configuration de la gravure, sa construction et sa structure, ont servi à bâtir le microrécit. Au niveau de l'espace, par exemple, Gómez de la Serna nous présente la vieille femme comme une personne recluse : « era una gran casa, pero ella vivía en el fondo como atesorando tiempo y dinero³⁶² », et, dans la gravure de Goya, le personnage représentant une vieille femme se trouve également dans le fond, dans un espace sombre, comme pour dissimuler quelque chose.

La jeune fille est aussi l'élément clé des deux fragments de chaque *Caprices*. Elle est celle qui permet à la vieille dame de s'en sortir : pour celle de Goya, financièrement et , pour celle de Gómez de la Serna, la jeune sauve la vie à la vieille. Nous remarquons que, dans les deux, la vieille femme joue le rôle de l'entremetteuse, de plein gré ou à son insu. Par ailleurs, le texte de Gómez de la Serna peut nous faire

³⁶¹ DHAINAULT Jean Pierre, *op. cit.*, p. 66.

³⁶² GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *op. cit.*, 1956, p. 15.

réfléchir sur les conditions de vie implicites de la jeune fille. Une expression telle que « la bella secuestrada » peut résonner en écho à « atesorando tiempo y dinero ». La jeune fille est alors gardée jalousement par la vieille dame, comme source certaine de revenus, tout comme l'est la jeune femme de la gravure de Goya, soumise à la prostitution. Telle une vendeuse de bijoux, la vieille n'hésite pas à échanger « son plus beau joyau » contre sa survie. L'allusion à l'érotisme et aux activités de charme de la jeune fille dans le texte est confirmée par le titre et l'attribut du sujet « *tirada* », qui ne concerne donc pas que le bas vestimentaire, ou encore par l'expression « La Venus rubia » qui, au-delà de son sens éclairant le récit, montre à nouveau la sensibilité artistique de Gómez de la Serna qui cite brièvement un des tableaux les plus emblématiques de l'évocation de l'érotisme et de la sensualité : *La naissance de Vénus* de Boticelli. La pâleur de la peau de la jeune fille est spécifiée juste après : elle corrobore la citation du peintre italien.

Gómez de la Serna, dans ce microrécit qui est le plus court que nous ayons étudié, s'est servi de divers éléments de la gravure n° 17 de Goya, dans le dessin, dans la construction. En revanche, les manuscrits n'ont pu lui apporter des indications thématiques pour élaborer la scène. La critique sociale est toujours présente ; il s'agit cette fois de dénoncer la cupidité et les mauvaises mœurs des personnes qui n'hésitent pas à vendre les charmes d'autres êtres humains pour leur propre profit. L'intérêt que peut provoquer la dimension érotique de ces deux fragments est au service de la mise en garde des jeunes filles, qui, aussi bien dans la société de Goya que dans celle de Gómez de la Serna - dans une moindre mesure - étaient soumises au devoir d'accomplir ce que voulaient leurs aînées et ce que désiraient les hommes.

En somme, l'imaginaire de la mort et de l'érotisme dans les œuvres de nos deux artistes ne se limite pas seulement à leur permanence dans les préoccupations de l'être humain mais va au-delà, par l'évocation de cadavres, de spectres, de prostituées. Le dieu Thanatos, représentation de la mort chez les Grecs anciens, était lui-même considéré par les peintres comme un squelette portant un voile. Goya ne déroge pas à la règle, comme dans la gravure *¡Lo que puede un sastre!* (n° 52). Gómez de la Serna rejoint alors le peintre aragonais lorsqu'il fait paraître, dans ses

Caprices, le microrécit *El sastrero de los muertos*. L'imagerie ainsi constituée par Goya trouve bien son écho dans les textes de Gómez de la Serna.



Gravure 8 : Francisco de GOYA Y LUCIENTES, *Bien tirada está* (n° 17), 1797-1798, aquatinte, 18,4 x 12,6 cm, Musée du Prado, Madrid

6 Conclusion

Les relations entre l'image et le texte s'inscrivent dans une perspective d'analyse complexe où les deux moyens d'expression artistiques sont subordonnés l'un à l'autre. L'objet de notre travail est de montrer que cet état apparent de subordination doit être nuancé. Les *Caprices* de Goya sont assimilables à une œuvre-source, qui examine des facteurs sociaux décriés par un mode d'expression qu'est la

gravure. Nous parlons d'œuvre-source car elle devient complémentaire à celle de Ramón Gómez de la Serna. Dans les différents exemples que nous avons rencontrés, les textes de l'auteur madrilène sont en lien direct ou indirect avec certaines gravures, soit par le dessin (auxquels s'ajoutent les différents commentaires qui s'y rapportent) soit par les manuscrits uniquement.

Les petites scènes imaginées par Goya dans les gravures sont le point de départ de quelques microrécits de Gómez de la Serna. La volonté des deux artistes, malgré deux siècles d'écart, est tout d'abord d'innover dans une démarche artistique précise et dans un processus de rénovation. Les gravures sont issues d'un héritage pictural pour Goya, mais, chez lui, elles sont un média pour dénoncer et critiquer la société contemporaine. Ramón Gómez de la Serna, lui, synthétise au maximum des récits de la vie quotidienne dans lesquels il insère des éléments modernes absurdes, irréels et merveilleux qui font basculer le réel vers le fantastique. Il serait donc intéressant, dans une perspective future, d'analyser plus précisément les modes d'utilisation du fantastique dans quelques récits de Gómez de la Serna, et de considérer quels en sont leurs héritages artistiques.

Toutes les caractéristiques énoncées ici, dans ce que nous avons montré de l'influence des *Caprices* de Goya sur les *Caprices* de Gómez de la Serna, sont propres à la transgression de l'art, du microrécit ou de la gravure, modalité selon laquelle, chez Gómez de la Serna plus spécialement, il s'agit d'un art littéraire engagé socialement. Cela nous apparaît comme un caractère iconoclaste de l'œuvre de l'artiste, très certainement dû à son appartenance au mouvement de la *vanguardia*. Le terme iconoclaste est d'autant plus intéressant qu'il pourrait éventuellement remettre en question le rapport que nous avons établi précédemment avec les images des gravures de Goya. En se servant d'elles, Gómez de la Serna a cassé les codes picturaux des *Caprices* pour les renouveler selon sa propre perception des *Caprices* littéraires. Le passage de l'image au texte s'est déroulé selon divers mouvements internes à la création : hybridité générique, nature de textes plus allusifs que descriptifs, fragmentation des images-sources, références à d'autres codes culturels et volonté d'une diégèse fictionnelle fondée sur notre insertion dans le monde.

En digne héritier de Goya, Gómez de la Serna crée un antidote de la culture officielle, régissant une société trop rigide qui conditionne et contrôle l'interprétation que l'on fait d'elle. Il propose ainsi une alternative littéraire à tout ce qui a pu être fait auparavant et prône ce qui est novateur. Dans son atelier, il va ciseler, tel un orfèvre, une théorie nouvelle de l'art en se basant sur les mouvements forts de son époque, comme le Surréalisme, ou par des collaborations qui l'amènent à l'intermédialité dans ses œuvres. Laurie-Anne Laget abonde en ce sens par une citation de l'écrivain :

Ramón inauguraba así una teoría de la palabra como una entidad sensual y plástica en constante renovación: « La palabra no es una cosa convencional y metafísica, la palabra es lo que se huele, lo que se toca, lo que se ve y lo que se oye [...]; tiene que originalizarse siempre³⁶³ ».

Son œuvre, redécouverte depuis une trentaine d'années, a fait l'objet d'une réédition complète en plusieurs volumes. Ce nouvel intérêt pour l'écrivain rend aussi compte de l'esprit innovateur des Espagnols de la *Edad de plata*. Ce qu'a conçu Goya dans son œuvre gravé a servi de point de départ à de nombreux artistes postérieurs, dont Ramón Gómez de la Serna. L'auteur se propose aussi de donner une large portée à son œuvre littéraire, qu'il désire totale, pour lancer une nouvelle dynamique dans le paysage artistique espagnol. Au-delà de Goya, l'intermédialité picturo-littéraire, voulue par Gómez de la Serna dans ses œuvres, s'apparente à des collaborations plus contemporaines et assumées.

³⁶³ LAGET Laurie-Anne, « art. cit. », Madrid, 2009, pp. 161-199. Cite GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, « Palabras en la rueca », in *Prometeo*, XXXV, Madrid, 1911.

CHAPITRE III

Caprichos de Ramón Gómez de la Serna : miscellanées iconotextuelles ?

1 Corpus et perspectives

En se limitant aux rapprochements textes-gravures, nous excluons l'influence de nombreuses figures picturales qui ont été déterminantes dans l'évolution artistique de Ramón Gómez de la Serna. Nous pouvons même analogiquement admettre que notre écrivain se comporte, dans ses microrécits, comme un chromatographe. Il sépare, dissèque les éléments chromatiques et figuratifs des œuvres picturales afin de les consigner, comme dans un lexique, et de les réemployer instinctivement dans son élan créateur. Pura Fernández analyse l'accumulation d'éléments picturaux dans l'environnement ramonien, en l'assimilant à une collection protéiforme :

Los diversos estamparios con que revestía el taller de trabajo descubren las devociones, los deslumbramientos, los olvidos y las rectificaciones de un colector que no actualiza las imágenes y los recortes arrancando el material acumulado, sino que los superpone a modo de sedimentos emocionales, como metáfora del proteico andamiaje que sostiene su propia obra³⁶⁴.

³⁶⁴ FERNÁNDEZ Pura, « Cuando la vida es urgente »: la profesionalización de la escritura y las visiones editoriales de Ramón Gómez de la Serna in *Représentations de la réalité en prose et en poésie hispanique (1906-2012)*, Coord. Francisco AROCA et Elisabeth DELRUE, Paris, Indigo, Centre d'Etudes Hispanique d'Amiens, 2013, pp. 79-102.

Tour à tour, dans ce troisième chapitre, nous envisagerons cette superposition évoquée par Pura Fernández, grâce aux notions de palimpseste et de relations intermédiaires rhizomatiques entre différents éléments iconographiques. Néanmoins, devant la profusion de microrécits contenus dans les *Caprichos* ramoniens, il semble difficile d'envisager une analyse scriptopicturale complète des plus de trois-cents textes, d'autant plus que tous ne s'y prêtent pas. En considérant l'édition de 1956, reprise dans son intégralité avec les versions précédentes dans le tome VII des *Œuvres Complètes*, nous tenterons de ne pas proposer un effet catalogue de cet axe de recherche très particulier. Nous abordons une approche de cette question grâce à un corpus de neuf microrécits regroupant trois thématiques et traitements différents de la relation texte/image. L'objectif sera de partir du texte vers l'image, des *Caprichos* textuels vers plusieurs œuvres picturales sources, dans un premier temps, en considérant la question de la copie ou la reproduction de tableaux. Ensuite, la préoccupation créatrice de Gómez de la Serna s'illustre dans plusieurs récits où la métapicturalité dans le texte est en jeu. Finalement, l'ancrage ramonien dans l'inspiration iconographique est un facteur supplémentaire chez l'artiste de son orientation vers le fantastique réel.

2 Motifs de la reproduction d'œuvre d'art

Avant toute chose, il convient de revenir sur le rapport à la référence dans lequel est inscrit un rapport au temps et aux différentes formes que peut prendre l'œuvre reproduite. Les formes d'énonciation associées à la reproduction sont, comme nous l'avons déjà vu, construites dans un rapport à la référence. Cette référence, c'est l'œuvre originelle. Elle pose d'ailleurs la question, dans son énonciation, de la re-énonciation de l'œuvre d'art. En effet, bien que des similarités soient présentes dans le rapport au temps de la translation ou encore de la citation, l'œuvre cible s'adjuge de nouvelles formes et de nouveaux motifs de façon bien différente.

L'idée de multiplicité sera convoquée. Le motif sera soit extrait et reproduit de l'œuvre déjà-là, soit envisagé dès sa conception comme un élément reproductible. Intentionnellement, chez Gómez de la Serna, il y a diachronie, une certaine antériorité de l'œuvre-source. Il s'agit d'un détachement essentiel qui s'opère, et qui donne à la

nouvelle forme une autonomie qui empêche toute réelle possibilité de hiérarchisation entre l'œuvre et l'énonciation narrative. L'œuvre et sa nouvelle énonciation sont distinctes. L'idée n'est pas de rendre compte de l'œuvre, mais d'en saisir le motif et de le reproduire sous une autre forme. Ainsi, une fois le motif déterminé, l'énonciation devient, comme dans la synchronie, productrice de multiplicité. Il peut y avoir aussi une dissociation non-complète entre l'œuvre et son énonciation lorsque l'interpicturalité scripturale fonctionne. L'idée d'une multiplicité des motifs est régie par une systématisation des relations intermédiales en jeu, notamment à travers un fonctionnement en rhizome. Ainsi, Gómez de la Serna s'octroie le droit de reproduire, de transformer, au risque que l'œuvre première finisse par être oubliée derrière la re-énonciation.

Mais n'est-ce pas là tout l'enjeu d'une relecture et d'une redécouverte de l'œuvre picturale par le prisme de l'écriture ? Dans la récupération, l'œuvre est saisie afin de servir un autre discours, une autre œuvre, ici homonyme : *Caprichos*. De plus, la récupération engendre une modification du rapport à l'œuvre picturale première. Par cette translation, l'œuvre n'est pas seulement nourrie : elle est à chaque récupération, revue, relue, à l'aune de sa nouvelle forme scripturale dont nous proposons maintenant quelques exemples concrets.

2.1 *El Goya de Don Juan*

No tenía mucho capital, sólo lo que se llama un capitalito para ir viviendo, pero había recibido de sus antepasados nada menos que el cuadro de 3X4 del maestro Goya, titulado *Las tres hermosas al balcón*.

En la sala principal, sobre el soto, el magnífico cuadro de goya abría un balcón luminoso, hacia luces del pasado, asomadas las tres bellas figuras en espera de sus tres caballeros.

Los sobrinos de don Juan iban a verle muy a menudo y lo primero que hacían sus ojos era constatar que el cuadro estaba en su sitio. Parecían novios imberbes de las tres soberanas y maliciosas mozas.

- ¡Es de lo mejor que hizo don Francisco! – exclamaba el que llamaba por su nombre de pila a Goya.
- ¡Nunca pintó nada tan fresco el maestro Goya y Lucientes! – decía admirado el que no podía hablar del gran pintor sin decir su segundo apellido.

Un día decidió legárselo al museo y que allí no sólo fuese eterno recuerdo del gran pintor, sino epitafio de él mismo, pues siempre quedaría constancia en la placa de bronce de que fue legación de don Juan de la Cenizosa.

Sin embargo, se encontraba más solo que nunca porque desde que supieron lo del legado, sus sobrinos no iban a verle casi nunca y notó que miraban al cuadro con cierta inquina porque eran como hijastros de un tío que había dispuesto de la fortuna que era de ellos.

Fue triste y solitario el final de don Juan y después del velatorio sin nadie – sólo las tres asomadas -, se hizo almoneda de la casa y en la sala de Goya, en la luz de la mañana eternal de los museos, aparecieron como un amanecer de otro tiempo las tres nuevas Gracias y como pequeño epitafio – tarjeta de bolsillo de los epitafios – aquel “legado de don Juan de la Cenizosa³⁶⁵”.

³⁶⁵ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Caprichos in Obras Completas VII, op. cit.* p. 991.

Dès le titre de ce microrécit, Ramón Gómez de la Serna convoque son héritage esthétique goyesque et l'imbrication image-texte qu'il va mettre en œuvre. Bernard Vouilloux rappelle comment un titre fait converger les relations transesthétiques :

Le titre est une catégorie paratextuelle qui, pour être éventuellement mobilisée par des supports artistiques non verbaux (musiques, arts visuels), n'en passe pas moins par le code linguistique. En tant que tel, il peut être annexé à l'étude des relations transesthétiques externes dont il constitue un élément fortement inducteur³⁶⁶.

Dans *El Goya de Don Juan*, nous constatons que la prose ramonienne possède des tonalités colorées, empreintes de néologismes et d'allusions aux arts plastiques et qu'il est envisageable de s'interroger sur des possibles liens entre les deux formes d'expression, la narration à la fois dans l'image et dans le texte. Y-a-t-il chez Ramón Gómez de la Serna prédominance d'un système d'expression sur l'autre ?

Le texte semble pouvoir inclure l'image, mais celle-ci en est à la fois l'origine, l'application et la finalité. L'origine, à travers un substrat polysémique qui engendre une multiplicité d'applications dans différents arts et dont la finalité n'est plus seulement de reproduire mais plutôt de produire, en évoquant implicitement ou explicitement la ou les œuvres-sources. Dans le film qui lui est consacré : *Ramón Gómez de la Serna: la rebelión de la paradoja*³⁶⁷, la voix off n'hésite pas à le qualifier « d'écrivain plastique ».

Dans le cadre d'un cosmopolitisme moderniste avéré chez Gómez de la Serna et dans la recherche de relations intermédiaires entre artistes contemporains, nous placerons l'étude de ce microrécit au sein d'un parallélisme entre notre auteur et José de Almada Negreiros. Ce dernier est son semblable portugais. Inclassables, ses publications s'enchaînent surtout dans les années 1920, alliant publication de roman (*Nome de Guerra*, 1925) et de planches de dessins, de tableaux comme la représentation de Fernando Pessoa à la constitution de la Génération d' *Orpheu*, la célèbre revue portugaise d'avant-garde au contenu littéraire et pictural correspondant pleinement à l'ADN artistique d'Almada Negreiros³⁶⁸.

³⁶⁶ VOUILLOUX Bernard, *op. cit.*, p. 85.

³⁶⁷ Lien vers le document ; <https://www.youtube.com/watch?v=Xd99fgChBy4>

³⁶⁸ *Retrato de Fernando Pessoa*, 1954, óleo sobre tela, 201 cm x 201 cm; CAM (Centro de Arte Moderna), Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

Il déclare, dans une conférence intitulée sobrement « El Dibujo », que le dessin n'est pas autre chose que le simple vocabulaire de l'artiste. Ce lexique graphique d'Almada n'est pas sombre ; il illumine le réel par sa richesse conceptuelle et sa simplicité considérée parfois comme infantile. Il rejoint, en ce sens les préoccupations artistiques de Gómez de la Serna puisque, dans son œuvre picturale, Almada Negreiros instaure abondamment deux éléments qui sont *el humorismo* et *el neomisticismo*. Proche de Ramón Gómez de la Serna effectivement, puisque rappelons-le, ce dernier publie en 1931 un ouvrage synthétique sur la succession des mouvements artistiques modernistes depuis 1900 : *Ismos*, où l'on retrouve des analyses concernant, entre autres, l'impressionnisme, le cubisme, le surréalisme, l'humorisme, et, bien sûr, sa propre contribution : le ramonisme. Le néo-mysticisme que nous venons d'évoquer, quant à lui, exalte le sentiment, élément essentiel et contributeur du style. Il exalte quelquefois même l'action, et rabaisse la science. Ainsi, les performances *callejeras* de Ramón Gómez de la Serna dans Madrid sont tout à fait de cet ordre-là, comme l'illustre un des rares films, image mouvante et émouvante, le mettant en scène dans la rue : *El Orador*³⁶⁹. Sa main factice³⁷⁰ est le vecteur de la logorrhée ramonienne, celle qui permet vraiment une translation pour l'auteur ; afin de s'exprimer aussi bien textuellement que picturalement, elle fait le lien entre le mystère de la création artistique cérébrale et sa réalisation manuelle.

De façon indépendante dans l'image picturale, la représentation des signes permet la mise en valeur d'une stylistique déterminée où le langage plastique s'impose comme le lieu des codes organisés par des répertoires entre paramètres de qualité et de quantité. Se développent ainsi des jeux allusifs avec le texte-source. Ce dernier permet d'analyser les divers éléments péri-picturaux qu'il contient :

Los objetos que no podemos ver normalmente, que realmente serán lo trascendental, ya que la suma de todos ellos constituye la realidad visible, y mediante este procedimiento podremos desenmascararlo y desentrañarlo. Porque la visión del mundo ha de ser analizada mediante un proceso que comenzará con la observación de las cosas más pequeñas hacia las grandes, y no al revés³⁷¹.

³⁶⁹ Lien vers le document :

https://www.youtube.com/watch?v=ImV7mBATAr&list=FLgmpfRauot4Fj_0V0N74Mag

³⁷⁰ La main hypertrophiée s'inspire d'une représentation d'une gravure de Goya reproduite page 92 de cette thèse.

³⁷¹ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Automoribundia*, *op.cit.*, p. 102.

Nous pourrions ajouter, d'après Liliane Louvel³⁷², que le texte iconique est de nature sémantiquement complexe. L'obtention du sens dans le texte à caractère iconique n'est pas linéaire. Les éléments surdéterminés vont cautionner le besoin de nier la réalité. Le texte verbal relève, lui, d'un discours plus linéaire, mais, par contre, avec des capacités sémantiques et esthétiques apparemment faibles en ce qui concerne la possibilité d'entendre le réel comme besoin essentiel. C'est ce qui explique le besoin chez les deux artistes de complémentarité entre les deux modes d'expression. Ils ne concrétisent pas uniquement l'essence du geste pictural mais aussi son propos littéraire. L'exemple de complémentarité que nous proposons est celui des annotations de Goya des dessins préparatoires aux *Caprices*. La planche n°27, *¿Quién más rendido ?*, est annotée ainsi :

Ancien et moderne, origine de l'orgueil. Peintre de miniatures. Il lui faut sept minutes pour traverser la place San Antonio de Cadix³⁷³.

La concision des deux premières phrases nominales qui apparaissent au pied du dessin préparatoire, apporte un caractère discursif incisif et soudain. Ces phrases s'apparentent à ce qui sera plus tard la *gregería* de Ramón Gómez de la Serna. Par ailleurs la troisième phrase propose une visualisation très concrète, géographique, de l'espace de la scène de la gravure.

Ainsi, chaque discours a sa propre nature où se trouve souvent l'image comme la suite ou la conséquence des limites du texte ou l'origine d'une relation de complémentarité. Le système communicationnel, entre le texte et l'image, s'articule autour du lisible et du visible. La relation entre le verbal et l'iconique du discours littéraire et du discours pictural, révèle une nouvelle rhétorique. Elle affiche un coefficient d'information qui est déterminé et structuré par le rapport entre l'image et le texte dans les paramètres de la présentation d'une part et de la représentation d'autre part. Ce rapport est soumis à une organisation que l'on pourrait qualifier de rhizomatique.

Du geste et du regard comme des références de l'acte de communication dans la peinture, on fait le parcours ou le chemin jusqu'au voir et jusqu'au lire, de l'action

³⁷² LOUVEL Liliane, *Texte Image : Images à lire, textes à voir*, Interférences, Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 148.

³⁷³ DHAINAULT Jean Pierre, *op. cit.*, p. 86.

au discours. Antonio Quadros Ferreira, dans son *Analyse de la modernité chez Almada Negreiros*, instille l'idée que le passage de la présentation à la représentation est la distance qui va de l'objet à l'image, c'est-à-dire, du concept à la réalisation³⁷⁴. Le texte et l'image sont donc complémentaires. Le principe du dispositif énonciation/représentation fait que le support de la peinture est le lieu de l'axe central narratif ou le lieu de ses distorsions.

Cette position est très probablement présente dans l'œuvre littéraire et artistique d'Almada. La représentation, dans sa peinture, fait que la représentation narrative iconique permet aussi la reproduction de l'imaginaire du temps et de l'espace, qui trouve une articulation avec le réel dans son œuvre.

2.1.1 Tres majas al balcón...

Une œuvre picturale peut donner l'impulsion à une création littéraire quand l'écrivain tente de retrouver linguistiquement un rendu plastique. De l'invention d'une œuvre-source polysémique à l'emploi de néologismes ou de diverses modalités de transformation du réel (de l'allusion à l'*ekphrasis*), Ramón Gómez de la Serna nous entraîne dans ses *Caprichos* dans une circularité infinie où s'effectue un engendrement sans faille de l'acte de lire et de voir. De la peinture, nous passons au récit, pour terminer avec le dessin. Ainsi, dans le cas d'Almada Negreiros et de Ramón Gómez de la Serna, l'exemple du motif très concret des « femmes au balcon » interroge pleinement les relations image-texte. *Tres hermosas al balcón*, ces trois Grâces penchées au balcon évoquées dans un micro-récit de *Caprichos*, nous les retrouvons dans un dessin réalisé par l'auteur madrilène, signé de ce R si caractéristique de l'artiste³⁷⁵.

Sous une forme parabolique, Gómez de la Serna nous fait part du destin d'une œuvre d'art imaginaire et attribuée à Goya *Las tres hermosas al balcón*.

³⁷⁴ QUADROS FERREIRA Antonio, *Les relations artistiques entre le Portugal et la France – la réception de la modernité chez Almada Negreiros*, Centre du XX^e siècle, Université de Nice/Sophia Antipolis, 1990, p. 238.

³⁷⁵ CAMÓN AZNAR José, *op. cit.*, *Dibujos*, pp. 288-289.

Mais, avant d'entrer dans l'analyse des relations image/texte, il convient de rappeler la thématique principale de ce récit : l'héritage et la convoitise. Au-delà de l'histoire de don Juan et de ses neveux, c'est bien un hommage que veut rendre l'écrivain au peintre aragonais et à son legs à l'art espagnol contemporain. Les expressions employées sont toutes plus laudatives les unes que les autres : “*el maestro Goya*” / “*el magnífico cuadro*” / “*las tres bellas figuras*” / “*Es de lo mejor*” / “*decía admirado*” / “*del gran pintor*”³⁷⁶.

L'évocation du caractère des neveux se cristallise autour de la manière, tournée au ridicule, avec laquelle ils nomment le peintre. Ce que Goya critique globalement dans ses œuvres resurgit chez Ramón Gómez de la Serna : la simplicité et la cupidité des hommes face à la création et à sa valeur intrinsèque qui souvent se monnaie.

De même, une résurgence à partir de laquelle nous devons revenir sur la citation de l'œuvre goyesque *Las tres hermosas al balcón* soulève quelques interrogations. Cette citation est problématique car l'œuvre en question, indiquée dans le texte en italique, n'est pas répertoriée. A la recherche de l'œuvre-source, deux hypothèses s'ouvrent à nous. Elle appartient peut-être à une collection privée dont l'auteur a eu connaissance ou bien - ce qui est davantage plausible - il s'agit d'une création toute ramonienne qui s'inspirerait cette fois de plusieurs œuvres-sources. Il s'agit bien là de la préoccupation majeure de notre écrivain : se référer aussi de façon implicite à diverses œuvres plastiques grâce au mode allusif que Bernard Vouilloux décrit comme « une substitution des procédures de désignation implicite par une forme altérée. Il incombe au lecteur de remonter, analogiquement, à la forme propre originale³⁷⁷ ». Si les modernistes insistent sur leur volonté de rompre avec la mimesis, il n'en reste pas moins que ce motif est emprunté (entre autres à Goya) dans une œuvre-source.

³⁷⁶ Nous soulignons ici ces expressions.

³⁷⁷ VOUILLOUX Bernard, *op. cit.*, 2005, p. 90.



Tableau 8 : Francisco DE GOYA Y LUCIENTES
Majas al balcón, 1808, huile sur toile, 194,8 x 125,7 cm,
 Metropolitan Museum, New-York, Etats-Unis.



Tableau 9 : Francisco DE GOYA Y LUCIENTES
Maja y celestina al balcón, 1808, huile sur toile, 161 x 118 cm,
 Colección B. March, Palma de Mallorca, Espagne.

Elle est présente, dès 1929, chez Almada, en première page de la revue *Blanco y Negro* comme œuvre cible. C'est le 16 juin 1929, exactement, que l'artiste portugais propose une version de ses « Tres hermosas al balcón³⁷⁸ ».

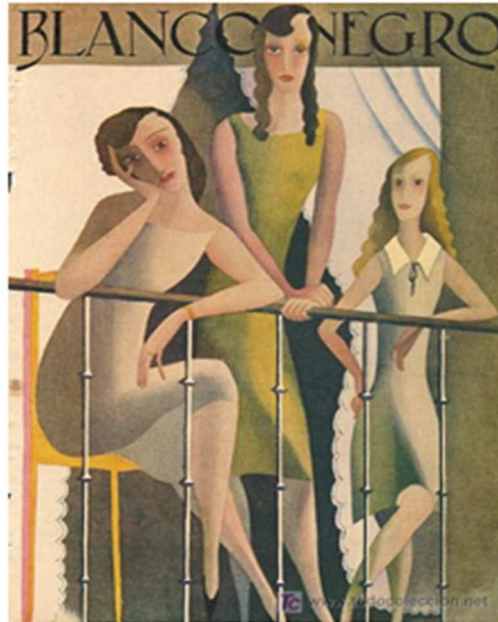


Illustration 4 : José DE ALMADA NEGREIROS, « Tres muchachas al balcón », *Blanco y Negro*, 31 mars 1929.

Le microrécit présent dans le recueil *Caprichos* de 1956 de Ramón Gómez de la Serna, serait-il un clin d'œil à Almada Negreiros ? Est-ce enfin la réalisation intermédiaire de cette œuvre ? Il semblerait que nous ayons devant nous un cas concret d'émulation esthétique et, malgré tout, à demi-mot, les deux artistes veulent se situer dans la continuité des grands maîtres picturaux comme Goya, en proposant une lecture attentive de certaines réalisations plastiques comme *Majas al balcón* ou *Maja y celestina al balcón*. Car, si nous ajoutons toutes les jeunes femmes représentées sur ces deux toiles précédemment citées, elles finissent bien par former un groupe de trois. Il est à spécifier également qu'Almada, dans cette réalisation, accorde, tout comme Goya, de l'importance à la différence d'âge entre les protagonistes. Grâce à la couleur, une fonction antithétique apparaît à travers le blanc des rideaux en arrière-plan et des poses plutôt nonchalantes pour ne pas dire lascives des trois femmes. Enfin, nous remarquons qu'à l'inverse de Goya qui avait représenté dans les deux

³⁷⁸ Consultable sur : <http://vintagepics.centerblog.net/rub-magazine-blanco-y-negro-.html> [Consulté le 28 août 2017].

toiles citées une *maja* debout et deux *majas* assises, Almada Negreiros s'emploie non seulement à rassembler ces femmes sur le même balcon, mais il en représente deux debout et une seule assise.

Cet entrelacs d'œuvres issues d'une même source, ces cordes sans extrémité, qui laissent donc libre cours à de nouvelles perspectives de réalisation et de création, s'enchevêtrent jusqu'à fusionner pour, au bout du compte, se faire écho dans l'espace et dans le temps. Le schéma de la page suivante tente d'explicitier ces relations en mettant en perspective les différentes œuvres en question.

Le substrat créateur est déterminé par deux types d'œuvres de Goya : peintures et gravures. En effet, les diverses *majas* déjà citées sont le terreau de la première page d'Almada en 1929. L'écrivain portugais a pris en considération les tableaux de Goya et engendre un processus intericonique. S'opère ainsi plus tard une fusion entre la représentation graphique des *majas* au XIX^e siècle et l'évocation littéraire du tableau cité dans *El Goya de don Juan*, au XX^e siècle. La force créatrice de Ramón Gómez de la Serna, dans un premier temps, succédant à Almada Negreiros, dans un deuxième, met en évidence la réutilisation d'un cliché plastique, d'un motif artistique connu, mais rénové par le chemin d'inspiration décrit précédemment qui correspond à une volonté moderniste de la part des deux artistes.

Alors la promesse initialement annoncée d'une collaboration entre Gómez de la Serna et Almada Negreiros, où l'Espagnol écrit les images du Portugais a-t-elle seulement existée ? Oui, mais, à vrai dire, à assez peu de reprises. Nous retiendrons « l'ouvrage plastique » *Marginalias*, qui, de fait, évoque par son titre la complémentarité impérieuse et nécessaire de l'image (les dessins en référence aux enluminures des copistes) et du texte (ces notes griffonnées dans la *marge* des livres).

A nouveau, au sein de cette collaboration, les deux artistes penchent pour la rénovation moderniste qui restera finalement assez marginale. Si, à tout point de vue, comme énoncée en introduction, la situation paradoxale de Ramón Gómez de la Serna n'est plus tenable, nous serions tentés, dans son propre cas, de donner l'avantage à l'image par rapport au texte. La production est quantitativement importante chez Almada Negreiros, moindre chez l'écrivain espagnol. Elle est cependant très présente en illustration de ses récits, pièces de théâtre ou encore de ses *Greguerías*, clameurs métaphoriques et aphorismes qui se prêtent parfaitement à une complémentarité picturale d'un trait de crayon. Ramón Gómez de la Serna, comme José de Almada Negreiros, a cherché à devenir un artiste total et novateur, loin de l'imitation ou de la mimésis ; à la recherche néanmoins de la tradition picturale ou littéraire perdue, dans deux environnements si proches et pourtant si différents. Sans aucun doute ils y sont parvenus.

2.2 *Las negruras de Rembrandt*

Ha aparecido un experto en Rembrandt que ha penetrado en el secreto de sus fondos oscuros.

En esa afición al contraste con el negro en sus grandes cuadros había algo más que una propensión al claroscuro.

Se han encontrado en esas negruras del artista misterios de su pasión, sombras agazapadas de sus sueños, un fondo de aguafuerte de sus miedos.

En esa bituminosa y abrumadora recámara de sus cuadros estaba vibrando en la luz negra el destino de sus personajes y del mismo pintor.

En su Lección de anatomía se asoman la muerte y su estado mayor sobre las personas que componen el cuadro, amparado el macabro grupo por el cortinado de negruras que paramenta el fondo³⁷⁹.

Nous associons le microrécit précédent *El Goya de Don Juan à Las negruras de Rembrandt* car, dans un premier temps, dans le titre du microrécit - même, nous sommes en présence de la mention du nom de l'artiste dont dépend les œuvres mises en lumière dans le texte de Gómez de la Serna : Goya d'un côté et Rembrandt de l'autre. En outre, ces deux peintres sont très régulièrement mis en relation dans le cadre d'études intericoniques, tout d'abord à travers leurs œuvres gravées et, ensuite, dans l'utilisation qu'ils font tous deux de la couleur noire et plus généralement du clair-obscur.

Justement, dès la première phrase, Gómez de la Serna invoque l'obscurité chez Rembrandt à travers le « secret » qu'elle contiendrait ; ce qui, par définition, en ferait une obscurité chromatique exceptionnelle, impénétrable et enviée. S'ensuit une deuxième phrase, tout aussi lapidaire que la première, qui nuance la noirceur établie de Rembrandt, en évoquant cette fois le clair-obscur et en positionnant le terme-même *claroscuro* en fin de phrase. De fil en aiguille, nous en venons à des éléments concrets de références goyesques dans la troisième phrase, centrale dans ce microrécit. Ainsi, le substantif *negruras* apparaît pour la première fois en dehors du

³⁷⁹ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Caprichos in Obras Completas VII, op. cit.* p. 951.

titre. Il s'agit d'exhorter l'introspection du noir et de l'obscurité qui s'empare de cette troisième phrase charnière, de l'analogie implicite et explicite avec les pratiques picturales goyesques. Les trois expressions incisives, formant l'unité du sujet syntaxique et qui terminent la phrase, méritent un « arrêt sur image ». Dans un premier temps, Gómez de la Serna, malgré une expression plutôt christique (« *misterios de su pasión* »), choisit de montrer l'utilisation du noir et du clair-obscur comme complètement intrinsèque à Rembrandt, d'autant plus, qu'à la fin du microrécit, il sera question d'une *ekphrasis* du tableau *La Leçon d'anatomie du docteur Nicolaes Tulp*, dans lequel la mort est la condition d'existence de l'œuvre. Ensuite, ce sont les ombres, (« *las sombras agazapadas de sus sueños* »), qui trouvent écho en nous dans les *Caprices* de Goya et, plus particulièrement, l'usage de *sueños*, évocation certes de Quevedo mais aussi de la gravure n° 43 « *El sueño de la razón produce monstruos* ». En effet, l'adjectif *agazapadas* fonctionne comme un anthropomorphisme des rêves noirs des artistes peintres. Les ombres rôdent, se cachent, pour mieux réapparaître subitement dans l'obscurité. Au bout de la phrase, l'expression « *aguafuerte de sus miedos* » triomphe par sa position finale et par l'analogie générique créée vis-à-vis de l'eau-forte de Goya et du tableau de Rembrandt.

Par le prisme de la force d'une couleur ou de l'absence de couleur (le noir), l'utilisation du langage écrit face au langage peint permet à Gómez de la Serna de « rebondir » sur le réel et de générer de la modernité en lien très évident avec la *España Negra* de Solana³⁸⁰.

De quoi est donc faite, chez Rembrandt, cette supériorité qualitative, cette irréductible et prédominante autonomie dans l'utilisation du clair-obscur ?

Une tentative d'*ekphrasis* synthétique achève le microrécit. Elle est basée sur *La Leçon d'anatomie du docteur Nicolaes Tulp*. Le thème de la représentation carnée de la mort est central dans le tableau, tout comme dans le paragraphe ramonien : « *la muerte* » et « *el macabro grupo* ». La lumière est particulièrement révélatrice et les contrastes sont forts. Le cadavre qui occupe la place centrale est disposé en diagonale

³⁸⁰ Voir l'ouvrage synthétique de GONZÁLEZ ESCRIBANO Raquel, *La España Negra*, Madrid, Edición Central, Cuadernos arte, 2010, dans lequel se manifestent les relations esthétiques diachroniques à partir de la Edad de Plata en remontant à Goya (*proceloso caudal de Los Caprichos*), Rembrandt (*El nombre de Goya se pronunció con frecuencia asociado al universo claroscuro y espectral de la novela gótica y unido al de otros artistas europeos que hubieron de cargar también con el sambenito de lo misterioso, lo terrible o lo macabro como Rembrandt*), et enfin Solana (*La España negra literaria de Solana tuvo su correlato pintado*).

par rapport au bord inférieur de la toile et reçoit la majeure partie de la lumière. Il semble éclairer, aussi bien littéralement que physiquement, les hommes qui l'entourent. Rembrandt utilise du blanc de plomb pour obtenir cet effet de blanc. La lumière que rejette le corps contraste avec le noir des vêtements du docteur et des bourgeois qui semblent être dans l'obscurité. Le peintre impose un cadavre à nos yeux, ce qui choqua à l'époque puisqu'on représentait souvent les cadavres avec un linge sur la tête. Rembrandt cherche à exprimer la psychologie des individus à travers leurs expressions ou leurs attitudes grâce à la technique du clair-obscur, ce qui n'est pas sans déplaire à Ramón Gómez de la Serna qui y trouve une inspiration dialectique pour son langage scriptopictural des *Caprices*. Gérard Dessons l'explicite ainsi :

Dans le tableau de Rembrandt le statut mimétique de la peinture se trouve affirmé-garanti deux fois, et deux fois par le langage. D'abord par le titre, qui fait référence à un événement qui s'est réellement déroulé (même si la scène peinte n'est pas l'exacte reproduction d'une scène réelle), enfin par cette liste de noms que tient un chirurgien et qui permet, grâce à un système de numérotage direct sur le tableau, d'en identifier les personnages³⁸¹.



Tableau 10 : REMBRANDT, *La Leçon d'anatomie du docteur Nicolaes Tulp*, 1632, huile sur toile, 169,5 x 216,5 cm, Cabinet royal de peintures Maurithuis, La Haye.

La triade Rembrant – Goya – Gómez de la Serna invite à nous questionner, notamment à travers l'œuvre-source ci-dessus et l'œuvre cible textuelle de l'écrivain, au sujet du traitement artistique du réel de chaque artiste. Le regard de chacun d'entre eux pour observer la réalité qui les entoure est intuitif, sensible et

³⁸¹ DESSONS Gérard, *Rembrandt, l'odeur de la peinture : l'hypothèse Rembrandt*, Paris, Editions Manucius, 2013, p. 39.

minutieux. Ce don d'observation a permis de révéler, à de nombreuses reprises, ce que le commun des mortels ne peut pas voir de cette réalité, ce qui lui est caché et dont l'artiste, le peintre surtout, est le révélateur. Dans le cas concret de Goya, nous pensons à nouveau aux *Disparates*, à l'intérieur desquels il s'emploie à explorer l'inframonde, celui de l'irrationnel, des rêves et des cauchemars, sur cette frontière dangereuse qui situe le sujet de l'œuvre entre, d'une part, le plan de la réalité et la raison, et, d'autre part, le plan de l'hallucination et de la folie.

Ne pourrait-on pas voir à ce propos chez Rembrandt, et spécifiquement dans *La leçon d'anatomie du docteur Nicolaes Tulp*, le franchissement de cette frontière onirique ? La présence de ce corps disséqué d'où provient la lumière semble sortir d'une illumination prodigieuse car nous observons l'absence de candélabre ou tout autre source de lumière artificielle. La scène est théâtralisée, dramatisée, par l'esthétique baroque du peintre. Là où le visage du défunt est dans l'ombre d'un des personnages, tous ceux qui regardent ce mort ont, en revanche, le visage illuminé par la mort présente et détaillée par le chirurgien. Cela rend la scène presque ésotérique pour deux raisons : premièrement, seuls les initiés ont accès à la connaissance, au secret médical et, deuxièmement, l'ambiance qui règne dans la pièce, par l'ingénieuse utilisation du clair-obscur, nous incite à qualifier cette scène d'occulte, au-delà de la réalité. C'est ce « surréalisme » patent de Rembrandt que Goya, plus tard, mettra en scène par la représentation de corps morts ou par la thématique de la superstition des sciences occultes. La recherche, dans le domaine de ce qui est secret et caché, devient un motif littéraire en lui-même pour Ramón Gómez de la Serna dans quelques microrécits comme, par exemple, *El que veía en la oscuridad*³⁸² ou le caprice qui nous intéresse ici *Las negruras de Rembrandt*. Dans les deux cas, il analyse quelques possibles conséquences de l'accès que donne l'artiste à la transcendance de la réalité et à ses fondements obscurs. Selon l'écrivain, ce serait du noir que sortirait la lumière qui nous aveugle chaque jour dans la réalité quotidienne. L'oxymore « *luz negra* » est associé au substantif *destino*.

En fin de compte, ne faut-il pas revenir à la chair qui compose l'individu et fait sens dans la réalité ? Dans le tableau de Rembrandt, c'est le bras du voleur Adriaen Adrienzs qui est disséqué. Or dans plusieurs cultures quel sort réserve-t-on au bras des voleurs ? Le geste du Docteur Tulp n'est pas équivoque et, sous les yeux

³⁸² GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *op. cit.*, 2005, pp.124-125.

de Gómez de la Serna, ce dernier a possiblement retrouvé à la fois l'ironie des *Caprices* goyesques et l'usage de la représentation de la chair qui fait écho à la célèbre nature morte : *Bodegón con costillas y cabeza de cordero*³⁸³ tout comme à l'œuvre de Rembrandt : *Le bœuf écorché*³⁸⁴. Il n'y a qu'un pas pour s'interroger sur l'animalisation *post mortem* du voleur présent dans le tableau, une thématique très utilisée par Goya et par Gómez de la Serna dans divers caprices.

Si nous parlons de théâtralisation dans l'œuvre de Gómez de la Serna, inspirée par les mises en scène picturales qu'il a pu admirées chez Rembrandt ou Goya par exemple, cela nous conduit au microrécit suivant *Gran fiesta*. Avec des citations iconographiques plus abondantes que dans les autres textes courts, présents dans les *Caprices*, Ramón Gómez de la Serna cherche à nous interpeler à travers le thème de la reproduction d'œuvres picturales, et pas uniquement sur toile ou papier mais aussi *in vivo*. Nous rappelons ici la profusion d'œuvres picturales reproduites qui se trouvaient dans son bureau du Torreón de la rue Velázquez par exemple³⁸⁵. Ces *estamparios* sont semblables à un musée personnel de reproductions, titre que donnera d'ailleurs Ramón Gómez de la Serna à un roman inédit jusqu'en 1980, *Museo de reproducciones*, qui fera l'objet d'une étude plus approfondie dans le prochain chapitre.

³⁸³ Francisco de GOYA Y LUCIENTES, Huile sur toile, 1808-1812, 45x62 cm, Paris, Musée du Louvre.

³⁸⁴ Rembrandt, Huile sur toile, 1655, 94x69 cm, Paris, Musée du Louvre.

³⁸⁵ <https://www.albedomedia.com/cultura/historiografia/ramon-gomez-de-la-serna-el-rey-de-las-imagenes/> [Consulté le 20 janvier 2019].



Photographie 3 : *Estampario* sur un paravent du bureau de Ramón Gómez de la Serna³⁸⁶

³⁸⁶ ALAMINOS Eduardo, *Los despachos de Ramón Gómez de la Serna un museo portátil « monstruoso »*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2014, p. 89.

L'artiste ROSE SELABY présente un inventaire non exhaustif des reproductions affichées dans le bureau de Ramón Gómez de la Serna. Ce bureau est reconstitué aujourd'hui au Musée d'Art Contemporain Conde Duque de Madrid. Voici la méthodologie de Rose : *Este inventario [...] se propone únicamente a nivel de tentativa. Cada entrega aborda un fragmento del estampario ramoniano, en cada uno de las cuales intentaré identificar un número limitado de obras. Inventariar el total de imágenes es una tarea – apasionante – que llevará años, y que excede, con mucho, mis capacidades [...]. Suelo centrarme sobre todo en aquellas imágenes que pueden aportar algo – desde mis conocimientos y mi destreza particular – a la comprensión del universo visual de Ramón.* Citation extraite de <https://maquinariadelanube.wordpress.com/2008/01/06/el-aleph-de-ramon-inventario-n%c2%ba-1/> [Consulté le 08 février 2020].

2.3 *Gran fiesta*

Una vez más las muchachas primaverales querían vencer a los cuadros imitando los de los grandes maestros. En el improvisado escenario había un gran marco dorado a hoja, con doble fondo de terciopelo negro, y allí aparecía la nueva belleza con su tacado de cuadro.

Se había hecho un gran gasto, y los peinados, las joyas, las sedas imitadas eran de una identidad sorprendente.

Mlle. Jeanne Gonin de Ingres los exaltó.

Madame Jeunne de Richemont de David, con una niña en el regazo, tenía la belleza indecible de una de las más hermosas criaturas que han existido.

La cómica de Watteau tenía hasta la malicia del original.

La princesa de Clouet era más princesa que la muy alhajada princesa del célebre cuadro.

El catálogo del museo vivo parecía quedarse con la inmortalidad del museo muerto; pero había como una sonrisa escondida en los terciopelos para la efemeridad de aquella suplantación.

Sí, eran bellezas jóvenes; pero en cambio eran caducables como ellas solas.

Las familias, los galanes, los enamorados que se cercioraban de su buena elección aplaudían, mientras los chóferes desde la verja del jardín, atisbaban en grupo de osos cómo resplandecían sus señoritas transformadas en reinas durante unos minutos.

La fiesta iba a acabar cuando Violeta Duc, que había sido reservada como número de apoteosis, apareció convertida en Ester en el marco de oro. Toda la sala prorrumpió en aplausos, pero pasaban los instantes en que el cuadro retrocedía y se perdía como escapándose a su lienzo, y Violeta no se movía.

Se produjo una atmósfera pesada, como neblinosa de incienso, inmovilizadora como si el trópico se hubiese apoderado de la sala.

La madre de Violeta, impaciente, avanzó hacia la escena y gritó: “¡Violeta! ¡Violeta, sal de ahí!».

Pero Violeta no parpadeaba, y todo el público se movió de sus asientos, en un avance lento y asombrado, hacia las candilejas.

El gran cuadro de Rembrandt, con un fondo oscuro, brillaba bajo el barniz como detrás de un cristal de siglos. Violeta había preferido la inmortalidad del arte a la frivolidad de la fiesta³⁸⁷.

³⁸⁷ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Caprichos in Obras Completas VII, op. cit.* pp. 755-756.

Nous remarquons que les sujets traités dans ce microrécit sont uniquement féminins. Il pourrait s'agir d'une volonté ramonienne de privilégier les femmes par leur beauté représentative dans les œuvres peintes ou dessinées, de proposer un éclairage particulier sur elles, par leurs atours et leurs histoires personnelles. Tout d'abord, ce ne sont pas n'importe quelles femmes puisqu'elles sont décrites comme jeunes, à la fleur de l'âge « *muchachas primaverales* ». Le contexte inconnu mais répété d'une grande fête (*una vez más*) est celui finalement d'une confrontation entre les grands maîtres et ces jeunes filles. Les tableaux de maîtres et les actantes doivent trouver un vainqueur. La préposition « *a* » postposé au verbe *vencer* et antéposé à *los cuadros* implique une forte personnification de ces mêmes tableaux : en somme, l'objectif premier de l'auteur est le simulacre de la représentation théâtrale qu'il décrit ensuite.

La supercherie théâtrale dont témoigne l'expression « *improvisado escenario* », empreinte de synecdoques, s'emploie à démontrer toute l'ironie et l'absurdité de la scène : il s'agit de tableaux dans un grand tableau scénique, enchâssés les uns près des autres dans un cadre doré à fond noir. Le champ lexical de la reproduction amplifie l'impression d'entrer dans les tableaux : *imitando, tacado de cuadro, las sedas imitadas, identidad sorprendente*.

Enfin, nous connaissons, dans les lignes suivantes, les objets de ces fastueuses imitations qui sont à la fois comprises comme des imitations picturales et physiques. C'est pourquoi nous avons utilisé plus haut le terme « actantes » afin de désigner les jeunes femmes présentées au début du texte.

Jean Auguste Dominique Ingres « débute le bal » par la citation explicite du portrait de Mademoiselle Jeanne Gonin. Epouse d'un commerçant suisse, ami d'Ingres, qui réalise son portrait en 1821. En guise d'introduction, rien de moins qu'une exaltation du public présent à la représentation : il est désigné par le pronom *los* (issu de « *los grandes maestros* ») et nous en connaissons une partie de l'identité quelques paragraphes plus loin.



Tableau 11 : Jean Auguste Dominique INGRES, *Mademoiselle Jeanne Gonin*, 1821, huile sur toile, 59,1 x 76,2 cm, Taft Museum of Art, Cincinnati.

Ingres est un référent lié à l'image de la femme érotisée dans *La grande odalisque* ou le fameux tableau *Le bain turc*³⁸⁸. Ici, le portrait se veut plus classique et aux tonalités plus sombres. ce qui importe davantage à Gómez de la Serna. La sobriété du tableau et sa simplicité, sont renforcées par la focalisation faite sur le titre éponyme dans une phrase extrêmement concise.

En 1797, Ingres intègre l'atelier de Jacques-Louis David où le néoclassicisme était en vogue, mais où un vent de modernité pouvait s'épanouir :

Par son hommage à Joseph-Marie Vien, l'auteur des *Sabines* tendait à affermir de nouveau le prestige de son école. Vien, en tant que restaurateur de la peinture « moderne » en France, est le précurseur de David qui appartient à un grand moment de l'évolution de la peinture française et qui, fier de ce « progrès », voit ses principes renforcés et la grandeur de son école rehaussée par les succès de ses élèves³⁸⁹.

Le choix, opéré par Gómez de la Serna, d'évoquer à la fois Ingres, puis immédiatement dans le paragraphe suivant David, n'est sans doute pas anodin et reflète l'analogie qui caractérise son action artistique littéraire moderniste du début du XX^e siècle tout comme David fut « moderne » iconographiquement, au début du

³⁸⁸ Annexes Figure 3, p. 350.

³⁸⁹ SCHLENOFF Norman, *Ingres, ses sources littéraires*, Paris, PUF, 1956, pp.42-43.

XIX^e siècle³⁹⁰. Dans les deux cas, la création dite « modernisée » fera appel à des œuvres-sources issues, pour David de l'Antiquité, et pour Gómez de la Serna, de divers substrats picturaux de différentes époques.

L'auteur madrilène attribue la citation picturale suivante « Madame Jeanne de Richemont » à David alors qu'en réalité la toile fut peinte par Marie-Guillemine Benoist, disciple de l'atelier du grand maître. Cette approximation, que nous retrouvons aussi dans l'orthographe du nom du modèle, pose la question de l'erreur assumée ou involontaire de Gómez de la Serna. Concernant tout d'abord l'auteur(e) du tableau, il se peut que l'information ait été erronée à l'époque de la rédaction du caprice et que la toile ait, dans un premier temps, été attribuée à David et non à sa disciple : les femmes peintres étaient très peu nombreuses et peu reconnues dans l'ombre des maîtres d'atelier : (c'est une version attestée par le MET)³⁹¹. L'autre hypothèse consiste à penser que bien que connaissant l'origine exacte du tableau, Gómez de la Serna souhaitait nommer David afin de conforter l'interprétation que nous formulions plus haut, à savoir une certaine analogie voulue entre les deux artistes. Si nous en venons maintenant au problème orthographique, est-ce une paronomase délibérée de l'auteur de rapprocher Jeanne et « jeune » ? Cependant il manquera toujours la lettre « t » à la fin du patronyme du modèle... On ne peut croire qu'à une erreur de copie, finalement, la manifestation d'une approximation maladroite telle qu'on peut la connaître également lors de la copie d'une œuvre d'art. Aussi pouvons-nous imaginer que Gómez de la Serna, par cette maladresse, « à-propos », souhaitait matérialiser les erreurs manifestes, et souvent de mauvais goût, du copieur d'œuvre d'art : ce serait alors une exemplification de l'adage *traduttore traditore*. La confusion s'impose encore plus dans cette phrase puisque nous ignorons objectivement si le syntagme « *una de las más hermosas criaturas que han existido* » s'adresse à la femme adulte ou à la fille enfant, dernier sujet exprimé mais toutefois en incise. De ce fait, nous en déduisons que le référent *criatura* désigne Jeanne de Richemont. Nonobstant une erreur demeure : la fille appuyée sur les genoux de sa mère dans le portrait est, en réalité, un garçon. Il s'agit d'Eugène, le fils de Mme de Richemond. Les doutes se dissipent quant à la volonté de Gómez de la Serna de

³⁹⁰ Idée développée dans CROW Thomas, *L'atelier de David émulation et révolution*, Paris, Gallimard, 1995.

³⁹¹ <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435650> [Consulté le 02 janvier 2019].

confondre le lecteur/spectateur, en proposant sa propre réinterprétation des tableaux qu'il met virtuellement en scène.

La troisième œuvre n'est pas explicitement nommée si ce n'est par le groupe sémiotique « *la cómica de Watteau* ». Ramón Gómez de la Serna, dans *Caprichos*, ne peut faire l'économie de citer un autre grand graveur et aquafortiste que Goya : ce sera donc Antoine Watteau, dans ce microrécit. Tout comme l'artiste aragonais, il fut peintre du roi de France, entre deux siècles (XVII^e et le XVIII^e). La terminologie ici employée : « *la cómica* » établit un lien fort entre ici un substantif et l'adjectif « comique » dont fait usage Watteau dans le titre de son second recueil d'estampes de figures gravées : *Figures françoises et comiques*.



Gravure 9 : Antoine WATTEAU, *Figures françoises et comiques*, La Pélerine, 1720, eau-forte, 11,5 x 7 cm, Rijksmuseum, Amsterdam

Dans ces onze gravures de 1720, il met en valeur la différence entre les postures françoises (naturelles, dans le sens de la convenance des hommes et femmes du monde de l'époque) et les postures comiques (forcées, celles qui incriminent l'individu inconvenant et qui pourtant relèvent de la réalité de cette société). Cette conception des postures peut s'appliquer aux personnages goyesques dans les *Cartones* ou *Tapices* où l'on retrouve les mêmes types de personnages, mais, cette fois, à la mode vestimentaire espagnole. Si dans le récit ramonien nous retenons

l'article défini *la* qui détermine la posture comique et donc personnifiée au féminin cette posture, nous retrouvons par ailleurs la planche n°1 « *Pèlerine*³⁹² ». Comme chaque planche inaugurale dans une suite de gravures, elle tend à représenter l'ensemble des estampes. La malice avec laquelle est présentée le personnage s'associe à une érotisation implicite du dessin. Les coquilles St-Jacques de pèlerine à la poitrine sont disposées précisément comme possible cache-seins. Le bâton de pèlerin vient rompre la ligne hiératique de la posture de cette femme par une diagonale érectile renforcée par la sculpture finale à gauche du bâton et la présence d'une bourse. Enfin, la position de la tête penchée, au sourire engageant, fait que tous ces éléments se réduisent à l'évocation de la malice comme premier appel vers le vice dont nous rappelons ici l'étymologie du mot : disposition à faire le mal³⁹³. Ce mal qui doit être caché pour satisfaire la bienséance à travers la représentation honnête et pieuse d'une femme.

L'ordre antéchronologique des artistes formellement cités par Ramón Gómez de la Serna, dans cette première partie du microrécit, se termine par Clouet. Il s'agit cette fois-ci de la princesse d'un célèbre tableau, sans plus de précision. Nous noterons donc à nouveau l'approximation avec laquelle Gómez de la Serna nous livre



Tableau 12 : François CLOUET, *Marguerite de Valois*, 1560, huile sur toile, 64,2 x 45,1 cm, Musée Condé, Chantilly.

³⁹² <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7100313s/f2.item> [Consulté le 10 janvier 2019].

³⁹³ Sens donné par le dictionnaire *Le Robert Brio*, édition 2004, p.1020.

cette référence picturale. François Clouet a effectivement peint des princesses puisqu'il était peintre à la cour du roi François I^{er} puis d'Henri II. Très probablement, notre écrivain, en parlant d'un tableau célèbre, se réfère aux portraits de Marguerite de Valois, richement parée, enfant ou jeune adulte entre 1560 et 1570. Une autre hypothèse nous conduit vers Elisabeth d'Autriche, certes plutôt reine que princesse, dont le portrait de 1571 reflète très bien l'adjectif *alhajada* du texte ramonien par le détail et la profusion des atours et pierreries de la reine³⁹⁴.

Peut-on discerner un processus de chosification dans l'évolution des citations picturales explicites et plus ou moins approximatives de Ramón Gómez de la Serna, dans cette première partie de microrécit ? La présence finale d'un portrait de Clouet irait dans ce sens. A ce sujet, Etienne Jollet écrit :

Le portrait peint d'Elisabeth d'Autriche semble marquer l'aboutissement d'une autre logique dominante, celle de la réification. En d'autres termes, il semble, dans cette œuvre tardive, que le conflit entre la vie et la matière inanimée se manifeste de manière plus ostentatoire que jamais. La victoire de la seconde sur la première, perceptible dès le dessin préparatoire, triomphe grâce à la finesse des glacis : le visage est ciselé comme une pierre précieuse ou plus exactement comme une perle, comme celles de la coiffure. Inversement les crevés, traités avec une science magistrale du volume, donnent véritablement l'impression d'un surgissement. La présence des mains au premier plan (empruntées à *Marguerite de Valois*) introduit une dimension intermédiaire dans le rapport au vivant³⁹⁵.



Tableau 13 : Marie-Guillemine BENOIST,
Madame Jeanne de Richemont et son fils
Eugène, 1802, huile sur toile,

116,8 x 89,5 cm, Metropolitan Museum of Art,
New-York

³⁹⁴ Annexes Figure 4, p. 351.

³⁹⁵ JOLLET Etienne, *Jean & François Clouet*, Paris, Editions de la Lagune, 1997, p. 249.

Consciemment ou inconsciemment, Ramón Gómez de la Serna, circularise parfaitement les citations picturales puisque plusieurs éléments vont rapprocher Ingres de Clouet, notamment le traitement de motifs érotiques issus de l'Antiquité. L'intericonicité s'impose entre le maniérisme naissant de François Clouet dans le tableau *Le bain de Diane* et la maîtrise néoclassique d'Ingres dans *Le bain turc*. En réalité, Ramón Gómez de la Serna, lors de cette grande fête un peu surannée, s'amuse avec le lecteur en le rendant conscient de la supercherie de la reproduction vivante de grandes œuvres d'art. Cela est exprimé par les deux expressions antithétiques : *El catálogo del museo vivo / la inmortalidad del museo muerto*. Nous voyons défiler les jeunes femmes sur une scène éphémère comme dans un catalogue, une sorte de vente aux enchères. L'auteur nous fait rebondir d'époque en époque, de peintre en peintre, de tableau en tableau. Comme nous avons pu le supposer à plusieurs reprises dans ce chapitre, ces tribulations scriptotextuelles ne sont pas le fruit du hasard et correspondent à une mise en scène rhizomatique du référentiel pictural afin d'accéder à une logique de traduction picturale vers le récit court. Cette démarche conduit ensuite vers la deuxième partie du texte, clairement plus ekphrastique et fantastique. Le schéma de la page suivante résume les relations rhizomatiques des œuvres et de leurs créateurs, en constant va-et-vient avec le microrécit ramonien.

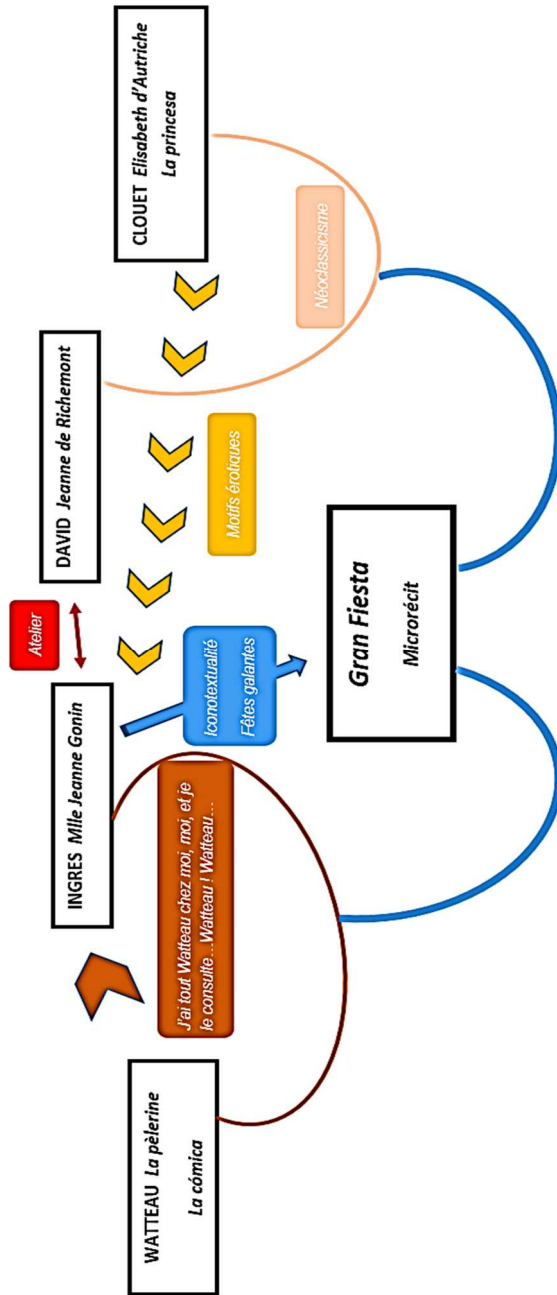


Schéma 4 : Intermedialités rhizomatiques entre le microrécit *Gran Fiesta* et ses sources picturales

Avant d'amorcer une explication de ce réseau référentiel, revenons, en préambule, sur un aspect plus théorique de la mise en pratique du concept d'hybridité via les liens rhizomatiques que définit Emmanuel Marigno :

La postmodernité a suggéré une lecture « rhizomatique » d'une cosmogonie conçue de manière dynamique sous la forme de « flux » qui engendrent des « constructions » et des « déconstructions » permanentes.

L'épistémologie de la transversalité serait donc à considérer comme une sorte de réponse et / ou d'adaptation à cet environnement rhizomatique fluctuant.

Dans ce contexte, le concept d'« hybridité » est sans doute celui qui exprime le mieux cette réalité du dépassement de la disciplinarité³⁹⁶.

La lecture du schéma débute par l'élément textuel central : le microrécit. Il est l'origine de la re-énonciation des éléments picturaux se trouvant au-dessus. Cette nouvelle énonciation picturale met en place un réseau référentiel complexe entre quatre œuvres de quatre peintres différents cités explicitement dans le texte court. La gradation de la relation d'influence entre les peintres et les œuvres est caractérisée par la couleur attribuée. L'interrelation entre Ingres et David est symbolisée en rouge, comme étant la plus évidente et la plus « pragmatique » puisque les deux artistes ont partagé le même atelier. La flèche de couleur marron établit le fort degré d'influence de Watteau sur Ingres dont nous reproduisons une citation :

Savez-vous, Monsieur, que Watteau est un très grand peintre ! Connaissez-vous ses œuvres ? C'est immense...J'ai tout Watteau chez moi, moi, et je le consulte...Watteau ! Watteau³⁹⁷ ...

Ingres a exécuté plusieurs croquis d'après les estampes de Watteau dont *l'Assemblée galante* ou *les Fêtes vénitienes*, deux titres qui s'associent parfaitement à celui du microrécit *Gran Fiesta*, dans le cadre d'une translation diachronique, d'abord interpicturale entre Watteau et Ingres, puis iconotextuelle entre Ingres et Gómez de la Serna. Nous constatons qu'Ingres est un élément centralisateur de l'entrelacs rhizomatique lorsqu' en convoquant Clouet (père et fils) la diffusion de motifs érotiques, représentés en jaune, vient conforter la préoccupation esthétique de

³⁹⁶ MARIGNO VÁZQUEZ Emmanuel, « Réflexions méthodologiques et critiques sur les études transdisciplinaires en sciences humaines et sociales », *Cahiers du Celec*, n° 12, *La Relation. Abolir les frontières*, sous la direction de Jérôme Dutel, 2017, <http://cahierscelec.msh-lse.fr/node/75>.

³⁹⁷ Propos recueillis par AMAURY-DUVAL, *L'atelier d'Ingres*, Paris, Athéna, édition critique de l'ouvrage publié en 1878, 1993, pp. 179-180.

Gómez de la Serna dans son choix de décrire uniquement des femmes. Enfin, le prolongement rose est une « nouvelle pousse » du rhizome, toujours issu de *Gran Fiesta*, reliée à un mouvement artistique pictural : le néoclassicisme de Clouet à David. Bien au-delà d'un essai de hiérarchisation des substrats picturaux dans le microrécit, quel message sociétal, cher à l'intermédialité ramonienne, souhaite transmettre l'auteur ?

Tout d'abord, notons les échos aux représentations picturales des *Vanités* comme celles peintes par Valdés Leal. Le *memento mori* s'exprime par les mots *efemeridad* ou bien encore *caducables*. Les œuvres d'art restent, les actantes meurent. Par ailleurs, l'écrivain contextualise la scène dans un environnement plutôt aisé puisque le public est constitué de familles avec chauffeur, de galants qui admirent leurs jeunes amies resplendissantes et devenues reines d'un jour. Il ne nous aura pas échappé enfin que le groupe de peintres choisi dans cette première partie est uniquement français, comble du raffinement à l'époque de Ramón Gómez de la Serna, ce qui prouve une fois de plus, *una vez más*, son attachement à la France et à sa culture littéraire et picturale³⁹⁸.

La fête bat son plein et s'apprête à se terminer (*iba a acabar*) lorsqu'intervient l'élément charnière, le changement de perspective modificatrice du récit et qui porte la diégèse vers l'expression du surnaturel, propre à une poétique de l'absurde et du fantastique telle qu'elle est analysée par Todorov³⁹⁹. Justine Pédeflous propose, par ailleurs, une comparaison de la perception du fantastique chez Caillois et Todorov :

Ainsi, Caillois envisage le fantastique de façon indéterminée (l'irruption de l'inadmissible) en littérature et dans les arts visuels, ce qui ne permet pas d'appréhender la spécificité de la littérature fantastique.

A l'inverse, Todorov se concentre sur le fantastique en tant que récit et affine la conception du genre en ajoutant la notion fondamentale de frontière. A mi-chemin entre l'étrange et le merveilleux, le fantastique risque à tout moment de disparaître au profit de l'un ou de l'autre⁴⁰⁰.

³⁹⁸ CASTANON Brice, "Ramón y le Grand Jeu" in *Boletín Ramón n°13*, Madrid, otoño 2006, p. 3.

³⁹⁹ TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Editions du seuil, Points Essais, 1970.

⁴⁰⁰ PEDEFLOUS Justine, *La littérature fantastique espagnole du XIX^e siècle. Morale, religion et exemplarité*, Paris, L'Harmattan, 2018, p. 27.

En premier lieu, l'identité de la protagoniste finale nous échappe « *Violeta Duc* », « *convertida en Ester* », et ne renvoie à aucun sujet connu de portrait de Rembrandt associant le nom *Violeta Duc* et *Ester*. Gómez de la Serna nous lance dans un jeu de piste au creux de son imagination fertile et annonce une vision ambiguë d'une œuvre qui n'existe pas dans la réalité. De notre point de vue, l'ancrage choisi dans le réel par l'auteur s'articule autour des deux personnages : une écrivaine, Violette Leduc, et une femme dont l'iconographie est abondante, la reine Esther. Dans cette association nous constatons, une nouvelle fois, l'intérêt constant de l'auteur à faire interagir, y compris dans une métonymie à caractère surnaturel, le texte et l'image.

Violette Leduc est une contemporaine de Gómez de la Serna, née dans le nord de la France, en 1907, vingt ans après lui. Elle se fait connaître à Paris à partir des années 1930. Son écriture s'établit autour des questions du féminisme. Elle sera proche de Simone de Beauvoir et de l'autofiction dont les caractéristiques trouvent déjà des éléments de structuration chez Ramón Gómez de la Serna. L'exemple de *Automoribundia* (1948) est le plus convaincant de l'exercice abouti de l'auteur à raconter sa vie, à écrire son autobiographie en proposant une justification esthétisante de sa narration quitte à trahir la véracité d'instantanés vécus, à simplifier ou à complexifier à loisir son existence. Le lien que l'on peut établir entre Violette Leduc et Gómez de la Serna est le goût prononcé de Violette pour l'Espagne. Elle s'y rendra à de très nombreuses reprises, notamment à des fins artistiques goyesques décrites ci-après :

Remise, elle visite en octobre l'Andalousie : Grenade, Séville, Cordoue. Puis se rend à Madrid revoir les Goya, au Prado, avant d'aller à Biarritz chez sa mère où elle demeurera jusqu'au début de novembre⁴⁰¹.

L'imaginaire ramonien fait donc rencontrer cette femme avec une autre, non plus contemporaine cette fois, Esther, reine juive et héroïne biblique qui sauva son peuple de l'extermination et qui par conséquent fut très sollicitée dans les ouvrages littéraires et picturaux. Elisabetta Limardo écrit :

⁴⁰¹ JANSITI Carlo, *Violette Leduc*, Paris, Grasset, 2013, p. 298.

L'iconographie d'Esther poursuivra son essor jusqu'à la fin du XVII^e siècle, quand le thème aura désormais perdu de sa signification première pour devenir le sujet d'un type de peinture d'un caractère théâtral et pathétique⁴⁰².



Tableau 14 : REMBRANDT, *Esther s'apprêtant à intercéder auprès d'Assuerus*, 1633, huile sur toile, 94 x 73 cm,

Musée des Beaux-Arts du Canada. Ottawa

Effectivement, le traitement de l'image d'Esther par Rembrandt - étant donné que c'est bien de cela dont il s'agit dans cette fin de microrécit - prend une tonalité plutôt sombre et émotionnellement délicate lorsque nous sommes en présence du tableau, référence du texte : *Esther se préparant à intercéder auprès d'Assuerus*.

L'utilisation du clair-obscur donne de l'emphase au corps de la reine richement parée. L'apothéose hyperbolique dont il est question dans le texte fait passer les sujets peints de ce récit de la réification à la déification d'Esther. Mais ce climax narratif inattendu engendre une situation spatiotemporelle nouvelle et fantastique. Le merveilleux entre en scène dans une fumée étrange, « *neblinosa de incienso* » qui paralyse l'assemblée et l'actante Violette, devenue Esther. L'hésitation du lecteur devient de plus en plus grande et demande une réaction face à ce phénomène surnaturel qui, finalement, vient confirmer la réification du personnage ramonien par l'inversion finale de la reproduction vivante à partir d'une

⁴⁰² LIMARDO DATURI Elisabetta, *Représentations d'Esther : entre écritures et images*, Université de Caen, Peter Lang, LEIA, 2004, p. 2.

œuvre peinte. Tout comme le public présent dans la salle, le lecteur est témoin du phénomène et il revêt le rôle du vecteur de la fonction sociale du surnaturel, c'est-à-dire qu'il entrevoit la polysémie à travers l'opacité de la scène. Cela le mène, au bout du compte, à une mise en abîme complexe des œuvres d'art citées. En effet, Gómez de la Serna passe de la scène représentant le cadre d'un tableau, au tableau lui-même à la fin du microrécit, dans lequel il invoque Rembrandt comme mage de ce phénomène fantastique afin de figer dans le marbre la prépondérance de l'art plastique sur l'art scénique pour son caractère immuable et permanent. La métaphore est très visuelle « *de trás de un cristal de siglo* ». Cette deuxième partie peut être qualifiée d'ekphrastique à bien des égards. L'illusion est tellement forte qu'y compris la mère de Violeta, à force d'interjections, se laisse prendre et donne un effet de réel encore plus puissant au récit.

Si nous reprenons l'incipit du récit, c'est bien finalement l'immortalité de l'art qui a vaincu la frivolité de la fête des reproductions picturales vivantes et non l'inverse. Esthétiquement, Ramón Gómez de la Serna replace la tradition picturale au centre de ses préoccupations créatrices. Alors que d'autres arts visuels comme le cirque, par exemple, l'intéressent beaucoup et sont sources de créations éphémères, il n'en demeure pas moins que le fil conducteur de son engagement artistique épistémologique reste l'art pictural. C'est le cas dans ce microrécit dans lequel il écrit le regard qui déambule dans un musée mouvant, contraint par la condition scripturale⁴⁰³.

⁴⁰³ Arnaud BUCHS apporte une réponse à cette contrainte de l'écriture face à l'image : *Penser notre relation au monde dans l'écriture signifie viser une perception des choses sous la forme d'un tableau (esthétique), tout en sachant par ailleurs que ce « tableau » est écrit avant d'être vu, qu'il est saisi dans une perspective qui le rend intelligible au langage discursif*. BUCHS Arnaud, *Ecrire le regard, l'esthétique de la modernité en question*, Paris, Hermann, Essais Fictions Pensantes, 2010, p. 36.

2.4 *La Gioconda y el ladrón*

El opulento banquero no había comprado aquella copia admirable de la Gioconda más que para cubrir el hueco que en la pared ocupaba su caja de caudales, estilo barco.

Cuando sus visitantes se paraban ante la eterna sonriente...que no sonrío, el banquero se inquietaba porque sabía todo lo que había detrás del cuadro, escrituras, acciones, joyas... Su fortuna absolutamente personal.

Es maravilloso esta copia.

Sí... la compré en Italia y alguien supuso que era una réplica pintada por el mismo Leonardo... Pero difícilmente lo podría ser porque como usted sabe el gran pintor tardó cuatro años en pintar este retrato.

La Gioconda miraba con malicia al banquero porque sabía que entre cosas había en aquel escondrijo, del que ella era el disimulado parche, un collar de brillantes cruzados con amatistas que hubiera deseado lucir en su divino descote.

Y lo que son las cosas, aquel cuadro adquirido para cubrir el misterioso hueco salvó de un robo aquellas riquezas.

El ladrón que sabía que detrás de la Gioconda estaba el escondite, se entretuvo ante ella, perdió tiempo, contempló su sonrisa, oyó sus misteriosas palabras.

La Gioconda frente a frente del ladrón en la alta noche le entretuvo con su secular coquetería, le engañó con sus ojos de mirar al sesgo, le distrajo con su belleza de gran espectadora y dio tiempo a que alguien viniese y le hiciese levantar los brazos al ladrón, prometiéndole no hacerle cosquillas si se mantenía así⁴⁰⁴.

Ce microrécit résonne comme une fable : deux personnages composent la diégèse et nous en tirons une morale. Le bien est représenté par *La Joconde*, dont le nom est conservé en langue italienne. Le mal est incarné par un voleur. L'entremetteur est le banquier, figure de l'amateur d'art qui utilise son apparente connaissance de l'œuvre et sa célébrité pour occulter sa véritable fortune pécuniaire. Le tableau, néanmoins, revêt une probabilité pour le banquier d'être reconnu comme bienfaiteur, tout comme Don Juan pouvait l'être dans le premier microrécit étudié dans ce chapitre.

⁴⁰⁴ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Caprichos in Obras Completas VII, op. cit.* p. 751.

Avant d'en voir le détail, nous pouvons revenir sur deux points essentiels du microrécit. Pour commencer, nous retrouvons, pour la dernière fois dans notre corpus, la thématique de la reproduction d'une œuvre d'art, et non des moindres : *La Joconde* elle-même. Dans sa bibliothèque personnelle, l'espace créateur de Gómez de la Serna, notamment pour sa prose brève, était constitué de petites reproductions de tableaux, dont *La Joconde*. Laurie-Anne Laget nous parle de cette bibliothèque inclassable :

La bibliothèque ramonienne est, en ce sens, un espace démultiplié en une diversité de pratiques, non pas uniquement un espace de lecture dans lequel Ramón se serait contenté d'amasser des livres. Il s'agit bien plutôt d'un espace créé comme on crée une œuvre d'art pour servir de ferment à l'œuvre littéraire de l'auteur, ainsi qu'en témoigne le processus de sélection et d'agencement des diverses collections (de citations, d'images collées aux murs et d'objets exposés) qui coexistent dans le bureau ramonien⁴⁰⁵.

Elle confirme que l'espace de création est bien assimilable à un atelier d'artiste où sont exposés les substrats picturaux de la création littéraire ramonienne. *La Joconde* est une source picturale très féconde pour Gómez de la Serna car elle possède un double visage cher à l'auteur : l'évocation de la tradition picturale et la transgression moderniste. En effet, s'il s'agit de l'œuvre peinte la plus connue au monde, son créateur Léonard de Vinci l'a fait rentrer dans la postérité par le génie de son sourire. Cette célébrité séculaire vaut alors au tableau une histoire particulière et des pastiches, des déformations, des interprétations des plus surprenantes⁴⁰⁶. Jacques Morizot voit l'existence d'une multiplicité dont la source est la *Joconde* :

Certains auraient pu penser à une « duchampisation » en référence à *LHOOQ rasée*, une banale reproduction de *La Joconde* qui ne prend sa portée que par le précédent iconoclaste d'une *Joconde* pourvue de moustache ; de fait, Duchamp nous incite à voir l'œuvre de Vinci comme une modification de sa propre modification⁴⁰⁷.

Il n'en faut pas moins à Gómez de la Serna pour s'emparer de cette œuvre du patrimoine mondial et en faire l'objet éponyme de son microrécit. Associer *La*

⁴⁰⁵ LAGET Laurie-Anne, <http://docplayer.fr/48267093-La-bibliotheque-de-travail-de-ramon-gomez-de-la-serna-portrait-de-l-artiste-en-collectionneur.html>. p. 11.

⁴⁰⁶ Annexes Figure 5 et Figure 6, p. 352.

⁴⁰⁷ MORIZOT Jacques, *Interfaces, texte et image, pour prendre du recul vis-à-vis de la sémiotique*, Rennes, PUR, Aesthetica, 2004, p. 69.

Joconde à un voleur est une réminiscence du fait divers qui se produisit en 1911 au Louvre. André Chastel nous rapporte les mots de Leonardo Sciascia au sujet du vol du tableau en 1911 et de son retour en 1913 :

Et il y eut la réapparition à Florence de *La Joconde* de Léonard, dérobée au Louvre deux ans plus tôt. Elle avait disparu inexplicablement, mystérieusement ; elle reparut en quelque sorte banalement. Un ouvrier italien qui voulait la rendre à la patrie, l'avait emportée avec une extrême facilité mais non sans résultat. [...] Il l'avait cachée deux ans sous son lit en privant de son sourire des milliers de gens du sourire de *La Joconde*. Ce sourire, José Ortega y Gasset allait s'employer à le désacraliser et « La voix de son maître » à la vulgariser en décorant de l'image de *La Joconde* les boîtes de disques, pour ne rien dire de la facétie infantile et parfaitement stupide des futuristes qui firent retomber de grosses moustaches sur le sourire⁴⁰⁸.

L'allusion aux futuristes se fonde sur la parution, en 1911, des *Lettres circulaires* de Marinetti, opposant l'impérissable à l'éphémère en art, et glorifiant la pratique artistique instantanée et transitoire. *La Joconde* est, par son statut d'icône artistique, l'exact contraire de l'art éphémère. Toutefois, un regain créatif fait surface à partir de la réapparition du tableau. Gómez de la Serna est sensible aux expressions journalistiques relatives à une appropriation transgressive de *La Joconde*. A-t-il lu cet article du 1^{er} janvier 1914, écrit par Ramón Acín dans *El Diario de Huesca*, « La Gioconda » ? Le nom du tableau là aussi est en version originale italienne et le motif créatif est le retour inespéré du tableau. Acín en propose une version synesthésique dans l'extrait suivant :

Sonríe siempre. En el museo del Prado, en Madrid hay una Gioconda. Sonríe siempre. Es bella, y tranquila, y fresca, y rosada como un amanecer en el campo cuando callan los búhos y empiezan a cantar los gallos para despertar a los pastores. [...] Vedla, vedla, decíale el uno al otro, si es bella; pues es una mala copia comparada con la Gioconda del Louvre de París⁴⁰⁹.

Nous remarquons la présence de l'expression *copia* qui, si Gómez de la Serna a eu connaissance de l'article, a attisé son intérêt pour cette thématique artistique. Puis Acín évoque le vol du tableau :

La Gioconda de París la robó Perugia. Dos años la tuvo en su cuchitril de bohemia, esos sextos pisos con entresuelo y sin ascensor que son los primeros en dorar el sol y los primeros en plantear la luna. [...] Te envidio, te envidio, Perugia. Dos años fuiste el dueño

⁴⁰⁸ SCIASCIA Leonardo, *1912+1*, Milan, 1987, p. 30-31, in CHASTEL André, *L'illustre incomprise Mona Lisa*, Paris, Gallimard, 1988, p. 51.

⁴⁰⁹ ACÍN Ramón, "La Gioconda", *El Diario de Huesca*, 01/01/1914.

de la madonna Lisa; a ti sólo sonreía la bella. [...] Te envidio, te envidio, Perugia, y en tu caso sacaría de la cárcel tranquilo el ánimo. [...] Te envidio, te envidio, Perugia; a poco me sabrían todas tus calamidades si dos años hubiese sido el dueño de la madonna Lisa y sólo a mí me hubiese sonreído⁴¹⁰.

Perugia est donc le voleur, et Acín lui voue finalement une certaine admiration. Bien plus, il exprime une envie impérieuse d'être, lui aussi, le propriétaire de l'œuvre. Nous n'avons pas reporté dans la précédente citation l'ensemble des occurrences de l'anaphore « *te envidio, te envidio, Perugia* », mais elle apparaît à six reprises dans l'article. En supposant que Gómez de la Serna se soit penché sur cet article, peut-on faire le lien entre Perugia et le personnage du voleur dans le microrécit ? De la même manière, l'envie - dans le sens de la convoitise du bien de l'autre - est le thème central de *La Gioconda y el ladrón*. Est-ce que la force anaphorique de « *te envidio, te envidio, Perugia* » a pu jouer un rôle dans le processus créatif du récit ?

Si nous en venons désormais au texte lui-même, la diégèse est somme toute classique, plutôt en lien avec la fable dès le titre. Elle s'inscrit paradoxalement dans une hybridation qui voit la narration s'interrompre avec la phrase « *es maravilloso esta copia* ». Sans crier gare, sans ponctuation particulière, un dialogisme impromptu s'installe entre le banquier et un interlocuteur imaginaire, de façon proleptique, peut-être le futur voleur... Au point de vue du champ lexical de la reproduction d'œuvre d'art, les termes *copia* et *réplica* font bonne place dans le récit et confirment le questionnement omniprésent de l'auteur sur la signification de l'acte de reproduire :

Insisté en que lo que menos merece la vida es la reproducción fiel de lo que aparenta suceder en ella, buscará el misterio, no el de la intriga, sino el misterio mayor, no en forma de predicación , sino buscando las formas más estafalarias de misterio⁴¹¹.

La personnification de *La Joconde* intervient juste après la brève partie dialogique où l'adjectif masculin *maravilloso* sert à décrire la copie. Gómez de la Serna ne parle donc pas d'une « copie merveilleuse » mais du « merveilleux de la copie », et, par conséquent, inscrit son récit dans les caractéristiques du merveilleux fantastique en donnant vie au tableau. Parallèlement, en partant du fait divers du vol de *La Joconde*, cette information banalisée par les journaux devient une source

⁴¹⁰ *Idem*.

⁴¹¹ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Museo de reproducciones*, Madrid, DestinoLibro 97, 1980, p. 9.

d'inspiration pour le traitement fantastique de son récit. A trois reprises, il cite le mot *misterio* comme composante de la recherche créatrice lorsqu'il s'agit de reproduire le réel. Les adjectifs *misterioso* et *misteriosa* sont employés dans le microrécit, plus précisément associés aux mots (que nous ignorons), prononcés au voleur par *La Joconde*.

Le premier avantage hallucinatoire et hypnotique du tableau, c'est le sourire de son sujet. Cécile Scaillièrez précise :

La force des portraits souriants de Fouquet ou d'Antonello est qu'ils inspirent la sympathie et appellent un sourire en réponse. Tel n'est pas le cas de celui de *La Joconde*, qui n'a pas cette spontanéité, cette instantanéité et qui semble composé pour durer une éternité. [...] On a rapproché le sourire de *La Joconde* à des préceptes développés dans le petit traité théorique d'Agnolo Firenzuola écrit en 1541 et publié en 1548, *Celso. Diálogo delle bellezze delle duone*. Dans ce texte, le sourire, conçu comme le rayonnement de l'âme, vient couronner tous les composants physiques de la beauté, et la manière de bien sourire, *discrètement*, est en quelque sorte codifiée⁴¹².

Le sourire de *La Joconde*, dans ce microrécit ramonien, est l'incarnation de l'âme salvatrice de sa propriétaire. Le banquier l'utilise comme dernier rempart pour protéger ce qu'il a de plus cher ; il s'en remet totalement à elle. *La Joconde* devient une apparition mariale face au voleur qui ne peut aller plus loin dans son forfait. Rappelons-nous que Ramón Acín n'utilisait pas, dans son article, le nom couramment admis du sujet de *La Joconde*, Mona Lisa, mais l'expression virginale, Madonna Lisa. Il reprend donc l'idée selon laquelle la position de la représentation de *La Joconde* est semblable à celle utilisée par de Vinci pour peindre la Vierge, par exemple dans *La Vierge aux rochers*⁴¹³. Et comme l'hyperbole mène au surnaturel, Gómez de la Serna pousse la description finale du tableau à l'extrême : *secular coquetería / belleza de gran espectadora*, tout en la teintant d'une pointe de *humorismo*. Tout comme le voleur, le lecteur doit déjouer le pouvoir de la représentation textuelle et échapper à la force médusante du tableau. Le livre de Louis Marin, *Le Récit est un piège*⁴¹⁴, pourrait ici faire pendant à la définition du tableau donnée par Lacan "un piège à regard", et souligner les dangers auxquels sont soumis à la fois le lecteur et le spectateur.

⁴¹² SCAILLIEREZ Cécile, *Léonard de Vinci : La Joconde*, Paris, Seuil, Louvre collection *Solo*, 2003, pp. 64-67.

⁴¹³ DE VINCI Léonard, *La vierge aux rochers*, huile sur bois puis toile (1806) 199x122 cm, Paris, Musée du Louvre, 1483-1486.

⁴¹⁴ MARIN Louis, *Le récit est un piège*, Paris, Les éditions de minuit, Collection « Critique », 1978.

Les quatre microrécits étudiés proposent une lecture concrète de la reproduction d'œuvres d'art, réelles ou inventées, qui sont mises en scène par Ramón Gómez de la Serna dans son ouvrage *Caprichos*. Les relations intratextuelles (*Gran fiesta*) ou intertextuelles (*El Goya de Don Juan*) des citations de ces œuvres nous prouvent l'immense intérêt porté par l'auteur pour les éléments picturaux dans ses textes. Par ailleurs, si une organisation rhizomatique est mise en avant dans les deux microrécits cités, les deux autres (*Las negruras de Rembrandt – La Gioconda y el ladrón*) sont plus autocentrés sur une œuvre-source, et, par conséquent, sont plus proches d'un régime ekphrastique. Ainsi notons-nous la préoccupation certaine de Gómez de la Serna pour comprendre le processus créateur de l'artiste peintre afin, dans un premier temps, de mieux « écrire la peinture », puis, dans un second temps, de dépasser la *descriptio* afin d'aller vers une transgression progressiste⁴¹⁵.

3 Metapicturalité dans le texte

Notre démarche d'exemplification de la citation du pictural dans le texte des *Caprices* de Gómez de la Serna est partiellement terminée. Nous poursuivons notre étude du corpus « capricieux » ramonien en proposant deux microrécits qui incluent des formes plus ou moins explicites de références picturales ayant toujours une valeur citationnelle et engendrant un effet de metapicturalité. Il est question alors de (re)naissance de l'image à travers le texte, ce que s'emploie à faire le procédé

⁴¹⁵ DEL VECCHIO Gilles, « Introduction. Norme et transgression dans le domaine hispanique » in *Voix contemporaines*, n° 13, *Norme et transgression dans le domaine hispanique*, sous la direction de Gilles Del Vecchio, 2018, <http://cahierscelec.msh-lse.fr/node/90>. [Consulté le 22 juillet 2019]. De prime abord, l'idée même de transgresser suggère une forme de mépris affiché par rapport à la loi, à la norme, à la tradition, à la réglementation ou encore aux conventions morales. La notion est donc négativement connotée. Cependant, la transgression ne se limite pas à être le pendant de la norme. Elle en reste indissociable, ne serait-ce que parce que l'on ne peut identifier et définir la première qu'à l'aune de la seconde. De même, les normes évoluent également au gré des diverses transgressions qui les mettent à l'épreuve. Tant et si bien que la transgression mérite également d'être considérée avec nuance. Elle va bien au-delà du non-respect d'une règle. Elle peut impliquer une démarche de défense, de revendication constructive ou encore de dénonciation légitime, de position, de prise de conscience, d'avancée permettant d'éviter l'engourdissement et la menace passéiste. Si bien que transgresser revient parfois à progresser. Cette transgression affectait tout particulièrement la convention syntaxique et sémantique.

ekphrastique. Nous retrouvons cette démarche dans le caprice *Retrato sobre retrato*. Cette idée est synthétisée par Arnaud Buchs :

L'écriture pense véritablement son agir, elle s'objective pour mieux faire image et ainsi penser le monde. L'être, le sujet, est posé dans une image, et c'est avec lui tout le réel pensable qui habite de la sorte l'image, si bien que l'être de l'image ne se donnera jamais que sous la forme d'une image, c'est-à-dire la plupart du temps une illusion⁴¹⁶.

L'autre microrécit, *El pintor de muchos pinceles*, s'attache à décrire le créateur pictural comme le maillon d'une chaîne de créateurs. De ce fait, nous pouvons ici établir également un lien avec la deuxième partie de ce chapitre si nous considérons la métapicturalité évoquée dans ces récits courts comme un pan de la théorie personnelle de l'art de Gómez de la Serna. Elle consiste, comme fin ultime, à introduire les éléments du réel dans une absurdité croissante et constante, menant à l'analyse d'images simulacres et, par conséquent, à une narration aux caractéristiques fantastiques.

3.1 *Retrato sobre retrato*

Por despecho el gran pintor había pintado el retrato de un viejo sobre aquel divino rostro de mujer.

En ensañado castigo hubiera pasado inadvertido si la mujer herida en su amor propio no hubiese propalado la profanación.

Bajo un paisaje, una escena de costumbres, quizá bajo la máscara de otra mujer, estaba oculto el rostro de Cintia, la más bella mujer del Renacimiento.

Los anticuarios y los restauradores, que todo lo huelen, dieron con el cuadro palimséptico, y con espátulas y reactivos lograron volver a la vida el rostro lívido pero bello de Cintia⁴¹⁷.

⁴¹⁶ BUCHS Arnaud, *op. cit.*, p. 61.

⁴¹⁷ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Caprichos* in *Obras Completas VII*, *op. cit.* p. 971.

Dans la pratique artistique rien n'est inventé *ex nihilo*. Gómez de la Serna nous sensibilise à cette idée fondatrice dans ce microrécit *Retrato sobre retrato*. Il est question d'un tableau palimpseste où une création nouvelle vient recouvrir la précédente sans forcément qu'il y ait de liens entre elles. Plusieurs strates cohabitent alors sur le même support et il revient aux plus contemporains de « regratter », selon l'étymologie du mot palimpseste⁴¹⁸, les couches qui révèlent l'œuvre ou les œuvres antérieures. Un autre microrécit que nous avons étudié dans un chapitre précédent, *El superpositor*, reprend ce motif. Il faut toutefois préciser que l'utilisation du terme palimpseste est *a priori* scripturale et qu'un usage pictural est à problématiser. Dans *L'Obvie et l'Obtus*, Roland Barthes écrit :

De même que, par le palimpseste, l'écriture est dans l'écriture, de même il y a dans un « tableau » (peu importe ici que le mot soit juste) plusieurs tableaux : non seulement parce que des toiles sont réécrites ou remplacées à titre d'objets partiels dans de nouveaux ensembles, mais parce qu'il y a autant d'œuvres que de niveaux de perception : isolez, regardez, agrandissez et traitez un détail, vous créez une œuvre nouvelle, vous traversez des siècles, des écoles, des styles, avec du très ancien vous faites du très nouveau⁴¹⁹.

Cette fin de citation sonne comme un adage moderniste pour Gómez de la Serna. Le palimpseste structure ce microrécit et rentre en contradiction avec la syntaxe. Dans le troisième paragraphe, ce qui est lisible est une succession de propositions nominales qui soulignent le caractère de palimpseste de la visibilité picturale. De fait, le narrateur rend compte du tableau comme une surface feuilletée dans laquelle on reconnaît uniquement la référence à un nom propre : Cinthia. Tous les autres sujets sont évoqués de façon très triviale : *el viejo / otra mujer / el paisaje / una escena*. Cette femme est, selon le narrateur, la plus belle femme de la Renaissance. Bien évidemment, comme nous l'avons déjà constaté dans le microrécit *Gran fiesta*, l'imprécision du référent pictural est voulue par l'auteur. L'effet palimpseste créé par le dialogue intra et intericonographique engendre une transparence trompeuse et une obscurité révélatrice. Cinthia ne peut être révélée que parce qu'elle est cachée. Toutefois, elle-même, qui se veut être la transparence créatrice de l'artiste, est trompeuse car elle cache bien d'autres représentations picturales présentes dans le tableau.

⁴¹⁸ Etymologie du mot palimpseste : emprunté, par l'intermédiaire du latin *palimpsestus*, du grec *palimpsēstos*, « gratté de nouveau », lui-même composé à partir de *palin*, « en arrière », et *psân*, « gratter ». <http://www.cnrtl.fr/definition/academie9/palimpseste>.

⁴¹⁹ BARTHES Roland, *op. cit.*, p. 89.

Si Cinthia est identifiée par le narrateur durant la période de la Renaissance, il s'agit pour lui d'avoir la possibilité de jouer à la fois sur la période historique et sur la condition de la jeune femme. Elle était morte, ensevelie par l'image d'un vieil homme. Elle renaît (*volver a la vida*), grâce aux restaurateurs et antiquaires qui ont du nez. Le zeugme de l'incise *que todo lo huelen* rajoute un effet synestésique déjà présent dans d'autres microrécits. Enfin, Cinthia était la dénomination que l'on trouvait fréquemment pour désigner la Lune à la Renaissance⁴²⁰. Gómez de la Serna certifie cette métaphore en ressuscitant Cinthia malgré un visage livide, pâle comme la Lune.

L'instillation d'une poétique ramonienne dans un texte à portée picturale s'établit, dans ce type de microrécit, par une superposition sur chaque image employée et disséquée, d'une isotopie précise du contenu artistique. Par l'expression « *quizá bajo la máscara de otra mujer* », Gómez de la Serna réactive le motif du masque et ajoute une dimension de palimpseste identitaire du sujet représenté. En quelque sorte, l'auteur abonde dans le sens d'une littérature bien plus à même de superposer les images que la peinture ou n'importe quel art pictural. Selon lui, les suggestions littéraires, le monde de l'implicite, la prolifération de thèmes et sujets sont finalement incomparables dans leur profusion face aux arts picturaux. Arnaud Buchs identifie ces superpositions comme un entre-deux de l'imaginaire créatif des artistes littéraires ou picturaux :

La double description crée un univers de l'entre-deux, où toutes les dimensions de l'imagination peuvent agir, où ce sont les choses distantes qui paraissent soudain réelles, et où les choses réelles sont recouvertes, enfouies sous l'écriture⁴²¹.

Dans le microrécit, l'enfouissement scriptural est rendu finalement par l'énonciation des éléments basiques, constitutifs d'une histoire brève : un paysage, une scène de vie quotidienne, une femme et un homme. La banalité du thème d'écriture tel qu'il pourrait être perçu par le lecteur-spectateur se trouve de la sorte magnifié par le soubresaut surnaturel que constitue le syntagme « *si la mujer herida en su amor propio no hubiese propalado la profanación* ».

⁴²⁰ Nous retrouvons cette analogie dès l'époque latine, reprise à la Renaissance : voir l'article de GALAND-HALLYN Perrine, « La poétique de jeunesse de Pie II : la Cynthia » in *Latomus Tome 52*, Bruxelles, Société d'études latines de Bruxelles, 1993, pp. 875-896.

⁴²¹ BUCHS Arnaud, *op. cit.*, p. 56.

La perception fantastique de l'adjectif *herida* est tout aussi bien prise au sens strict qu'au sens figuré alors que l'auteur transfigure un des sujets du tableau. Il lui octroie la voix comme prosopopée rapportée. La blessure est métaphoriquement physique grâce à l'imposition de la couche de peinture supplémentaire représentant le vieil homme. Elle est également morale pour le personnage qui prend vie sous la plume de Gómez de la Serna. Nous pouvons avancer alors que, dans ces strates palimpsestes, le fantastique se creuse et devient une mise en abyme. Le métapictural cohabite avec le métalittéraire. Plus encore, nous sommes en présence d'un syncrétisme de l'art pictural et du récit bref fantastique qui incarne un « fantastique réel⁴²² ». La manière d'imaginer le récit est complètement subjective et implique un rapport fusionnel entre l'engouement fantastique et la sensibilité humaine. Cette dernière est représentée dans le microrécit par le visage de la jeune fille. Le fantastique, lui, s'exprime par la vocalisation du tableau.

Le lecteur et le spectateur du « tableau vivant » sont soumis au danger d'un piège du regard. Le narrateur de ce microrécit est omniscient puisqu'il révèle l'existence d'une superposition de représentations picturales et la communique au lecteur. En revanche, le spectateur du tableau n'a normalement pas accès à ces représentations. C'est le fantastique réel employé par Gómez de la Serna qui lui en ouvre les portes. Il s'agit de déjouer le pouvoir de la représentation textuelle et de sortir de la force attractive du tableau vivant qui devient un piège à regard. Dans son ouvrage *Le Récit est un piège*, Louis Marin explique :

Le résultat doit être la représentation totale et parfaite de l'histoire faite par l'un et écrite par l'autre. Tel est le piège complexe du récit où le lecteur devra tomber pour se retrouver assujéti au pouvoir de l'histoire qui lui est contée⁴²³.

Ramón Gómez de la Serna aime piéger son lecteur. Alors qu'il complète son recueil de microrécits « capricieux » entre 1925 et 1956, sa prolifique production de textes courts est sans limite et il propose, en 1927, un ouvrage de six nouvelles intitulé *Seis falsas novelas*. A la lecture de ce titre nous comprenons le décalage et la position narratrice voulus par l'auteur : ne pas représenter la réalité telle qu'elle nous imprègne, favoriser l'invention et l'absurde.

⁴²² Terme emprunté à Franz HELLENS et titre de son ouvrage HELLENS Franz, *Le fantastique réel*, Genève, Edition Labor et Fides, 2004.

⁴²³ MARIN Louis, *op.cit.*, p. 9.

Ces nouvelles, par ailleurs, ont le pouvoir de faire voyager le lecteur car, dès le titre, elles sont sous le patronage d'un cosmopolitisme essentiel aux avant-gardistes : *rusa/china/tártara/negra/alemana/americana*⁴²⁴. Nous sommes désorientés par le caractère irrationnel et fallacieux de ce titre. Gómez de la Serna montre ainsi tout l'aspect novateur de sa littérature moderniste. A ce sujet Marta Morelló-Frosch écrit :

Nos parece que falsa significa en este caso aparential por tener doble fondo o final, como en una caja china o de prestidigitador, en las que ambos fondos son igualmente valederos. Estas novelas son greguerías en el sentido más amplio. No mera acumulación de imágenes, sino estructuralmente hablando, pertenecen a este nuevo género⁴²⁵.

Les boîtes chinoises, les caissons de magicien : la comparaison est toute trouvée avec l'enchâssement ou la mise en abyme des peintures du tableau dont il est question dans le microrécit qui nous intéresse. Effectivement, il ne faut pas considérer une succession ou une accumulation d'images sur ce tableau, reproduites textuellement, mais bien la présence d'une structure complexe sémiotique, à la fois métapicturale et métalittéraire, mettant en avant la supercherie artistique et la pure invention de Ramón Gómez de la Serna.

⁴²⁴ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *6 falsas novelas - rusa, china, tártara, negra, alemana, americana*, Paris, Agencia mundial de literatura, 1927.

⁴²⁵ MORELLÓ-FROSCH Marta, "Las seis falsas novelas de Ramón Gómez de la Serna y la teoría de la greguería", *Hispanófila*, n°43, University of North Carolina, Department of Romance Studies, 1971, pp. 25-30.

3.2 *El pintor con muchos pinceles*

Era un mal pintor, lo fue siempre, pero le había llegado la hora de vender sus cuadros en grandes cantidades.

¿Pero cómo puede engañar a los elementos oficiales y a las personas pudientes con tan mala pintura?

Todas las telas manchadas que colgaban de su estudio no podían salir por la puerta porque eran inmensas como tapices de historia que el artista pintó para abrigarse la pared del fondo, todo salió pignorado en muy buenos precios.

¿Qué es lo que había hecho madurar la suerte de aquel pintor absurdo?

El secreto fue que un día, en su madurez, recibió un consejo de aquel pintor bizco, que había sido su maestro y que le veía vegetar tristemente en su estudio destartalado y lleno de polvo de los lustros.

Mira – le dijo el bizco maestro-, compra muchos pinceles... Llena de pinceles varias ánforas de ancha boca y convida a políticos y ricos contribuyentes... No hay nada que les convenza como ver esos haces de pinceles, saliendo como flores del arte de esos búcaros improvisados...

En efecto, cumplió el consejo y al poco tiempo comenzaba a vender todos sus cuadros⁴²⁶.

La transition avec le microrécit précédent est facilement trouvée. Le thème de la supercherie est bien présent ici (*engañar*) et nous aborderons son mécanisme métapictural. Auparavant, il faut remarquer que Ramón Gómez de la Serna loue habituellement les peintres de son panthéon artistique comme nous avons pu le voir dans le récit *Gran fiesta*, par exemple. Bien au contraire, à quelques exceptions près, il critique des peintres anciens et contemporains comme dans l'incipit du *Pintor con muchos pinceles* qui ne peut être plus clair et définitif : *Era un mal pintor, lo fue siempre*. La contextualisation de l'histoire racontée ici est à nouveau très imprécise, comme nous l'avons constaté dans d'autres microrécits, ce qui confère à la thématique une intemporalité indiscutable. En effet, l'artiste incompris en son époque, ou véritablement mauvais, qui n'arrive pas à vendre ses toiles est un motif récurrent et cathartique de la pratique narrative. Nous sommes en présence, de ce fait, d'un récit qui met en avant les subterfuges des artistes pour mieux vendre et se faire connaître. A travers ce sujet, nous établissons un lien avec les préoccupations

⁴²⁶ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Caprichos* in *Obras Completas VII*, op. cit. p. 1023.

goyesques qui consistent à critiquer les faux-semblants dans la société du peintre aragonais. Ce lien se concrétise par l'occurrence du terme *tapices*. Nous pouvons donc citer la planche n°55 des *Caprices*, étudiée précédemment *Hasta la muerte*⁴²⁷, dans laquelle la vieille, sujet principal de la gravure, use de tous ses artifices pour rester sur le marché de la séduction sans considérer le temps assassin qui a ravagé son visage. Transposée à notre peintre dans le microrécit, la situation est similaire. Inconscient de son statut d'artiste raté, il joue de sa ruse pour conquérir le marché de l'art et les conseils avisés d'un peintre plus expérimenté.

Mais qui a bien pu inspirer à Gómez de la Serna le douteux personnage qui louche ? Le déictique *aquel*, bien qu'indéterminé, l'installe dans une temporalité et une considération lointaines. La raison en est simple : il fut le maître de ce mauvais peintre. Était-il lui-même mauvais ? On peut en douter. Alors seule l'adjectivation de sa caractéristique physique *bizco* nous met sur la piste. Gómez de la Serna aime catégoriser ses personnages et le loucheur se retrouve dans d'autres ouvrages comme dans *Cinelandia*, paru en 1923⁴²⁸. Dans cette fausse ville, pastiche d'Hollywood, l'acteur de cinéma muet Ben Turpin était représenté, dans le roman, par un acteur qui louche. Raúl Illecas cite Ramón Gómez de la Serna :

Como toda gran ciudad cinematográfica, Cinelandia tenía su bizco [...] que transformaba todo el sistema de mirar de Cinelandia. Todos eran un poco bizcos por aquel bizco⁴²⁹.

Dans cet extrait, il y a déjà la présence du démonstratif *aquel* associé au substantif *bizco*. Une telle réitération expressive doit trouver son origine dans un exemple précis d'artiste peintre, souffrant de strabisme. Toutefois, nous remarquons que le personnage du loucheur s'inscrit dans de nombreuses créations artistiques modernistes. Nous pensons au *Bizco maluenda*, personnage de l'*esperpento* de Valle-Inclán dans la pièce *Martes de Carnaval*, publiée en 1930. Mais revenons à notre

⁴²⁷ Voir Partie 2, Chapitre 2, p. 167.

⁴²⁸ Voir Raúl ILLECAS dans son article « *Cinelandia de Ramón Gómez de la Serna: un temprano Manifiesto hollywoodense* »
http://www.uba.ar/aihbuenosaires2013/actas/seccion4/Cinelandia%20de%20Ramon%20Gomez%20de%20la%20Serna_ILLESCAS,%20Raul/Cinelandia%20de%20Ram%C3%B3n%20G%C3%B3mez%20de%20la%20Serna_ILLESCAS,%20Ra%C3%BAI.pdf

⁴²⁹ *Idem*.

microrécit et à ce maître qui conseille astucieusement son disciple. Plusieurs hypothèses s’offrent à nous pour trouver son identité.

Si nous restons dans le giron ramonien des artistes ayant eu le privilège de la réalisation d’une biographie par l’auteur, le Greco pourrait être assimilé à ce *bizco* bien que le mot lui-même ne soit pas employé par Gómez de la Serna dans la biographie du peintre. Analogiquement, d’autres font allusion au Greco par ce trait physique, comme Alberti dans la partie « 1917 » qui constitue l’introduction de son recueil de 1948, *A la pintura: « ángeles de narices alcuas y ojos bizcos, / trastornados de azufre*⁴³⁰ ».

Par ailleurs, en 1913, un ophtalmologiste, Germán Beritens attribue, soit disant scientifiquement, le maniérisme du Greco et ces figures allongées et déformées, à une défaillance visuelle de l’artiste⁴³¹. Les ondulations des tableaux du Greco se font aussi écho dans les *Greguerías onduladas* de Gómez de la Serna décrites ainsi par Azucena López Cobo :

Es una dedicada selección de ejercicios radiofónicos de los que se valía RGS para dotar sus palabras de corporeidad visual ante el micrófono. [...] Se recogen algunos fragmentos: “El micrófono, bien observado, hace extraños gestos. Se pone bizco al oír algunas cosas o ver algunas mujeres, sonríe con discreción⁴³²”.

Le micro loucheur est une des extravagantes représentations des objets du quotidien voulue par Gómez de la Serna. Il s’agit là à nouveau de l’intervention du fantastique réel dans la narration. Dans ce microrécit, le pinceau n’échappe pas à la règle. Il est l’outil indispensable au peintre et sa multiplication est miraculeuse, presque christique. Le substantif *búcaro* s’assimile à un calice et les nouvelles fleurs, les pinceaux à foison, métaphorisent le regain pictural de l’artiste.

Cette supercherie assumée repose sur l’identité du peintre, attribuée par le narrateur au centre du récit : *aquel pintor absurdo*. La notion d’absurdité est enfin dévoilée par Gómez de la Serna. Nous avons déjà déterminé que l’absurde est un élément constitutif essentiel de la narration des caprices ramoniens, notamment à partir du *disparate*. D’une mise en scène logique et issue du quotidien, celui d’un

⁴³⁰ ALBERTI Rafael, *Obras completas*, II. Poesía (1939-1963), Madrid, Aguilar, 1988, p. 218.

⁴³¹ Voir l’article de FIRESTONE Chaz, « On the origin and status of the “El Greco fallacy” » in *Perception*, vol. 42, Yale University, 2013, pp. 672-674.

⁴³² LÓPEZ COBO Azucena, « Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *Greguerías onduladas* » in *Mélanges de la Casa de Velázquez* 44-1, 2014, <http://journals.openedition.org/mcv/5703> [Consulté le 10 mars 2019].

peintre en mal de reconnaissance, un ou plusieurs éléments vont faire basculer le récit dans une situation absurde, probablement pour critiquer les pseudo-artistes peintres, toujours ancrés dans une tradition picturale et qui profitent des mouvements d'avant-garde pour essayer de vendre plus d'œuvres. La critique sociale s'explore et se justifie par l'absurde des récits courts de Gómez de la Serna. Antonio Rivas ajoute même que cet absurde participe de la plasticité de ces œuvres littéraires :

Por otro lado, el absurdo participa de los valores plásticos con los que se configura la serie de « libros nuevos » en la que estos textos aparecen recogidos (especialmente los que se publicaron entre 1917 y 1926). En ellos, formas, modos, ficciones, y prólogos se confabulan para hacer del libro un objeto artístico de estética intransferible⁴³³.

Ainsi, les deux microrécits ramoniens *Retrato sobre retrato* et *El pintor de muchos pinceles* s'accordent-ils à montrer que la métapicturalité trouve une signification particulière dans l'expression littéraire d'une œuvre peinte ou du peintre lui-même ? En outre les images qui constituent les motifs sont-elles d'œuvres existantes ou imaginaires ? Elles sont issues parfois de l'observation du quotidien, dans une matrice narrative où l'absurde est magnifié dans une perspective d'introduction du fantastique.

4 Traditions et fantastique

L'esthétique ramonienne dans tout ce qu'elle a de plus picturale, cherche à utiliser la tradition iconographique pour ce qu'elle possède de plus moderne au début et au milieu du XX^e siècle. Les exemples foisonnent dans les *Caprices* de Gómez de la Serna et certains ont été proposés dans les chapitres précédents lorsque nous avons traité partiellement les caractéristiques d'une esthétique de l'absurde menant vers le fantastique. Les trois microrécits qui achèvent notre corpus s'inscrivent dans une narration à visée absolument fantastique à travers trois motifs qui font écho à un héritage goyesque et à une perception artistique intermédiaire propre à Ramón Gómez de la Serna. Dans son article « *La teoría del disparate de Ramón y la experiencia del*

⁴³³ RIVAS Antonio, « art. cit. », p. 315.

absurdo », Nicolás Fernández-Medina place la genèse de l'absurde et, plus encore, du fantastique, sur des planches des *Disparates* de Goya :

Donde más nítidamente vislumbra Ramón esta génesis del disparate es en el grabado titulado “Disparate ridículo”, puesto que instaura, según su criterio, el peculiar diálogo entre lo racional e irracional que venimos subrayando⁴³⁴.

Le traitement du fantastique dans les *Caprices* de Ramón Gómez de la Serna est une des conséquences de la présence de l'image dans le texte. Chez Goya il y a notamment la dichotomie société diurne et société nocturne, que Gómez de la Serna reprend en y insérant probablement une dimension plus psychologique, d'un intérêt plus poussé pour les avant-gardistes. Jean Bellemin-Noël présente le conte fantastique ainsi :

Un conte fantastique présente en langage écrit, avec le déguisement de la rigueur, un fantasma exactement semblable à ceux que présentent dans la psyché individuelle la rêverie diurne, le rêve nocturne, le délire du psychotique et les symptômes verbalisés de la névrose⁴³⁵.

Le fantastique est intrinsèquement lié à la personne de Ramón Gómez de la Serna. Bernard Barrère en fait état :

La mission « periodística frívola » de Ramón est donc expérimentale et constamment inventive, et recourt à toutes les facettes de la personnalité, poésie, humour, fantastique⁴³⁶.

Jean Cassou va même jusqu'à en faire la condition *sine qua non* de la littérature ramonienne :

Cette surprise, cet étonnement, ce soudain *étrangement*, cette conscience du malaise, du fantastique, de ce que Ramón Gómez de la Serna a appelé *l'in-congruence*, c'est le ressort essentiel de toute espèce de littérature⁴³⁷.

Les titres de plusieurs romans (*novelas grandes*) affirment cette thèse : *El doctor inverosímil* (1921), *El Incongruente* (1922) qui sera d'ailleurs réédité *addendum* « Con un panegírico de Julio Cortázar ». Rappelons que la première édition des *Caprichos* date de 1925. La réédition augmentée sort en 1956 alors que Ramón Gómez de la Serna est en contact avec les auteurs fantastiques du Río de la

⁴³⁴ FERNÁNDEZ-MEDINA Nicolás, “La teoría del disparate de Ramón y la experiencia del absurdo” in *Boletín Ramón*, n°17, Primavera de Buenos Aires, 2008, pp. 3-9.

⁴³⁵ Cité dans PEDEFLOUS Justine, *op. cit.*, p. 22.

⁴³⁶ BARRERE Bernard, « Ramón Gómez de la Serna et la Casa de Velázquez » in *Mélanges de la Casa de Velázquez*, tome 18-1, 1982, pp. 505-522.

⁴³⁷ CASSOU Jean, *Parti pris : Essais et colloques*, Paris, Albin Michel, 1964, p. 155.

Plata. Mais, déjà en 1925, son empreinte argentine était présente à Buenos Aires car Nicolás Fernández-Medina nous rapporte que la revue *Martín Fierro* consacre, en juin de cette même année, un numéro exclusif à l'auteur espagnol :

En la carta-manifiesto « Salutación » incluida en el número como contrapunto armonioso a los elogios de los martinferristas, queda claro que para Ramón, Buenos Aires seguía siendo ese espacio poético y privado que le regaló Borges en Madrid⁴³⁸.

Para ailleurs Ana-Sofía Pérez-Bustamante Mourier, en évoquant l'importance des anthologies de microrécits tout au long du XX^e siècle dans la production hispanique de ce genre littéraire, commente au sujet de l'œuvre de Antonio Fernández Ferrer *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas*⁴³⁹ :

Pero además esta antología, que se nutre muy particularmente de autores hispanoamericanos, sirvió también para explorar la tradición española de microcuento, cuya historia en la literatura contemporánea, es paralela a la hispanoamericana. Así, afloraron textos de Juan Ramón Jiménez (*Historias y cuentos*, ed. 1979), Gómez de la Serna (*Muestrario*, 1918; *Disparates*, 1921; *Gollerías* 1926; *Ramonismo*, 1923; *Caprichos*, 1925; *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*, 1935...) ⁴⁴⁰.

Forts de ces deux jalons que sont 1925 et 1956, nous admettons que ce qui devient au fil du temps le fantastique ramonien trouve son origine dans l'avant-garde espagnole de la *Edad de Plata* et se nourrit puis nourrit les écrivains fantastiques argentins.

Le premier microrécit que nous évoquerons ici, dont le titre est *Huellas en el espejo*, place la narration dans un jeu spéculaire qui renvoie directement à la vision d'une réalité de la relation image-texte. Le motif du miroir, des plus traditionnels qui soient, nous le confirme. Ensuite, *El cervatillo fluorescente* s'attache à conserver la présence d'un élément animal séculaire dans l'iconographie européenne, immergé dans un conte bref et ekphrastique. Enfin, c'est le monde de la nuit qui conclut ce trio

⁴³⁸ FERNÁNDEZ-MEDINA Nicolás, « Ramón Gómez de la Serna en Buenos Aires: un vanguardista español en "la ciudad más interesante y cortés de América" » in *Boletín Ramón*, n°10, Madrid, primavera 2005, pp. 3-12.

⁴³⁹ FERNÁNDEZ FERRER Antonio, *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas*, Madrid, Fugaz Ediciones Universitarias, 1990.

⁴⁴⁰ PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER Ana Sofía, "Microrrelatos (grandes placeres de la pequeña literatura)" in *Salina: Revista de Lletres*, n°19, Tarragona, Universitat Rovira i Virgili, 2005, pp. 153-170.

de caprices et, au-delà de la nuit, le rêve et des fantasmagories, chères à Goya, dont les protagonistes sont des jambons. *Los jamones fantasmas* est un microrécit basé sur le *disparate* du « fantastique réel » de Gómez de la Serna⁴⁴¹.

4.1 *Huellas en el espejo*

Cuando ya estaba realizado el crimen pluscuamperfecto, el elegante caballero se acordó que había apoyado la mano en el espejo.

Sin darse cuenta, por eso de que en los espejos no queda la huella del crimen por más de que lo hayan visto cometer, tuvo ese descuido irreparable.

¿Cómo borrar aquel digitalismo que le iba a perder?

Solo una mujer puede entrar en la habitación del “suceso” llena de gente, y acercándose al espejo limpiarle con el pañuelo y añadir a sus labios la sonrisa roja con su lápiz de bolsillo.

Buscó a la enamorada de los negros desaires, que era precisamente la única capaz de hacer todo por él, y en las narices de la policía que descorchaba muebles y observaba alfombras, una linda mujer vaheaba el espejo y después se ponía rouge displicentemente⁴⁴².

Ce n'est pas le crime parfait que nous rapporte Gómez de la Serna dans ce microrécit, mais le crime « plus-que-parfait », celui qui ne peut tolérer aucune erreur... et, pourtant, l'étrange fait irruption dans le récit par la médiation du miroir. L'aspect spéculaire arrête le crime et fonctionne comme une analepse de l'action criminelle passée « hors champ ». Louis Marin parle « du passage du regard perceptif à l'œil rationnel⁴⁴³ » comme un fil conducteur entre une vision descriptive et une perception optique analytique.

La phrase interrogative devient centrale dans le récit et remplit le rôle de charnière qui fait basculer le réel angoissant dans une situation étrange conduisant au fantastique. Cette interrogation est marquée de la patte de l'auteur puisque, friand de

⁴⁴¹ Ce microrécit fait également l'objet d'une rapide analyse dans l'article de Sergio Constán Valverde, « Los *Caprichos* gastronómicos de Ramón Gómez de la Serna », in *Rumbos del hispanismo en el umbral del cincuentenario de la AIH*, (coord. Patrizia Botta), Vol. 5, Madrid, 2012, pp. 241-246.

⁴⁴² GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Caprichos* in *Obras Completas VII, op. cit.* p. 973.

⁴⁴³ MARIN Louis, « *Critique : Tirage à part, représentation et simulacre* », Revue générale des publications françaises et étrangères, Paris, juin-juillet 1978, pp. 137-154.

néologisme, il invente le terme *digitalismo*, un nouvel *-ismo* dans sa collection personnelle⁴⁴⁴. Le doigt est le dénominateur commun à l'artiste pictural et scriptural. Chacun des deux types d'expression artistique passe par la main et les doigts. Gomez de la Serna les considère comme des outils et comme l'épicentre des soubresauts des avant-gardistes : la main géante factice dont se sert l'auteur lors de ses conférences de rue en est la preuve.

En outre, la femme salvatrice et érotisée par la métonymie *sonrisa roja* ou les expressions *la enamorada* et *linda mujer*, galvanise l'affrontement des deux parties du texte : le premier sous l'égide de Thanatos (le crime et la mort sont la source d'inspiration du microrécit) et le second par l'invocation d'Eros et sa personnification féminine. La picturalité n'est pas en reste grâce à une coloration toute stendhalienne du récit, entre les *negros desaires* et le rouge cité à la fois en espagnol (c'est compréhensible) et en français : la cosmétique et le chic à la française étaient très à la mode et d'excellente réputation dans les années 1920. Tout cet univers tourne autour du motif du miroir, l'objet qui, finalement, est à l'origine de l'esthétique du récit, tant dans sa thématique que dans ses personnages. Arnaud Buchs théorise au sujet de cette esthétique spéculaire et nous l'appliquons à la prose ramonienne, dans ce cas, celle d'une écriture de l'illusion :

Nous sommes dans un monde de reflets où tout est image de tout ; l'esthétique incarne donc l'aboutissement de l'écriture comprise à la fois comme objet et comme sujet de connaissance – comme sujet s'objectivant dans le reflet de l'image⁴⁴⁵.

L'esthétique de l'illusion telle qu'elle est conçue dans les *Caprices* de Gómez de la Serna vient traduire l'inclusion du récit fantastique où tout n'est peut-être qu'illusion au sein d'éléments constitutifs de la diégèse plus rationnels et traditionnels.

⁴⁴⁴ Voir GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Ismos*, *op. cit.*, p. 128.

⁴⁴⁵ BUCHS Arnaud, *op. cit.*, p. 69.

4.2 *El cervatillo fluorescente*

En aquel gacelo; más bello que un paje del Renacimiento, las manchas de la piel habían llegado a ser luminosas, acrecentando la gracia de esos lunares que no se sabe cómo están matizados y que son las pinceladas inimitables que da la Naturaleza a sus muy privilegiadas criaturas.

El cervatillo estaba orgulloso con su traje de luces, y triscaba por el bosque luciendo sus manchas fosforescentes, hasta que en seguida se hizo visible a los ojos del lobo, perdiéndola así su coquetería⁴⁴⁶.

Le titre déroutant de ce microrécit, digne d'une hypallage, prépare le lecteur à vivre une expérience de littérature mêlant absurdité et fantastique. Néanmoins, Gómez de la Serna use d'isotopie pour établir sa narration dans un cadre paradoxalement traditionnel : la scène de chasse et le bestiaire du gibier. Les représentations de scènes de chasse, au cerf particulièrement, étaient nombreuses à la Renaissance sur des supports telles que les tapisseries. Nous devinons donc l'allusion à un autre caprice, *los tapices contagiosos*⁴⁴⁷ émanant de *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* (1935). Il met en scène à nouveau la période de la Renaissance.

Le texte est uniquement composé de deux courts paragraphes. Le premier n'est que descriptif. Le champ lexical pictural est omniprésent : *manchas / luminosas / lunares / matizados / pinceladas* et est associé au merveilleux de cette créature incroyable. L'hypotypose est plutôt réussie grâce à la concision de la description qui nous entraîne vers la chute du récit en seize mots choisis pour amorcer une morale sociale : les artifices mènent à la perte de celui ou celle qui les arbore. Nous relevons l'isotopie goyesque et capricieuse de la planche n°55 *Hasta la muerte*, à travers le dernier mot impactant du microrécit : *coquetería*. L'image fallacieuse met en danger le sujet qui en est la victime. Gómez de la Serna file la métaphore pour dénoncer les artistes - peintres notamment – qui, sous couvert de moderniste, sont des imposteurs à récriminer.

⁴⁴⁶ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Caprichos* in *Obras Completas VII*, *op. cit.* p. 955.

⁴⁴⁷ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Caprichos* in *Obras Completas VII*, *op. cit.* p. 788.

En voulant exprimer un langage chromatique dans ce microrécit, l'auteur s'appuie sur la modernité scientifique et utilise également la fluorescence. L'usage du terme est plutôt rare. Nous en trouvons trace notamment dans des *greguerías* et dans l'évocation des arts du cirque⁴⁴⁸. Gómez de la Serna reprend donc le motif traditionnel du cerf poursuivi par un élément des contes pour enfants : le loup. Tout est empreint d'un mécanisme hybride entre la représentation ekphrastique du jeune cerf et le renvoi linguistique à des référents de modernités menant à une perception fantastique du récit.

4.3 *Los jamones fantasmas*

En el colmado siempre colgaban siete jamones vestidos con traje interior de punto.

Son campanas que dan alegría al trasnochador – solía decir el dueño.

Los asiduos desconfiaban de aquella presunción jamonera, y una noche los más trasnochadores, en la tienda a medio cerrar, cuando ya está turbio todo y el alba entra a beberse la primera copa, vieron cómo los siete jamones huían por la ventana, como verdaderos fantasmas que aprovechan la hora sin nadie para estirar un poco las piernas⁴⁴⁹.

Dans ce dernier microrécit, la place est faite à une composante culinaire espagnole essentielle : le jambon. Nourriture de fête, c'est un mets que l'on conserve telle une œuvre d'art dans un musée. Il est servi pour les grandes occasions. Michel Pastoureau nous livre une conception du jambon, héritée du Moyen-Âge et traditionnellement perpétuée en Espagne :

Les « jambons », c'est-à-dire les salaisons, sont une vraie richesse, soigneusement gardée et protégée. Le vol de jambons est du reste un thème littéraire fréquent, comme par exemple dans les différentes branches du *Roman de Renard*, véritable « roman de la faim⁴⁵⁰ ».

⁴⁴⁸ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, “Nueva función de circo” in *Saber vivir*, Buenos Aires, n°31, 1943, p. 18. et GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, “Alambrismo” in *Saber vivir*, Buenos Aires, n° 116, 1956, p. 15. Nous remarquons que cette dernière occurrence “*lucis fluorescentes*” correspond à l'année de la nouvelle publication de *Caprichos*. Entre 1940 et 1956 Ramón Gómez de la Serna a collaboré à la revue argentine *Saber vivir* où il publie *La penosa manía de escribir*.

⁴⁴⁹ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Caprichos* in *Obras Completas VII, op. cit.* p. 1002.

⁴⁵⁰ PASTOUREAU Michel, « Symbolique médiévale et moderne », *Annuaire de l'École Pratique des Hautes Etudes (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques*, mis en ligne le 25 septembre 2012, URL : <http://journals.openedition.org/ashp/1321> [Consulté le 24 mars 2019].

Ancrée dans une tradition méditerranéenne et précisément hispanique, la narration se contextualise autour d'un binôme spatiotemporel : les bars à jambons et les nuits de fête. Les jambons pendus au plafond sont comparés à des cloches qui rythment la nuit des *trasmochadores*, ces couche-tard, amateurs de boissons (*la primera copa*) et de charcuteries (*presunción jamonera*). Gómez de la Serna fait référence aux *verbenas* dont il est friand et, bien sûr, aux banquets des *tertulias* auxquelles il assiste assidûment, la plus célèbre étant celle de Pombo. A travers l'expression *cuando ya está turbio todo*, il confesse que l'esprit des fêtards est embué, probablement à cause de l'alcool et que l'effet de cette ivresse devient une représentation picturale onirique. En effet, si Michel Pastoureau nous parle de « vol de jambon » au sens de larcin, nous pouvons employer l'homonyme « vol » pour décrire la merveilleuse fuite dans les airs des sept jambons, par la fenêtre de l'établissement.

Le référentiel iconographique précis de cet épisode de « jambons fantômes » n'existe pas et, en ce sens, l'esprit novateur de Gómez de la Serna nous renvoie à nouveau à une innovation du fantastique réel. Toutefois, le motif du jambon trouve encore son origine dans les vanités ou les natures mortes. L'auteur pense sans doute à un contemporain de Goya, Luis Meléndez, reconnu au XVIII^e siècle pour ses natures mortes, notamment celle de 1772 : *Bodegón con pan, jamón, queso y verduras*⁴⁵¹. Par analogie picturale de la représentation de la chair animale à déguster, Goya rentre dans le réseau de références avec l'œuvre *Bodegón de costillas, lomo y cabeza de cordero*⁴⁵². Les Vanités ne sont pas en reste si on en juge le tableau de Juan de Valdés Leal, *Finis Gloriam Mundi*⁴⁵³. A travers l'intericonicité scripturale du microrécit avec la vanité que nous citons, il nous semble que le chiffre sept désigne le nombre de jambons fantômes. Ceci n'est pas arbitraire. En effet, le tableau de Valdés Leal reprend la symbolique de la balance des âmes lors du jugement dernier dans l'*Apocalypse*. Or sept est bien le nombre des péchés capitaux ainsi que des Archanges de l'*Apocalypse*. Les jambons de Gómez de la Serna sont également aériens. La métaphore des cloches, associée à la présence de l'aube d'un jour nouveau, précise et oriente notre interprétation religieuse de ce microrécit.

⁴⁵¹ Annexes Figure 7, p. 353.

⁴⁵² Annexes Figure 8, p. 353.

⁴⁵³ Annexes Figure 9, p. 354.

Ce troublant point d’ancrage, qui serait assez inédit pour notre avant-gardiste madrilène, va s’effacer à la lecture de la chute : *para estirar un poco las piernas*. Nous remarquons que l’anthropomorphisme des quartiers de jambons fait irruption dans un contexte de fantastique réel, mais qui sort du récit au lieu de s’inclure dans la narration. Le dernier mot *pierna* renforce l’image humaine et fantasmagorique des jambons, notamment grâce à la naturelle paronomase que l’on peut lui appliquer avec le mot *pernil*. Enfin, le réseau référentiel ne serait pas complet si nous n’abordions pas ce microrécit de manière cyclique, par une transposition de gravures des *Caprices* de Goya. Le verbe *colgar*, dès les premiers mots, met en relief la pendaison comme motif de représentation chez Goya (évidemment dans *Les désastres de la guerre*), comme dans la gravure n°12 des *Caprices* : *A caza de dientes*. Le texte se referme sur la condition de fantômes (*fantasmas*) des jambons. Cette condition fait appel à une autre ressource picturale des *Caprices* goyesques : *Lo que puede un sastre*, planche n° 52 dont voici le commentaire du musée du Prado :

¡Cuantas veces un bicho ridículo se transforma de repente en un fantasmón que no es nada y aparenta mucho! Tanto puede la habilidad de un sastre y la bobería de quien juzga las cosas por lo que parecen⁴⁵⁴.

A la lumière des trois microrécits que nous rassemblons sous l’intitulé « traditions et fantastique », Gómez de la Serna rend tangible l’hybridité iconotextuelle d’un art pictural plus ancien, dilué dans une expression narrative contemporaine. La lecture de ces microrécits nous fait sourire. Dans un premier temps, l’*humorismo* ludique fait effet, mais, ensuite, il dérange car nous perdons pied devant l’évocation du merveilleux et du surnaturel. C’est pourquoi l’attache iconographique présente dans la re-énonciation d’une œuvre picturale par l’écrit, est un mode opératoire efficace chez Gómez de la Serna. Elle peut à la fois, surprendre, dérouter et rassurer le lecteur.

⁴⁵⁴ DHAINAULT Jean Pierre, *op. cit.*, p. 136.

5 Conclusion partielle

A travers l'étude de ce corpus, nous sommes en mesure de répondre aux questions suivantes : dans les *Caprices* de Ramón Gómez de la Serna, qu'est-ce qui est à la fois écrit et décrit dans le but de (re)produire l'objet pictural par l'écriture ? Quel est le rôle du lecteur immergé dans ce maelström ramonien de références iconiques ? Comme le suggère Umberto Eco, le lecteur a une vraie fonction de collaborateur de l'écrivain, pour aboutir à une coopération interprétative⁴⁵⁵. Ensemble, auteur et lecteur tissent le fil conducteur du recueil des *Caprices*. Ils construisent une suite d'interprétations dans laquelle, comme nous l'avons constaté pour chaque microrécit du corpus, l'acte référentiel goyesque est omniprésent et protéiforme. Dans les *Caprices* ramoniens, l'interprétation scripturale face à l'image convoquée est essentielle car rien ne détermine *a priori* qu'un récit se construit en référence à la peinture. Parfois le titre dit qu'il s'agit d'un peintre, d'un tableau dont on connaît le nom (cas des microrécits *El Goya de Don Juan*, *Las negruras de Rembrandt*, *La Gioconda y el ladrón*). Par ailleurs, ce sont les effets ekphrastiques qui déterminent le champ de connaissance des œuvres citées explicitement ou implicitement par l'auteur. Le lecteur devient alors spectateur (cas du microrécit *Gran Fiesta*) et s'engendre chez lui une réflexion métalittéraire et métapicturale à la recherche de fondamentaux créateurs chez Gómez de la Serna.

Nous pourrions affirmer que toute la création littéraire des *Caprices* part de l'image, de substrats iconographiques bien identifiés. Mais nous devons garder en mémoire les nombreuses approximations, conscientes ou non, des références picturales et revenir aux propres mots de l'auteur qui ne veut pas être catégorisé, enfermé dans une esthétique particulière comme le démontre Laurie-Anne Laget :

Ramón décrit ici les fondements de son écriture au cœur des années vingt : la diaphanéité et la sincérité, qui visent l'agrément du lecteur face à un texte à la fois amène et clairvoyant, qui prétend éveiller et satisfaire sa curiosité. En disant cela, on ne cherche aucunement à émettre un jugement de valeur comparatif entre le ramonisme et les autres « ismes » de son temps. [Il] refuse, au contraire, de se départir de la dimension émotionnelle et vitale de l'art, pour adopter une esthétique plus « affirmative » que « négative ». Le *ramonismo*, tout en reprenant certes largement le désir d'expérimentation(s) et le tonitruant

⁴⁵⁵ Voir ECO Umberto, *Lector in fabula, Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985.

iconoclasme qui anime le monde des Lettres au début du XX^e siècle, se fonde avant tout sur un optimisme sincère⁴⁵⁶.

Malgré l'iconoclasme dont il est question dans l'environnement artistique ramonien, à partir des années 1920, notre propos, dans ce chapitre tente de démontrer le jeu de divers mécanismes de tropes et de fonctions référentielles rhizomatiques. L'hybridité et les relations transesthétiques sont visibles dans le texte ramonien des *Caprices*. Elles sont une partie intrinsèque de la définition plus globale de l'esthétique narrative de Ramón Gómez de la Serna. En ce sens, la picturalité joue un rôle fondateur du récit court ramonien, car l'image consiste à dire beaucoup avec peu. Une fois ce fondement intégré dans la pratique littéraire de l'auteur, ce dernier va aller plus loin, vers l'innovation avant-gardiste de l'absurde et du fantastique que nous avons abordée dans les quatre derniers microrécits du corpus.

En dernier lieu, s'il est vrai que les *estamparios* de la rue Velázquez ont plongé quotidiennement Gómez de la Serna dans un musée permanent d'œuvres bigarrées que l'on retrouve ensuite de façon scripturale dans ses récits, qu'en est-il des autres représentations artistiques plastiques en trois dimensions (sculpture, architecture...)? Elles peuvent, selon un schéma d'intégration différent de l'iconographie traditionnelle, s'inscrire dans la prose ramonienne par une application de l'effet de réel (à l'origine du fantastique réel) des arts visuels volumiques vers l'art littéraire du récit bref.

⁴⁵⁶ LAGET Laurie-Anne, « Entre humour et cliché, le fonctionnement textuel de la *greguería* ramonienne » in *Les relations esthétiques entre ironie et humour en Espagne XIX^e-XX^e siècles*, études réunies par Carole Fillière et Laurie-Anne Laget, Madrid, Casa de Velázquez, 2011, pp. 125-143.

CHAPITRE IV

***Museo de Reproducciones* : la fragmentation ramonienne au service de la relation image-texte**

1 Le musée des sculptures comme réintégration du vivant imagé

1.1 Un ouvrage longtemps oublié

Francisco Indurain, dans son prologue à l'édition que nous utilisons de *Museo de Reproducciones*⁴⁵⁷, présente cette œuvre de Ramón Gómez de la Serna comme inédite en 1980. En réalité, il fait état de deux textes qu'il a réunis sous le même titre *Museo de reproducciones* : 126 fiches écrites à l'encre rouge dont était friand l'auteur. Parmi ces fiches, 110 constituent le manuscrit de *Museo de reproducciones* ; les 16 autres sont une création biographique toute ramonienne, intitulée *Breve silueta de Herrera y Reissig*, ce poète uruguayen d'entre deux siècles (XIX^e et XX^e) qui a marqué Gómez de la Serna par ses innovations artistiques. Ces deux textes ont été remis, en 1944, par Gómez de la Serna à un conseiller de l'ambassade d'Espagne à Buenos Aires. Francisco Indurain a pu y avoir accès par la suite.

Nous considérerons uniquement, dans l'étude de ce chapitre, les six parties formant la composition de *Museo de reproducciones*. En effet, notre objectif sera de démontrer qu'à travers cette œuvre littéraire, datée approximativement de 1944,

⁴⁵⁷ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Museo de Reproducciones*, Barcelona, Ed. Destino, DestinoLibro Vol. 97, 1980. Texte intégral en annexe, p. 367.

Gómez de la Serna invoque la sculpture comme source de création. Il réemploie et magnifie les procédés esthétiques et stylistiques dont nous avons parlé dans le chapitre précédent. Mais, avant toute chose, il convient de contextualiser cette œuvre qui n'était sans doute pas destinée à être publiée. Il ne s'agit pas d'une nouvelle de « personnages », mais de « choses » comme le décrit Francisco Induráin :

Pregunta si en lugar de la novela de personajes no es mejor la novela de cosas, y propone algo que no esté ni en el realismo de la imaginación, ni en el realismo de la fantasía, *otra realidad*, ni encima, ni abajo, sencillamente otra⁴⁵⁸.

La mise en scène est simple. Olga et le narrateur anonyme (à la première personne du singulier), visitent, à plusieurs reprises, le *Museo de Reproducciones*. L'objectif du récit est expérimental. Le couple se soumet à des épreuves de fidélité face aux statues, précisément la Vénus de Milo pour l'un et Antinoo pour l'autre. Après plusieurs visites et considérations sur les sculptures, tout se termine par la démonstration de la fidélité féminine par laquelle se cimente la confiance dans le couple.

Le schéma narratif ramonien, ici, se fonde comme souvent sur la répétition de situations similaires ; quatre chapitres du récit sont construits de la même façon à partir de visites de salles de musée. C'est l'occasion pour l'auteur d'introduire, dans une certaine stabilité structurelle, des éléments de fragmentation issus d'un matériel digressif au sujet des statues (origines, constitution, sculpteur...) et du sentiment amoureux. L'auteur « reproduit » des scènes à l'identique comme se « reproduisent » les œuvres sculptées qui, finalement, s'animent et deviennent les protagonistes associés de la narration.

Tout d'abord, nous ne revenons pas sur la permanence du traitement de la copie et de la reproduction chez l'auteur, qui, cette fois, s'applique à la sculpture et baptise le musée de la nouvelle. En effet, le musée est le personnage central du récit. Il est le lieu idéal de la fragmentation artistique qui sert à la créativité ramonienne. Ses *Caprices* sont conçus sur la base d'un musée de microrécits à explorer, à lire indépendamment, dans le sens que l'on souhaite, comme un visiteur déambulerait

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 8.

dans un musée. Francisco Induráin nous en parle, y compris dans le propre *Torreón* de Gómez de la Serna :

Notemos que aquí se trata de cosas, las reproducciones, que tienen un segundo grado de cosificación [...] Hay algunos antecedentes de esta familiaridad, como la que tenemos ya en *Caprichos*, donde el mismo autor ha dibujado el “ente plástico” que convive con aquel en su torreón, y que es hijo de la modelo trivial, la cual lo reconoce como hijo suyo, y del pinto mediocre, de los cabellos rubios. En otra obra poco anterior, *Ramonismo*, también estamos oyendo, leyendo, de un museo en el que un ministro ha mandado poner hojas de parra a las estatuas⁴⁵⁹.

Les recueils de microrécits en particulier (*Caprichos*, *Senos*, *Gollerías*, *Disparates*), sans oublier la profusion de *Greguerías*, sont conçus selon un schéma d’organisation des textes *a priori* chaotique, mais qui se révèle être une organisation de conservateur de musée. L’apparente fragmentation avant-gardiste des textes s’organise, en réalité, selon la volonté de convoquer les œuvres du passé, notamment picturales, afin de parfaire une création innovante et moderniste. Antonio del Rey Briones en conclut que l’amoncellement d’images ramoniennes incite le fractionnement narratif et donne naissance à une prose totalement nouvelle :

El resultado es esa composición fragmentaria y atomizada que presentan por lo general estos relatos. Ahora bien, si a la fragmentación del discurso narrativo que origina la abundancia de digresiones de imágenes se une la índole de éstas, el resultado en el plano expresivo es de una gran trascendencia, pues supone ni más ni menos que el alumbramiento de una nueva prosa de ficción, de un estilo que ya no es meramente funcional⁴⁶⁰.

Dans *Museo de Reproducciones*, Gómez de la Serna tente d’élucider les problématiques engendrées par sa vision de la réalité, transcrite dans son discours narratif, car on ne peut douter que ce narrateur en première personne ne soit pas l’auteur lui-même. Le réel pictural des représentations iconiques (tableaux, gravures...) est une source avérée d’inspiration pour Gómez de la Serna, mais pourrait-on y associer la sculpture comme médium de la narrativité ?

Dans un premier temps, il ne s’agit pas de créer un Paragone, un conflit entre peinture et sculpture, mais de concevoir une association entre les deux arts, telle qu’a pu la considérer Gómez de la Serna. Pour cela, il nous faut remonter aux origines du parallèle des arts, le Paragone, à la Renaissance. Giovan Paolo Lomazzo a écrit à ce sujet :

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁶⁰ DEL REY BRIONES Antonio, “art. cit”, 1998, pp.227-250.

Je dis donc que la peinture et la sculpture sont comprises dans le même art par cette règle qui dit que les choses qui conviennent à un tiers conviennent entre elles. [...] Pourtant on doit juger avec discernement que, de même qu'on ne peut pas dire qu'il existe une différence essentielle entre un homme et un autre, étant donné que tous les deux sont des hommes pourvus de raison, de même on ne peut pas dire que la peinture et la sculpture sont différentes par essence, étant donné que l'une et l'autre tendent vers la même fin, qui est de représenter à nos yeux les substances indivisibles – et elles le font toutes les deux pareillement suivant l'étendue géométrique des choses indivisibles. Ainsi l'une comme l'autre s'efforcent de représenter la beauté, la majesté, le mouvement et le contour des choses, et finalement, toutes les deux n'ont qu'une seule visée : rendre les choses le plus semblable possible à la nature⁴⁶¹.

Ce théoricien de l'art italien appuie notre argument qui consiste à considérer la sculpture similaire à la peinture, et même à la privilégier si nous voulons être plus près du réel perçu, puis rendu, par Gómez de la Serna. La racine commune de ces deux arts est bien précisée par un autre auteur italien du XVII^e siècle, Federico Zuccaro :

De même, la sculpture est la rivale de la nature, bien qu'au moyen d'un artifice différent de celui de la peinture ; puisque là où la peinture est une forme impalpable, au relief dépourvu de toute substance corporelle, la sculpture est un corps entièrement palpable, solide et dur. Et il me semble que ces deux très nobles arts ressemblent à deux chères sœurs, engendrées par un même père, noble et illustre, mais nées de mères différentes⁴⁶².

L'image de la sculpture prédomine sur la sculpture elle-même dans l'univers ramonien et c'est la place de l'image sculpturale comme « icône » que nous devons apprivoiser chez l'écrivain madrilène. Thomas Golsenne aborde cette question, à la lumière du théoricien Erwin Panofsky :

L'iconologie, à la façon d'Erwin Panofsky, d'Ernst Gombrich, d'Edgard Wind, accompli, dans la première moitié du XX^e siècle, un genre de révolution dans l'approche des œuvres d'art de la Renaissance assez semblable à celle de la sémiologie contemporaine des images médiévales, un passage de l'œuvre d'art esthétique à l'image signifiante.

Panofsky a ainsi défini l'œuvre d'art comme une « forme symbolique » exprimant les idées, les valeurs d'une société ; se désintéressant de plus en plus de la qualité esthétique des œuvres, mêlant leur analyse à celle d'images plus communes et plus « transparentes » culturellement, les iconologues ont transformé les « monuments » (au sens archéologique) en « documents » de leur époque ; bref, en représentations. Leur domaine d'étude n'était plus l'histoire de l'art, mais l'histoire de la culture. Les historiens de l'art qui aujourd'hui ont

⁴⁶¹ LOMAZZO Giovan Paolo, *Trattato dell'Arte della Pittura, diviso in VII libri, nel quale si contiene tutta la Teoria e la Pratica di essa Pittura* (publié à Milan en 1584) in *Le Paragone – Le parallèle des arts*, Paris, Klincksieck, L'esprit des formes, 1992, p. 212.

⁴⁶² ZUCCARO Federico, *L'Idea de'scultori, pittori et architetti divisa in due libri* (publié à Turin en 1607) in *Le Paragone – Le parallèle des arts, op. cit.*, p. 223.

repris le flambeau de ces pionniers de l'iconologie n'étudient plus, en guise d'œuvres d'art, et souvent sans se l'avouer, que des images porteuses de sens historique⁴⁶³.

Les considérations ramoniennes de l'art figuratif s'appuient - nous l'avons apprécié précédemment - sur un esthétisme néoclassique dont la sculpture est l'un des représentants assumés par l'auteur. Gomez de la Serna utilise les codes et les représentations communément admis pour en extraire toute l'incongruité que l'on retrouve dans cette citation issue de *Total de greguerías* :

En los museos de reproducciones escultóricas es donde los papás oyen a los niños las cosas más insólitas:

- ¡Papá, a mí no me ha salido aún la hoja⁴⁶⁴!

La parution de *Total de greguerías* est postérieure (1962) à celle de *Museo de reproducciones* et il est intéressant de noter la reprise de l'expression, augmentée de l'adjectif *escultóricas*. C'est une autre relation qui est mise en avant dans cet exemple, non plus celui de l'amour entre un homme et une femme, mais entre un père et un fils, au sujet de l'adolescence et du code artistique de la pudique feuille de vigne. De manière plus pragmatique, Laurie-Anne Laget nous rapporte les frasques de Ramón Gómez de la Serna qui résonnent comme une genèse de *Museo de Reproducciones* :

Dans les années 1920, il se livre, avec la complicité de Beruete (alors jeune directeur du Prado), à la mise à nu de la statue de Charles Quint et il entreprend la visite nocturne du musée – dérogeant ainsi à « l'étiquette » du lieu, en surprenant les chefs-d'œuvre dans l'intimité de leur alcôve⁴⁶⁵.

Au-delà de l'effet humoristique, surgit la question de l'application de la vision du réel vers l'expression de l'art littéraire car si la sculpture est un vecteur tridimensionnel du réel, les mots doivent être à la hauteur de l'enjeu de la citation sculpturale.

⁴⁶³ GOLSENNE Thomas, « L'image contre l'œuvre d'art, tout contre », *L'Atelier du Centre de recherches historiques* [En ligne], 06 | 2010, mis en ligne le 29 juin 2010. URL : <http://journals.openedition.org/acrh/2059> ; DOI : 10.4000/acrh.2059 [Consulté le 17 juillet 2019]. Voir PANOFKY Erwin, *Studies in Iconology*, Oxford, Oxford University Press, 1939, trad. fr. *Essais d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, trad. C. Herbette et B. Teyssède, Paris, Gallimard, 1969 ; Ernst H. GOMBRICH, *Symbolic Images*, Londres, Phaidon, 1972 ; Edgard WIND, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Oxford, Oxford University Press, 1980, trad. fr. *Mystères païens de la Renaissance*, trad. P.-E. Dauzat, Paris, Gallimard, 1992.

⁴⁶⁴ Citation issue de LAGET Laurie-Anne, *op. cit.*, Madrid, 2012, p. 240.

⁴⁶⁵ LAGET Laurie-Anne, « art. cit. », Madrid, 2008, pp. 39-58.

1.2 Réappropriation intermédiaire de la sculpture

Dans les six chapitres qui composent *Museo de Reproducciones*, nous recensons la présence de deux catégories d'œuvres sculptées : celles dont l'existence est attestée et aisément localisable et celles faisant mention d'une œuvre ou d'une figure connue mais non précisée par Gómez de la Serna. Parmi les œuvres identifiables, sur lesquelles nous nous pencherons exclusivement pour le besoin de l'étude du référentiel artistique, nous retrouvons *La Pudicicia* (Naples), *La Venus Esquilina* (Rome), *Hypnos* (Madrid), *Psiquis de Capua* (Naples), *La Venus Capitolina* (Rome), *La Vénus de Milo* (Paris), *La Victoria de Samotracia* (Paris), *Antinoo de Bithinia* (Rome), *La Venus Calipigia* (Naples). Le musée virtuel ramonien qui accueille toutes ces œuvres dans une seule et même œuvre ne peut être composé que de reproductions. Nous notons toutefois que les localisations des œuvres font partie de l'univers ramonien : Naples est le lieu de récits tel que *La mujer de ámbur*. Le divorce de Perfecto est prononcé à Rome dans *Polycéphale et Madame*. Paris et le Louvre restent la référence artistique majeure de Gómez de la Serna et sont le décor de nombreuses narrations (*La viuda blanca y negra* entre autres). Evidemment un lien étroit réunit Madrid, le Prado et l'auteur. Ce *Museo de Reproducciones* est le creuset de divergences de ces différentes sculptures disséminées, ce qui confère paradoxalement au lecteur une sensation de fragmentation.

Dans la fiction imaginée par Gómez de la Serna, les sculptures sont des éléments envahisseurs de l'espace narratif intime entre les deux personnages du couple Olga-Narrateur. Les sculptures sont soumises à une recontextualisation que l'on assimile à un collage spatiotemporel provoqué par le narrateur. En ce sens, nous pouvons parler d'une pratique du centon, modalité qui, originellement, consiste à composer entièrement un nouveau texte à partir de vers préexistants d'une même œuvre-source ou bien à partir de fragments issus cette fois d'un ou plusieurs auteurs⁴⁶⁶. Gómez de la Serna exécute dans *Museo de Reproducciones* un « centon sculptural » et, dans cette opération, les citations n'ont pas de fonction didactique, mais servent l'objectif sentimental du narrateur. L'exemple d'Antinoo est le plus

⁴⁶⁶ GIGNOUX Anne-Claire, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, 2005, p. 135.

probant car nous n'apprenons aucune information sur l'origine de la statue ni sur l'homme qu'elle représente, excepté le fait qu'il incarne la beauté masculine absolue.

Antinoo se dejaba mirar complacido, con esa cosa de rebeco puesto de manos que tienen los hombres representados desnudos por la estatuaría [...] Antinoo, erguido, como fuente de amores, estaba ajeno a la escena de celos⁴⁶⁷.

La connaissance de l'origine d'Antinoo⁴⁶⁸ desservirait plutôt la narration car il est prêté à ce jeune romain d'avoir été l'amant de l'empereur Hadrien. Mort à vingt ans, son visage, puis son corps, ont été reproduits et disséminés dans tout l'Empire par ordre d'Hadrien, d'où son omniprésence dans les collections de sculptures antiques. A l'inverse, ce ne sont pas moins de quatre Vénus qui cohabitent dans *Museo de Reproducciones*. Ces représentations féminines d'Aphrodite exaltent l'amour, mais, implicitement, entraîne le narrateur dans une préoccupation artistique obsédante, jusqu'à l'apparition de la Vénus de Milo⁴⁶⁹ en plein sommeil, durant tout le chapitre cinq, et une dialectique toute ramonienne :

La Venus de Milo erguida a los pies de mi cama, como el recuerdo de un crimen que no cometí, contestó mi largo cuestionario:

YO.- ¿Fue usted manca siempre?

ELLA.- No...peinaba mis cabellos con mis propias manos y colocaba la fíbula en mis pechos para sostener la túnica⁴⁷⁰...

L'irruption d'une scène théâtralisée au sein du récit en prose dialogué ne nous étonne point lorsque nous connaissons la propension de Ramón Gómez de la Serna à élaborer des œuvres protéiformes. Par ailleurs, cette relation discursive et nocturne avec une statue n'est pas sans rappeler une célèbre photographie de Gómez de la Serna dans son bureau, assis sur un canapé et semblant converser avec une poupée de cire⁴⁷¹. Laurie-Anne Laget précise l'organisation du bureau de Ramón Gómez de la Serna :

Il s'agit en somme de deux bibliothèques parallèles : l'une visuelle/graphique et l'autre textuelle. De même que les objets collectionnés revêtaient un sens nouveau dans le

⁴⁶⁷ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *op. cit.*, 1980, p. 34.

⁴⁶⁸ Annexes Figure 10, p. 355.

⁴⁶⁹ Annexes Figure 11, p. 355.

⁴⁷⁰ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *op. cit.*, 1980, p. 37.

⁴⁷¹ Consultable en ligne. Voir <https://docplayer.es/68854321-Viaje-hacia-el-interior-el-despacho-de-ramon-gomez-de-la-serna.html>, [Consulté le 16 mai 2019].

cadre du bureau ramonien – le mannequin de cire, par exemple, y devenait muse et compagne idéale (car muette...)⁴⁷².

Plus évocatrices que d'autres types d'images, en raison de leurs formes mimétiques, on accorde volontiers aux statues la possibilité de prendre la parole, afin de communiquer leurs pensées, comme les humains. De la part de Gómez de la Serna, le procédé demeure somme toute classique, lorsqu'il fait jaillir le souvenir de la statue du Commandeur de *Don Juan Tenorio*, ou encore, directement dans le texte « *en esa atmósfera incongruente de los sueños y de la vida*⁴⁷³ », il en appelle à la *comedia* quévédienne comme pour justifier son choix narratif. Le mot apparaît en majuscule et en opposition à la tragédie, au chapitre trois de *Museo de Reproducciones* :

-Mira, parece que oyen por una sola oreja... Pero no pueden dejar de ver la una la Comedia y el otro la Tragedia⁴⁷⁴.

1.3 L'hybridation par la dramatisation

La stabilité et la permanence de l'exigence artistique antique, grecque ou romaine, établissent un socle solide pour les expérimentations hybrides ramoniennes. La notion de force créatrice dans un schéma reproductif d'une œuvre picturale est ainsi expliquée par Manon Haase :

Dans ses *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture* de 1755, Winckelmann revient sur la problématique de la suspension et de l'instant fécond dans la représentation picturale - ou sculpturale - et poétique. Dans sa description de la sculpture du Laocoon, il prône la "noble simplicité" qui "distingue avant tout les chefs-d'œuvre grecs". « De même que les profondeurs de la mer restent calmes en tout temps, si déchainée que soit la surface, de même l'expression dans les figures des Grecs révèle, même quand elles sont en proie aux passions les plus violentes, une âme grande et toujours égale à elle-même⁴⁷⁵ ».

⁴⁷² LAGET Laurie-Anne, « La bibliothèque de travail de Ramón Gómez de la Serna : portrait de l'artiste en collectionneur », *ILCEA* [en ligne], 25, mis en ligne le 31 janvier 2016 URL : <http://ilcea.revues.org/3788>, p. 7. [Consulté le 24 juin 2018].

⁴⁷³ *Idem*.

⁴⁷⁴ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *op. cit.*, 1980, p. 27.

⁴⁷⁵ HAASE Manon. *Envers une dramaturgie visuelle : l'hybridation des arts du spectacle et des arts plastiques. Art et histoire de l'art*, 2015. ffdumas-01254124f. Mis en ligne le 11 janvier 2016, , URL : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01254124/document> [Consulté le 02 juin 2019].

Le glissement de la simplicité du motif vénusien qui fait s'interpénétrer sculpture et littérature, ravive les effets fantastiques ramoniens. En effet, la Vénus de Milo devient une image intradiégétique fantastique dans le chapitre cinq. Le narrateur nous avait présenté tout d'abord son image « physique », dans la même veine que les autres statues entrevues. Mais c'est dans un cadre onirique qu'il désire ensuite la révéler, se retrouvant en songe et en plein dialogue avec elle. Outre l'image intradiégétique et fantasmatique de la Vénus de Milo, c'est toute l'aventure du narrateur qui se lie, ou se lit, comme un cheminement d'une sculpture à l'autre, d'une image à l'autre, dans des cadres consécutifs reliés entre eux par une structure ryzhomatique dont le dénominateur commun est la galerie de musée. Le rapport entre l'image et l'écrit se pose, ainsi que la place du lecteur/spectateur face au message vocalisé du narrateur et de la statue. Bernard Vouilloux précise que l'intervention sculpturale dans le récit est à double sens :

Elle tire les bénéfices d'une « sublimation esthétique » des formes naturelles et elle érotise en retour la saisie visuelle du nu du marbre. Pour ceux qui, à l'instar de Casanova, faisaient rivaliser des corps vivants avec des corps figurés, il allait de soi que ceux-ci ne pouvaient être qu'une copie de ceux-là. Dans le meilleur des cas, l'œuvre peinte ou sculptée (la copie) procédait directement, par simple report, d'un modèle unique qui en était l'original⁴⁷⁶.

Nous considérons alors un moulage du corps comme une image. La Vénus de Milo, à qui il manque les membres supérieurs, devient une anomalie et, par ce biais, engendre de la mobilité dans la fonction hiératique statuaire. L'image devient mouvante et recherche un type de fantasmagorie qui fait à nouveau écho aux accents goyesques des textes de Gómez de la Serna. L'hybridation est encore plus probante lorsque, physiquement dans le texte, apparaissent les didascalies *YO-ELLA*. La dramatisation du récit atteint son climax dans ce chapitre cinq où la Vénus se substitue à Olga dans l'intimité de la chambre à coucher. Enfin, l'utilisation exclusive des pronoms personnels sujets *YO* et *ELLA* vient renforcer cet aspect dramatique.

Comme le souligne Emmanuel Le Vagueresse, la production uniquement théâtrale de Ramón Gómez de la Serna est très abondante et se définit plastiquement, dans les années 1910, mais s'étirole à compter de son exil argentin. De ce fait, l'intégration « d'espaces théâtraux » au sein de *Museo de Reproducciones*, où les

⁴⁷⁶ VOUILLOUX Bernard, *Le tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre*, Paris, Flammarion, Champs arts, 2015, p. 21.

statues deviennent des actrices, attribue au récit une dimension matérielle et donc plastique. Emmanuel Le Vagueresse remarque :

Los rasgos de intermedialidad los constituye esencialmente la inclusión de algún baile o pantomima, y/o de didascalias largas que insisten sobre este tipo de movimientos «plásticos» [...]

En cuanto a Ramón más precisamente, usa estos medios con parsimonia, y sobre todo en su primer período, pues, para recuperar él también algo de vitalidad en sus creaciones, unos «orígenes» primitivos y/o populares, autenticidad en una palabra, al presentar a unos personajes que se mueven como si hubieran vuelto al estado de naturaleza (un poco como hacían Picasso y otros pintores o escultores con el «art nègre» en la misma época), con sensualidad y desahogo, aunque sea sólo mimándolo. Hace como si quisiera atraer a un público al que se le hubiera dejado de lado estéticamente hablando, proponiéndole ahora, en cambio, algo novador pero con rasgos populares reconocibles por él de inmediato: una plasticidad de pantalla o una dinámica de pantomima⁴⁷⁷.

Dans *Museo de Reproducciones*, la récupération de motifs théâtraux simplifiés pour la narration permet à Gómez de la Serna de proposer une œuvre littéraire esthétiquement intermédiaire et revitalisée dramatiquement. Plusieurs niveaux s'enchevêtrent : tout d'abord, les sources plastiques, sculpturales dans leur grande majorité, sont à la fois des ingrédients savants et populaires du fait de leurs origines antiques. En outre, chaque référence est intégrée à une approche novatrice de la plasticité de l'œuvre, en lien direct avec un sentiment éprouvé par les deux protagonistes : Olga et le narrateur.

C'est justement l'objet qui retiendra notre attention dans le dernier chapitre où, en conclusion, le pendant sculptural masculin s'exprime. Antinoo, à la différence de la Vénus de Milo, devient l'*alter ego* de l'écrivain, probablement aussi narrateur. Afin d'en apporter une analyse intermédiaire, nous reproduisons ici le contenu de sa lettre :

Mi adorada Olga:

Estoy triste sin verte por el museo y más siendo otoño, que es cuando me podrías traer en tu sombrero la ofrenda de hojas caídas que es el encanto de nuestros plintos...

¿Tienes miedo de comprometer tu tranquilidad pequeño-burguesa viniendo a ver al que

⁴⁷⁷ LE VAGUERESSE Emmanuel, « Intermedialidad y vanguardismo en el teatro de Ramón Gómez de la Serna », *ILCEA* [En ligne], 35 | 2019, mis en ligne le 27 mars 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ilcea/6038>. [Consulté le 12 juillet 2019].

ya está por encima de todo, pero comprende el amor como un baile celestial?

Si una noche te quedases en el museo aprovechando la sombra en que se queda a la hora de cerrar, conocerías la molicie de las nubes.

Sentirías el frío de mi pecho pero te sentirás turbada por ese frío si mis brazos te aprietan contra mi frente y aprenderás tu blandura en mi dureza.

Te diré entre todas las estatuas sin cabeza a cuál pertenece la tuya y verás el cuerpo inmortal que echas de menos envuelto en guirnalda de flores que parecen conchas rotas.

Reconocerás así algo más que a tu hermana o a tu madre, porque te reconocerás a ti misma tal como anduviste por los viñedos de hace siglos... Yo podré darte una uva de aquellas uvas y al paladearla lo recordarás todo, tus fíbulas y tu abanico.

Te enseñaré el secreto de la conversión en estatua y conocerás el escondite de lo aún no descubierto.

Tendrás la doble vista de las estatuas, que si bien ven el pasado pueden ver el porvenir.

Comprenderás nuestra dignidad y que somos los que nunca necesitamos paraguas.

Verás cómo se reanima lo que tenemos de fotografías de otros tiempos en playas enarenadas de un sol mejor.

Serás mía y de los otros dioses, porque no ha sido posible a ningún dios secundario evitar la competencia de los grandes dioses. ¡Recurren a tales estratagemas!

Te divertirás con las transformaciones con que se disfrazan y un día será una planta, una liana amorosa la que te envolverá y en ella palpitará Hércules o Mercurio.

¿Y si le gustas a Júpiter? Podrás optar al cisne blanco y sabrás la postura de su pasión, la postura que ningún escultor ni ningún pintor acertó nunca.

Tendrás el oro de los dioses que cae en sus manos en forma de lluvia amonedada. Todo el oro que quieras para envolverte en todos los zorros azules que apetezcas.

Nuestro banco es el sol.

Sabrás hasta dónde puede subir una mujer y de dónde puede caer. Te dotaremos de paracaídas y así lo mismo dará que sea desde muy alto de donde caigas.

Somos ya la pasión fría y si no recibirás besos, tampoco los sabrá dar tu cabeza de estatua restaurada. Lo único que no se descompondrá en ti el día que te descompongas toda. Porque servirá para que se encuentre al correr de los siglos lo que le faltó demasiado tiempo a las obras de Escopas que el día del juicio final de las estatuas deberá aparecer íntegra. ¡Ese día en que la Venus de Milo tendrá brazos!

Ven por aquí y conocerás el escalofrío de la estratosfera y la noche del jardín celestial. El yeso de tu cabeza te hará saber el ardor de tu carne.

No hagas caso a ese feligrés de museos que tienes a tu lado y te sorprenderá el ardor claro de las imágenes inmóviles.

El museo sin ti no tiene problemas. Ven. Tu cabeza es útil para todas las botellas de nuestro amor.

Adiós. Hasta pronto.

Tu Antinoo⁴⁷⁸.

⁴⁷⁸ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *op. cit.*, 1980, pp. 40-42.

A l'inverse de l'épisode onirique de la Vénus de Milo, nous entrons dans la réalité du jeu de la jalousie et de la séduction qui animent Olga et le narrateur, depuis l'incipit. Nous trouvons deux vecteurs intermédiaires dans cet extrait final. En premier lieu, nous apparaît un vecteur générique puisque la lettre écrite à la machine à écrire insère un paradigme épistolaire dans le récit. En effet, dans un deuxième temps, la confusion s'installe au sujet de l'expéditeur de cette lettre d'amour. Est-ce le narrateur ou Antinoo lui-même qui en est l'auteur ? Nous parlons bien d'une stratégie épistolaire bâtie par le narrateur qui, en semant le doute dans l'esprit d'Olga, finira par en obtenir les faveurs.

Les figures de l'amplification lyrique, abondantes dans cette lettre (*traer en tu sombrero la ofrenda de hoja caídas que es el encanto de nuestros plintos / el cuerpo inmortal que echas de menos envuelto en guirnalda de flores que parecen conchas rotas*) engendrent un effet de dramatisation *a posteriori*, proposant un rôle cathartique à l'introduction de l'épistolaire dans le récit et enregistrant, de façon scripturale, les souffrances du corps et de l'âme⁴⁷⁹.

Si les deux chapitres finaux et consécutifs « vocalisent » dans chacun d'eux des êtres inanimés que sont les statues de plâtre, féminin dans le chapitre cinq et masculin dans le chapitre six, une analogie de traitement de l'image de ces statues semble pertinente. Tout d'abord, nous évoquons l'expression poétique de la lettre supposée d'Antinoo, regorgeant de métaphores et d'allitérations comme celle du phonème liquide vibrant alvéolaire [r]⁴⁸⁰ qui transcrit à la fois la dureté du plâtre de la statue et la vibration de l'amour ressenti par Antinoo : *te sentirás turbada por ese frío si mis brazos te aprietan contra mi frente y aprenderás tu blandura en mi dureza*. Le dialogue supposé, lui aussi, entre le narrateur et la Vénus de Milo, est au contraire bien plus prosaïque et pragmatique, comme dans cet exemple d'une réplique de YO : *¿Y no desea aparecer en la vida ? ¿Ir a los cabarets y a los cinematógrafos ?*, ou bien encore la scène finale et *esperpéntica* du chapitre cinq :

ELLA - ¿Quiere alcanzarme mi bolsillo?

⁴⁷⁹ Idée développée par CHARRIER-MOZEL Marianne, « L'autoportrait de l'épistolière au XVIII^e siècle : entre réalité et fiction » in DIAZ Brigitte et SIESS Jürgen (dir.) *L'épistolaire au féminin*, Caen, PUC, 2006, pp. 27-38.

⁴⁸⁰ ACCATOLI Matilde, *Phonologie de l'espagnol*, mis en ligne le 9 juin 2019, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01535995>, [Consulté le 10 juillet 2019],

YO – Tome.

ELLA – Un poco de *rouge* en los labios para poder pasar la calle sin desentonar...
Ya está... Adiós.

Nous en revenons donc à Vénus et à Antinoo, deux allégories du dialogue tradition-modernité dont Gómez de la Serna se fait le chantre. En se penchant uniquement sur les procédés d'énonciation pronominaux et verbaux, Vénus, par l'usage intensif du prétérit et du pronom *usted* lors de sa conversation avec le narrateur, assume la position antique séculaire servant de base aux arts nouveaux. Antinoo, quant à lui, s'adresse à Olga au présent et surtout au futur, de manière beaucoup plus informelle grâce au tutoiement. Une proximité qui se réfère à celle du propre auteur face aux statues antiques : les sublimer verbalement pour les rendre modernes. Nous entendons « modernes » dans le sens de la *modernité*, terme employé semble-t-il pour la première fois par Chateaubriand et dont Littré donne la définition suivante qui correspond bien à l'esthétique ramonienne :

Néologisme. Qualité de ce qui est moderne. D'un côté, la modernité la plus extrême ; de l'autre, l'amour austère de l'antique⁴⁸¹.

S'il est vrai que, durant la période la plus avant-gardiste de Gómez de la Serna, nous dirons jusqu'en 1929, sa seule pièce de théâtre mise en scène et représentée, *Los medios seres*, répond à une esthétique de la préoccupation ortéguienne de déshumanisation de l'art, nous assistons, dans *Museo de Reproducciones*, à un véritable plébiscite de la « réhumanisation » de l'art au service de la littérature. Si la métaphore était un trope amplement employé comme principal instrument de déshumanisation, Gómez de la Serna invente un autre moyen d'utiliser les figures de style dans un simple changement de perspective habituelle des choses qui nous entourent. Il admet simplement qu'il faut inverser la hiérarchie communément admise : l'homme créateur au-dessus des « créatures » comme c'est le cas des sculptures ici. Au premier plan, doivent surgir les aspects les plus anodins de la vie. On préférera au « supra-réalisme » un « infra-réalisme » pratiqué par notre auteur, c'est-à-dire une propension certaine à concentrer des schémas en rupture franche avec une tradition littéraire et artistique, mais qui, dans une mise en abyme intermédiaire et hybride, réintègre l'humain, spécifiquement dans les récits brefs.

⁴⁸¹ FROIDEVAUX Gérard, *Baudelaire. Représentation et modernité*, Paris, José Corti, 1989, pp.29-39.

2 La littérature ramonienne créatrice du vivant

A l'instar des sculpteurs antiques, le propos littéraire de Ramón Gómez de la Serna n'est-il pas de « créer du vivant » sur papier ? L'œuvre de l'écrivain s'inscrit dans une réalité concrète instantanée ou immédiate, que nous avons déjà définie auparavant comme partie prenante du « fantastique ramonien ». Il transforme cette réalité en ne s'interdisant pas l'impossible et l'imaginaire. Dans *Museo de Reproducciones*, le narrateur se veut aussi théoricien de l'art et s'autorise quelques réflexions métaartistiques comme dans cet exemple :

Entonces surgió súbitamente en mí la idea que había de hacer girar la realidad hacia lo irreal, toda la realidad movida como esta hornilla giratoria sobre la que se levantan las estatuas más copiadas por los dibujantes y que moviendo una palanca giran presentando al atleta o a la Venus en todas las posturas⁴⁸².

Deux faces des œuvres d'art sources s'offrent aux yeux de Gómez de la Serna : la face objective populaire, reconnue mais statique, et la face subjective vectorisée dans un médium différent du visuel tel que le récit. La difficulté créatrice, qui en fait tout son charme, réside finalement dans le passage de l'expression d'une réalité en trois dimensions, sculptée à partir du monde réel, à une énonciation scripturale de cette même réalité en deux dimensions. Nigel Dennis nous renvoie au passage de l'idée vers la création chez les artistes face à un support vierge :

Donc, si le vrai cri de guerre du peintre – comme le suggère Deleuze – c'est de lutter contre le cliché, nous pouvons dire que tout artiste vraiment créateur s'efforce de vaincre les conventions figées du matériau à partir duquel il travaille. Face à la nature des mots et de leurs nombreux parents, face aux difficultés liées à l'écriture authentique, les exemples de ce malaise abondent dans la littérature espagnole⁴⁸³.

Il ajoute que, particulièrement chez Ramón Gómez de la Serna, la prise de conscience créatrice par les mots possède une fonction esthétique vitale :

⁴⁸² GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *op. cit.*, 1980, p. 28.

⁴⁸³ DENNIS Nigel, « Création et re-création chez José Bergamín » in LAGET Laurie-Anne et FOEH Salomé, *Aux sources de la création artistique : pastiche, citation et variations autour de l'emprunt*, publié en ligne, 2012, pp. 13-32. URL : http://www.univ-paris3.fr/medias/fichier/foehn-laget_1392906008430.pdf

Chez Ramón Gómez de la Serna, nous trouvons les produits torrentiels d'une imagination constamment en délire, engagée dans un dialogue personnel avec ce qu'il nomme « lo subconsciente de la vida », qui revitalise les mots. Nul n'est plus conscient que Ramón de la nécessité de les recréer, d'improviser de nouveaux sens, afin de révéler ce que lui seul voit. [...] Surtout, Ramón trouve le rachat – aussi bien pour la langue que pour la réalité elle-même, tant pour le signifiant que le signifié – dans le pouvoir de la métaphore. Pourquoi toujours comparer A à B ? En comparant A avec F ou M ou P – une tâche jamais entreprise auparavant – nous pouvons découvrir de nouveaux sens⁴⁸⁴.

Paradoxalement, alors que notre propos tend à prouver la force de vie de l'écriture ramonienne, les premières lignes de *Museo de Reproducciones* installe le récit dans un environnement mortifère (*cementerio, mausoleo, esquelético, esqueleto, mórbidamente, muerte*) :

Avanzamos por la antesala llena de yesos como si entrásemos a amarnos en un cementerio, a saber si era verdad nuestra pasión en contraste con los mausoleos. [...]

Y tal día de invierno que tienen la tristeza de lo esquelético, con esqueleto moldeado mórbidamente, esqueleto que es cuerpo y plástica de sus figuras. [...]

- ¿Sabes un secreto? Las estatuas están locas... Viven en la muerte y en la vida y no saben nada ni de la muerte ni de la vida⁴⁸⁵.

Il s'agit d'élaborer pour l'auteur une stratégie d'introspection de notre réalité artistique immédiate à l'aide de connexions sémantiques « en trompe-l'œil », en évoquant la mort pour mieux voir surgir la vie, et qui réunit les éléments les plus disparates de cette réalité.

2.1 Fractalité du récit scriptopictural

L'apparent éparpillement créateur ramonien obéit tout de même à une certaine régularité et nous parlerons alors de l'introduction du concept de fractalité dans le récit, comme nous le propose Susan Condé :

La pensée de la fractalité peut servir d'outil de lecture pour d'autres œuvres d'art, par exemple nous pouvons considérer la fractalité d'une œuvre de Hokusai, détecter des éléments de la fractalité dans les œuvres de Virginia Woolf, ou lire un passage de Proust en notant l'autosimilarité des motifs qui se répètent à la manière d'une fugue dans les phrases⁴⁸⁶.

La notion de fractalité s'adapte au mode d'expression artistique intermédiaire de Gómez de la Serna dans *Museo de Reproducciones*. En effet, les similarités

⁴⁸⁴ *Idem.*

⁴⁸⁵ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *op. cit.*, 1980, p. 17.

⁴⁸⁶ CONDÉ Susan, *La fractalité dans l'art contemporain*, Paris, La Différence, 2001, p. 24.

itératives du récit se manifestent par la récurrence des thèmes, des figures de style, de l'intrigue, des personnages, réels ou fictifs, des univers bâtis, des références intertextuelles et extralittéraires. Face à un apparent chaos référentiel, le récit ramonien doit s'étudier à différents niveaux de positionnement du substrat iconique, sur le mode de l'autosimilarité⁴⁸⁷. La structure multi-échelles de l'œuvre nous invite à percevoir une gradation des constantes créatrices de Gómez de la Serna. Ce sont l'influence de choix de l'auteur dans la conduite des personnages, le protagonisme et l'animation des choses qui entourent le narrateur (ici des statues), l'irruption de l'insolite dans la vie quotidienne, la tendance à la figuration plastique des idées soumises au hasard impérieux du développement de l'intrigue.

La perception « mathématique » de la création littéraire ramonienne nous incite à la positionner dans un ensemble systématisé où le mot est un élément nucléaire qui donne vie au récit, à travers, notamment, les néologismes. Dans la préface de *Museo de Reproducciones*, Francisco Induráin porte à cet aspect une attention toute particulière :

Es algo que está por analizar cuidadosamente, y creo que no lo ha sido ni en primera vista, la agilidad y desenfado con que Ramón se mueve por el vocabulario, del que domina un caudal ingente y que enriquece con creaciones verbales casi siempre legítimas dentro del sistema derivativo español o con transgresiones felices, con vario humor. En nuestra novela no se advierte una frecuencia notable y así tenemos: “autobusto”, hecho por el módulo de “autorretrato”, “nirvanática”, “remotidad” o ese “perlótida” (amante de las perlas), que no tiene fácil encaje en el sistema, pero ahí queda⁴⁸⁸.

La systématisation va encore plus loin, dépasse le seul lexique pour aller dans le syntaxique en un mode d'association de l'inanimé avec l'animé. Francisco Induráin ajoute :

Algo que también necesita un estudio sistemático es el juego de asociaciones entre lo material, las cosas, y sentidos que pertenecen al mundo de las vivencias morales, como puede ser el ver en una cosa expresión humanizada. [...] En el perambular por el museo ocurre “una pausa de nalgas blancas” y una “pausa de yeso⁴⁸⁹”.

⁴⁸⁷ La caractéristique essentielle de la composition autosimilaire est de proposer toujours la même structure à toutes les échelles. La *Comedia* en est un bon exemple comme le montre Amélie Adde dans son article « La structure de la *Comedia* à la lumière de la théorie des fractals » in MINARY Daniel, *Savoirs et Littérature vol. 2*, Besançon, PUFC, Collection annales littéraires, 2002. En proposant une discontinuité dans le processus autosimilaire de la déambulation des protagonistes dans le musée, Gómez de la Serna fige la créativité intermédiaire au sein de son récit.

⁴⁸⁸ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *op. cit.*, 1980, p. 14.

⁴⁸⁹ *Idem.*

Le résultat de ce type d'associations finit par s'établir dans la comparaison peinture-sculpture, à l'origine de la création même du texte. Ainsi, le narrateur finalise deux objectifs : celui de magnifier la sculpture face à la peinture et celui de créer un sentiment vitaliste, notamment d'amour auprès d'Olga :

- Eres más bella que todas las estatuas del museo y eso es decirte algo... En un museo de pinturas eso no significaría nada porque hay muchas mujeres pintadas por el compromiso de su categoría, pero aquí no hay más que mujeres bellas.

Ella sonrió incrédula y nos apresuramos a salir a la calle, ansiosos de vida como si el idilio hubiera ganado su premio en las escayolas⁴⁹⁰.

Cette citation constitue les dernières lignes du premier chapitre de *Museo de Reproducciones*. Comparons-les avec les dernières lignes du chapitre deux :

Salimos a la vida como si nos hubiesen dado de alta en un hospital y nos hubieran quitado los apósitos de escayola que nos habrían hecho parecer estatuas entre las estatuas⁴⁹¹...

Ces deux fins de chapitres illustrent la relative rigueur ramonienne de similarité lexicale (« *escayola* ») et thématique (« *salir a la vida* »). Cette vie tant chérie par le narrateur reste cependant toujours en suspens face à l'impression de mort des statues qui rôde dans les recoins du musée. C'est donc un combat que doit livrer le narrateur pour faire vivre ces sculptures et par métonymie l'auteur, Ramón Gómez de la Serna, qui doit démontrer sa force créatrice vitale.

2.2 Francisco de Goya... *ad vitam aeternam*

Si nous avons amplement commenté précédemment l'héritage goyesque présent dans la littérature ramonienne, et notamment dans les récits brefs, il nous faut étudier la portée de cet héritage dans une œuvre comme *Museo de Reproducciones*, afin de démontrer la constance avec laquelle Gómez de la Serna emploie et réemploie le terreau pictural de Goya. Le système d'énonciation référentielle s'effectue dans cette œuvre par saupoudrage, chapitre après chapitre, afin de ne pas surcharger

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 25.

« chromatiquement » l'écriture ramonienne et donner l'impression au lecteur de reconnaître Goya sans le vouloir. Ce procédé amplifie aussi la notion de fragmentation et de fractalité à l'intérieur du récit.

Nous identifions les premières citations implicites à partir du chapitre trois. Elles sont associées, une fois de plus, au terme *vida*, impliquant le peintre aragonais dans la volonté de Gómez de la Serna de créer du vivant.

Éramos como colegiales del primer colegio escapados para amarnos al internado vigilante de la vida⁴⁹².

L'extrait n'est pas sans rappeler ce souvenir d'enfance où Goya est clairement cité :

Era yo como colegial en el colegio de Goya, mi primer colegio verdadero⁴⁹³.

Par ailleurs, le terme *colegio* réapparaît un peu plus loin dans le chapitre, faisant écho à la fois à la surdité de Goya et à certaines représentations des *Désastres de la guerre* :

Estábamos solos en el museo con la responsabilidad de aquellos mutilados gloriosos, en una especie de colegio de sordomudos ciegos y a veces troncos sin más que tronco, los únicos troncos aún vivos sin tener cabeza⁴⁹⁴.

Ainsi que nous avons pu le définir auparavant dans notre étude, nous faisons face à une phrase ekphrastique « donnant à voir » la planche 39 *Grande hazaña ! Con muertos !*⁴⁹⁵. Nous remarquons l'usage de la polysémie de *tronco*, celui de l'arbre et celui du corps. Le mot est de ce fait employé également au pluriel car les deux sont présents sur l'estampe. La représentation du corps mutilé est associée au végétal de l'arbre, qui est enraciné et donne vie à une gravure qui témoigne, de façon intemporelle, de la barbarie de la guerre. Gómez de la Serna y voit certainement plus le rapprochement esthétique que l'on peut élaborer avec les statues antiques

⁴⁹² *Ibid.*, p. 26.

⁴⁹³ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Obras completas. XVIII, Retratos y biografías. op.cit.*, p. 120-121.

⁴⁹⁴ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *op. cit.*, 1980, p. 27.

⁴⁹⁵ Planche consultable sur le site de Biblioteca Nacional de España, : <http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/America/Exposicion/Seccion2/Obra09.html?origen=galeria>. [Consulté le 20 juillet 2019]. Annexes Figure 12, p 356.

démembrées et décapitées par l'outrage du temps, mais bien vivantes dans ce musée. En outre, la gravure 39 illustre la fragmentation de l'arbre et de l'homme en lui-même, dans son propre corps. Dépecé, il entretient une union charnelle avec la nature⁴⁹⁶. La réplique suivante d'Olga confirme l'interpicturalité de *Museo de Reproducciones* et des *Désastres de la guerre* :

Me conviertes en una enfermera que no sabe qué hacer en este hospital de enyesados que esperan así la eternidad o la guerra⁴⁹⁷.

L'objet sculptural a une importance prépondérante chez Goya à l'heure de concevoir ces estampes. Raquel Gallego, dans son ouvrage *Goya. Los Desastres de la guerra*, rappelle, dans le sixième chapitre consacré à l'universalité de cette même série de gravures, la préoccupation de l'artiste pour la représentation académique des corps. De fait, dans *Grande hazaña ! Con muertos !* la nature est hostile et inhospitalière, puisque, d'une certaine façon, complice des bourreaux. Les arbres ont une fonction « d'arme mortelle sur laquelle on s'empale et se pend⁴⁹⁸. » Le maniérisme des corps décharnés se confond avec les circonvolutions des arbres, troncs et branches. Ce schéma artistique est également présent dans l'estampe 37 *Esto es peor*. Raquel Gallego mentionne le fait que Goya réalise ici une allusion intericonique avec le *Torse du Belvédère*⁴⁹⁹ car, durant son séjour en Italie, le peintre aragonais s'intéressa particulièrement à cette œuvre connue du Vatican qui a influencé les plus grands artistes de la Renaissance.

Au terme du chapitre quatre de *Museo de Reproducciones*, une nouvelle thématique d'inspiration goyесque fait son apparition : la prostitution. L'introduction de ce thème aborde tout d'abord la notion de grotesque :

Como un idiota miré a las estatuas sentadas sin cabeza como si una cabeza pudiera sonreírme el cuello guillotinado, como si estuviera en una verbena y buscara esa superposición sobre las siluetas preparadas para eso en las barracas de los fotógrafos de lo grotesco⁵⁰⁰.

⁴⁹⁶ Voir BOZAL Valeriano, "El árbol goyesco", in CALVO SERRALLER Francisco, *Goya. Nuevas visiones, Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*, Madrid, Amigos del Museo del Prado, 1987, pp. 119-132.

⁴⁹⁷ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *op. cit.*, 1980, p. 27.

⁴⁹⁸ GALLEGO Raquel, *Goya. Los Desastres de la guerra*, Barcelona, Ediciones de la Central, Cuadernos de Arte, 2011, p. 40.

⁴⁹⁹ Annexes Figure, 13, p. 357.

⁵⁰⁰ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *op. cit.*, 1980, p. 36.

A partir du moment où le mot est énoncé, en position finale de phrase, nous rentrons de plain-pied dans l'infra-réalisme ramonien. *A fortiori* la thématique est assumée, lorsqu'à la page 34 se trouve l'occurrence du mot *celestinaje*, s'insérant dans le grotesque de la société. Car il faut bien entendre *grotesco* comme l'expression du carnavalesque. La notion d'*infra-réalisme* annonce celle créée par Georges Perec d'*infra-ordinaire*, lorsqu'il pose la question suivante :

Ce qui se passe vraiment, ce que nous vivons, le reste, tout le reste, où est-il ? Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire⁵⁰¹ ?

Ce Museo de Reproducciones ne serait-il pas, finalement, qu'une mascarade orchestrée par le narrateur et conjuguée aux motifs goyesques de la critique des mœurs par l'auteur ? :

Sonreía demasiado cerca de mí. ¡Ya se podía haber ido a la Vía Appia de la peripatéticas! [...]

Parece que la paz provisional vale más que el odio eterno y cogiéndola del brazo salimos una vez más del museo como después de otra experiencia letal. ¿Por qué habíamos vuelto otra vez a aquella casa de prostitución de las estatuas⁵⁰²?

La critique sociale concerne aussi les statues. Elle devient universelle. Les femmes aux mœurs légères sont, temporairement pour le narrateur, toutes les femmes, y compris Olga. Nous en appelons aux planches 22 - *Pobrecitas*, 26 - *Ya tienen asientos*, 27 - *Quien más rendido*⁵⁰³. L'héritage de Goya s'apparente aussi à une érotisation du récit ramonien. Nous pouvons également citer l'intervention du narrateur au sujet des seins d'une statue :

-Solo envidia sus senos.

-Son los más falsos de ellas... Ya sabes que los hacían con una copa... Los escultores siempre sedujeron a las mujeres moldeando senos perfectos, su mayor envidia⁵⁰⁴...

⁵⁰¹ PEREC Georges, *L'infra-ordinaire*, Paris, Edition du Seuil, 1989, p. 11. Cité par VIGNERON Denis, «Des métaphores *ortégiennes* de Ramón Gómez de la Serna aux peintures hyperréalistes de Gerardo Pita», *Líneas* [En ligne], Numéros en texte intégral /, Trompe-l'œil et vérité, mis à jour le : 10/12/2017, URL : <https://revues.univ-pau.fr/lineas/646>.

⁵⁰² GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *op. cit.*, 1980, p. 36.

⁵⁰³ STEFFEN-PRAT Isabelle, « De Goya à Cela : le paradoxe du Caprice ou la naissance d'un nouveau genre », in PEYRAGA Pascale (dir.) *Le caprice et l'Espagne, une forme artistique transgressive*, Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 229-249.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 19.

Aller dans le sens de Christian Manso, en partant de la première édition de *Senos* en 1917 et en positionnant le motif des seins comme une constante dans l'œuvre ramonienne, nous semble judicieux :

L'analyse qui précède s'est efforcée de mettre en lumière les soubassements idéologiques et esthétique-esthétiques, c'est-à-dire quelques constantes fondamentales tendant à faire entrer cet ensemble de *Senos* dans un projet – certainement plus vaste – que souhaitait insuffler Ramón Gómez de la Serna à sa production. Ce n'est qu'un point de vue⁵⁰⁵ !

Nous partageons donc ce point de vue et l'exemple cité dans *Museo de Reproducciones* ne fait qu'attester cette « myriade mammaire » ramonienne⁵⁰⁶.

3 Vers une métamorphose du lexical au pictural

La clairvoyance extra-lucide de la narration brève de la réalité qui nous entoure chez Gómez de la Serna nous oblige à dépasser la simple constatation d'un jeu littéraire divertissant. Après analyse, il est certain que, malgré les apparences, si la rupture avec la tradition littéraire du XIX^e siècle est probante, celle qui consiste à abandonner toute tradition iconographique n'est pas totalement consommée chez Gómez de la Serna. Il y a des implications culturelles fortes qui unissent les diverses œuvres citées dans cette partie : *Caprichos*, *Disparates*, *Seis falsas novelas*, *Gollerías*, *Senos*, *Museo de Reproducciones*... Gómez de la Serna possède un génie de l'éclat, du flamboyant, avec une facilité des jeux de mots et des néologismes qui servent à établir des connexions entre les choses les plus dissemblables.

Ces connexions scriptopicturales sont d'ordre multiple, depuis la simple citation explicite jusqu'à l'*ekphrasis*. Elles permettent à l'auteur d'élaborer des stratagèmes macrolittéraires, à travers ses titres de recueils de microrécits ou de microrécits eux-mêmes, ce qui engendre une cartographie des œuvres placées sous la tutelle de l'intermédialité picturale. Au niveau microlittéraire, chaque allusion ou procédé référentiel anime un réseau de thématiques disparates au premier regard, mais en fait soigneusement organisées. En effet, dans le cas des *Caprichos*, la veine

⁵⁰⁵ MANSO Christian, « art. cit. », pp. 153-181.

⁵⁰⁶ Au sujet du traitement du motif des seins chez Ramón Gómez de la Serna, voir l'article très complet de M. NEGRO, « El signo del seno, el seno del signo, una lectura literaria de *Senos* », in *Boletín Ramón*, n°16, Primavera, Madrid, 2008, pp. 30-63.

critique de la réalité s’empare des récits, en proposant une vision moderniste, à chaque fois une image différente de la société espagnole, poussant cette vision aux extrêmes du « fantastique ramonien ». Dans le prologue à la biographie de Goya, cet avis nous éclaire :

Para Gómez de la Serna Goya es el Beethoven de la pintura, Goya encarna la retrovisión y la futurvisión, ve según Ramón, las luces de los siglos. [...] En un libro de Ramón nunca comanda el constructor, el ingeniero, el maestro de obras; manda el genio anárquico, el ingenio chispante al que toda referencia a lo real le sirve de acicate de la fantasía⁵⁰⁷.

La fantaisie, telle qu’elle est perçue chez Gómez de la Serna, rejoint la constitution du genre capricieux. Bernard Vouilloux synthétise la question, même s’il n’évoque pas la littérature à proprement parler. Nous invoquons les passerelles intermédiales comme application de son analyse :

Les emplois spécialisés que le terme *fantaisie* connaît en peinture et en musique intéressent l’histoire de la notion sur son versant romantique : ils la raccordent d’un côté à l’improvisation et à l’esthétique du pittoresque, de l’autre aux monstres et drôleries du Moyen Âge, aux grotesques et caprices de la Renaissance, et enfin aux arabesques des XVII^e et XVIII^e siècles. Chez Littré, l’acception la plus proche de la signification esthétique est celle qui, dans le domaine de la peinture, désigne un « ouvrage où l’on a suivi son caprice et son imagination en s’affranchissant des règles », le substantif *fantaisiste*, étiqueté comme un néologisme [...] renvoyant soit à un « peintre de fantaisies », soit à « un écrivain qui est dans les lettres ce que la fantaisie est dans la peinture⁵⁰⁸ ».

C’est cette dernière définition que nous retenons dans le cas de Ramón Gómez de la Serna : « un écrivain qui est dans les lettres ce que la fantaisie est dans la peinture ». A la suite de l’analyse réalisée dans cette partie de notre étude, au sujet des relations de la peinture, de la gravure, de la sculpture et du texte ramonien, spécifiquement dans les récits brefs, il convient de s’interroger sur la dialectique primitive du dessin face au texte. Jacquie Barral nous parle du livre d’artiste comme « espace de transformation » :

Ce lien artiste-écrivain, ce « dialogue », initié avec la bibliophilie du XX^e siècle et qui persiste encore, parfois, dans le livre d’artiste ou d’auteur, fait naître un espace de transformation des signes et de soi par l’autre⁵⁰⁹.

⁵⁰⁷ YURKIÉVITCH Saúl, « art. cit. », p. 24.

⁵⁰⁸ VOUILLOUX Bernard, *op. cit.*, 2008, p. 95.

⁵⁰⁹ BARRAL Jacquie, Introduction in *Le Dessin et le Livre*, Saint-Etienne, PUSE, CIEREC Collection « Arts », 2009, p. 23.

Chez Gómez de la Serna, le point de départ de la métamorphose, des mots vers le dessin, procède d'une dualité image-texte dans le même cadre spatial que sont le carnet, la feuille, le livre... Cette cohabitation temporaire, ou non, entre les mots et le dessin tisse des polarités complexes. Le plus souvent, comme nous l'avons étudié, le dessin (forme primitive de la peinture/gravure/sculpture) s'emploie à viser l'objet du récit par les mots. Mais avoir une idée en dessin engage aussi à des opérations spécifiques qui se défendent face aux mots. Le dessin peut permettre de penser les mots, de les organiser dans l'espace. Le dessin, lorsqu'il devient illustration ou auto-illustration du texte, autorise l'analogie scripturale du trait de l'artiste qui sait qu'illustrer, dans son premier sens, veut dire rendre illustre. L'objet de notre troisième partie sera de mettre en relief cette analogie dans des exemples ramoniens précis. Les illustrations paratextuelles dans plusieurs ouvrages de notre écrivain, constitués de récits brefs en particulier, sont autant de sujets picturaux qui demandent une analyse intermédiaire concrète.

TROISIÈME PARTIE

L'IMAGE DANS LE PARATEXTE

RAMONIEN :

INSPIRATIONS ET ILLUSTRATIONS

CHAPITRE PREMIER

Au commencement était le sujet pictural ramonien

*Soñar es dormir con láminas intercaladas en el texto*⁵¹⁰

Eugenio d'Ors y Rovira

A la recherche des tableaux, gravures ou sculptures qui ont inspiré Ramón Gómez de la Serna, nous pénétrons dans la relation du hors-texte, du « hors-livre », avec la sémiotique des récits brefs ramoniens. Mais, par le truchement de l'influence de l'écrit sur l'image, nous réduisons la focale sur le paratexte de ces mêmes récits afin d'envisager une étude de leurs illustrations.

Dans son *Advertencia preliminar* au recueil *Trampantojos*, Ramón Gómez de la Serna - et ce sera l'objectif de notre troisième partie - annonce qu'il est envisageable d'être à la fois auteur de lettres et de dessins, sans rivalité avec les artistes professionnels :

Con los *Trampantojos* aparecen, por primera vez en volumen, unas greguerías ilustradas, lo cual no quiere decir que posean mayor cultura o sean más ilustres que las publicadas por mí en otros libros, sino que están aclaradas por dibujos de mi pluma, dibujos legítimos, como todos los de este tomo, estén firmados o no con una R, y que, naturalmente, no se proponen hacer la competencia a los artistas profesionales⁵¹¹.

Comment s'établissent les rapports entre illustrations et peintures, d'une part, et références picturales présentes dans les textes, d'autre part ? Comme nous l'avons déjà commenté, selon les modalités analysées par Liliane Louvel dans *Le Tiers*

⁵¹⁰ D'ORS Y ROVIRA Eugenio, «Los caprichos y las ciencias » in *Las Noticias*, IX Fisiología, 20 juin 1920.

⁵¹¹ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, in *Obras Completas VII*, *op. cit.* p. 881.

*pictural*⁵¹² : Qu'est - ce qu'illustrer ? Doit - on trouver des correspondances entre le sujet iconique et l'écriture ou est-ce un simple « accompagnement » du texte ?

L'exploration de la littérature par le biais de l'illustration et le dialogue préexistant entre l'estampe et le texte constituent l'un des pans importants de la production de Ramón Gómez de la Serna. Nous pouvons nous interroger afin de savoir si le style pictural d'une illustration fait toujours écho à celui du texte, ou s'il entre en dissonance avec lui ? Daniel Grojnowski préfère la notion d'« interférence » :

L'intérêt des illustrations d'œuvres littéraires provient des interférences entre représentations verbale et iconique. Une fois introduites dans un récit, les images s'y agrègent. Elles doivent être appréhendées dans l'économie d'un ensemble, tout comme une représentation « interprète » une pièce ou un opéra par la mise en scène, le décor et les costumes. On est alors amené à prendre en compte, en même temps que l'intention de l'auteur, les apports de ceux qui participent à l'ensemble des dispositifs⁵¹³.

En ce sens, opter pour une dissociation du texte et de l'image paratextuelle dans les récits brefs ramoniens est un point de départ analytique prometteur. Néanmoins - et alors que nous arriverons au terme de notre étude - il faudra envisager que l'expression d'une « imagerie verbale⁵¹⁴ », fusionnant l'image et le texte dans un même cadre, demeure la volonté expressive prédominante de Ramón Gómez de la Serna.

1 Illustrer : une nécessité toute ramonienne

1.1 Qu'est-ce qu'illustrer ?

Si nous revenons aux origines de l'illustration, Philip Stewart propose d'envisager ce mode d'expression artistique selon un lien de juxtaposition et de complémentarité avec le texte :

L'illustration – ou ce qu'on appelle pour la première période enluminure – est née avec le livre, bien avant l'imprimerie. [...] Ce qui distingue l'illustration de toute autre forme d'art, c'est son lien organique avec un texte. Ce n'est pas dire, on l'oublie trop souvent, que

⁵¹² LOUVEL Liliane, *op. cit.*

⁵¹³ GROJNOWSKI Daniel, « Le roman illustré par la photographie », in LOUVEL Liliane (dir.) *Texte/Image : nouveaux problèmes*, Rennes, PUR, 2005, pp. 171-184.

⁵¹⁴ MITCHELL, W J Thomas, *op. cit.*, 2009.

la peinture ou la sculpture traditionnelles existent indépendamment de textes : au contraire, on n'a jamais compris une œuvre figurative sans savoir par quel texte elle est informée. Mais dans l'illustration cette association est une juxtaposition ; la proximité impose un dialogue entre les deux éléments constitutifs⁵¹⁵.

Dans le corps du texte, l'illustration est, par conséquent, l'organe qui engendre l'échange d'information picturo-littéraire, de l'image vers le texte ou inversement. La notion de correspondance convient également ici, ce que précise Meyer Schapiro dans une réflexion historiographique :

Entre l'Antiquité tardive et le XVIII^e siècle, une large part des arts visuels représente des sujets empruntés à un texte écrit. Le peintre et le sculpteur étaient chargés de traduire la parole – religieuse, historique, poétique – par une image visuelle. Certes, nombre d'artistes ne prenaient pas la peine de consulter le texte et copiaient, fidèlement ou non, une illustration existante. Mais pour nous aujourd'hui, l'intelligibilité de cette copie, comme celle de l'original, repose en dernière instance sur sa correspondance avec un texte connu, fondée sur les formes identifiables des objets représentés et sur les actions désignées par les mots⁵¹⁶.

Dans le même ouvrage (plus exactement dans la préface rédigée par Hubert Damisch), c'est à partir de l'*illustratio* que l'on cerne le dessein de Gómez de la Serna dans sa volonté d'illustrer ses récits brefs : rendre sa pensée plastique et lui donner encore plus de retentissement :

Illustratio ne se disait-il pas des explications et des exemples didactiques destinés à accompagner un texte longtemps avant que d'en venir à désigner les images qui en étaient regardées comme l'ornement, et qui concouraient à ce titre à son prestige, à son « illustration ».

Mais le mot *illustration*, qui en vieux français aura d'abord eu le sens d'« apparition », indique assez la finalité à laquelle obéit l'image : il s'agit, dans tous les cas, de donner à voir, de manifester sous une espèce concrète, un objet, un phénomène, un événement, une pensée qui, dans les conditions normales d'appréhension ou de lecture, échapperait à toute prise sensible, au moins immédiate⁵¹⁷.

En fin de compte, l'analyse des rapports image-texte n'est – il pas simplifié dans le cas précis de l'illustration picturale d'un texte, et ce, au regard des relations intermédiaires abordées dans la deuxième partie de notre étude ? Au premier regard, certainement, mais Jacques Py, à demi-mot, perçoit une complexité inhérente à la différence générique des deux arts :

⁵¹⁵ STEWART Philip, « Introduction » in: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2005, n°57. pp. 11-20.

⁵¹⁶ SCHAPIRO Meyer, *Les Mots et les Images*, Paris, Macula, La Littérature Artistique, 2000, p. 31.

⁵¹⁷ DAMISCH Hubert, « La peinture prise au mot » in SCHAPIRO Meyer, *op. cit.*, 2000, p. 7.

Parmi les relations multiples et subtiles qu'entretiennent l'image et le texte, la plus évidente, et d'apparence élémentaire, reste l'illustration. L'image y côtoie le texte, et de cette cohabitation, voulue ou non, de deux imaginaires, il conviendra de chercher à dépasser le rapport originel d'une en relation simplement illustrative d'une image avec un texte⁵¹⁸.

L'illustration entraîne une série de problématiques transversales aussi bien dans la création littéraire que dans la réception des œuvres « hybrides », qualificatif dont Emmanuel Marigno propose une acception que nous intégrerons :

En guise de prérequis, précisons que l'« hybridité » ne désigne nullement une forme ou une zone de mélange, de métissage et encore moins de synthèse. Si l'on s'en tient à la définition qu'en donne Alfonso de Toro, l'« hybridité » constitue au contraire une *tension* entre rhizomes de nature distinctes, voire distantes. [...] La frontière induit davantage l'idée de *jonction* plutôt que celle de *distanciation*, car c'est la frontière qui rend possible le contact entre les altérités⁵¹⁹.

Il semble que la terminologie qui encadre notre perception de l'illustration telle que nous la concevons pour les récits brefs de Ramón Gómez de la Serna, est celle d'interface. En effet, le dictionnaire Larousse nous en donne la définition suivante : *Plan ou surface de discontinuité formant une frontière commune à deux domaines aux propriétés différentes et unis par des rapports d'échanges et d'interaction réciproques*⁵²⁰. Concrètement, sur le même plan, celui de la page du livre, il existe bien une discontinuité graphique entre les mots et les lignes tracées et courbées, des illustrations. Ce sont bien deux domaines d'expression artistique différents qui, pourtant, proposent des échanges sémiotiques communs.

De quels types d'échanges parle-t-on ? Tout d'abord, entre le texte et l'illustration surviennent des relations comparatives pour lesquelles la question de l'identité générique et de la transformation sont essentielles. Louis Hébert en parle ainsi :

Distinguons entre l'identité d'ipséité, l'identité à soi d'un élément : un élément est identique à lui-même, et l'identité ordinaire : un élément est identique à un autre élément (qui peut être génériquement différent) qui possède exactement les mêmes propriétés.

La transformation est le processus à la fin duquel une relation autre que l'identité s'établit entre ce qu'était un terme et ce qu'il est devenu⁵²¹.

⁵¹⁸ PY Jacques, « art. cit. », 2008, p. 67.

⁵¹⁹ MARIGNO VÁZQUEZ Emmanuel, « art. cit. », 2017.

⁵²⁰ <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/interface/43685>. [Consulté le 20 juillet 2019].

⁵²¹ HEBERT Louis, *op. cit.*, 2007, p. 15.

La question identitaire est d'autant plus tangible lorsque l'illustrateur et l'écrivain sont la même personne. Ce sera une problématique centrale dans le cas de Ramón Gómez de la Serna. Par ailleurs, en tenant compte de cette préoccupation identitaire, l'altérité de l'illustration face au texte est-elle principalement due au processus de transformation en passant d'un media à un autre ? Jacques Morizot, à partir des travaux de Goodman et de Panofsky, élabore un tableau qui résume les niveaux d'échanges intermédiaires picturo-littéraires⁵²² :

NIVEAUX	ORIENTATION	USAGE	CONFLIT
1 Prototypique	Œuvre → Art	Classificatoire	Frontières
2 Générique		Sémantique	Interprétation
3 Identificatoire	Art → Œuvre		
4 Intrinsèque			
5 Aspectuel		Pragmatique	Attention

Ce sont les niveaux 1 et 2 qui nous intéressent au premier chef car ils partent de l'expression littéraire vers une orientation picturale. De ce fait, la coexistence du texte et de l'image impose un usage classificatoire de chaque mode d'expression dans son champ sémantique. Enfin, à nouveau, nous retrouvons la notion de frontières et d'interprétation qui sont sources de problématiques interprétatives.

1.1.1 Exemple du limerick illustré

Afin d'illustrer notre propos, nous empruntons la démarche de Luis Estepa, analyste des *greguerías* de Gómez de la Serna. Il évoque cette orientation d'autres illustrations et parvient à une solution de la problématique intermédiaire :

⁵²² MORIZOT Jacques, *op.cit.*, 2004, p. 40.

Una prospección por las revistas humorísticas del tipo *Muchas Gracias*, *Gedeón*, *etc.*, nos daría una cierta cosecha de sus rasgos de ingenio gráfico que debido a su aparente descuido y trazo espontáneo cabría asociarlas, por su similitud estilística, que no por otro motivo, con la obra gráfica del británico Edward Lear, otro cultivador en el campo de las letras de curiosos artificios lingüísticos desencadenantes de asombros y sonrisas entre los lectores.

Por su concisión, brevedad y naturaleza eminentemente metafórica no es aventurado en modo alguno considerar a las greguerías como criaturas poéticas, pero la ausencia de una estructura rítmica y su autonomía respecto de un argumento organizador del poema nos indican que pertenecen de pleno derecho al ámbito de la prosa. Sin embargo, su carácter de tropo, de *imagen poética*, les abre la posibilidad de existencia en el dominio de lo visual⁵²³.

En premier lieu, il est question de l'illustration de *greguerías* dont le *modus operandi* de Gómez de la Serna est de les illustrer lui-même, ce qui donne à penser d'autres types de problématiques hors-texte. Ensuite, Luis Estepa associe l'expression graphique du « dessinateur » madrilène avec l'œuvre de Edward Lear et induit ainsi une touche d'interpicturalité dans l'analyse image-texte chez Gómez de la Serna. Décédé l'année de la naissance de notre auteur, en 1888, ce poète illustrateur britannique dévoile des points de similarité avec les dessins ramoniens. L'exemple que nous prenons ci-dessous exposera même une triple invocation interpicturale.

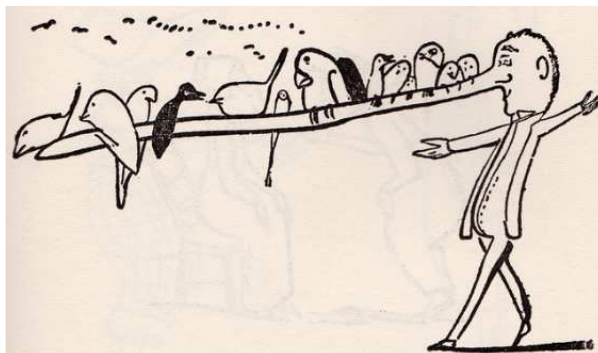
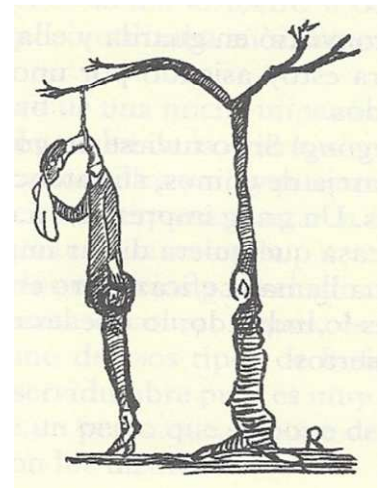


Illustration 5 : Edward LEAR, *A book of Nonsense*, 1846

⁵²³ ESTEPA PINILLA Luis, «Las greguerías ilustradas de Ramón Gómez de la Serna», in *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 608, 2001, pp. 47-48.



Illustration 6 : Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *Greguerías ilustradas*⁵²⁴



Illustrations 7 et 8: Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *Gollerías*, 1926

Edward Lear illustre les 215 *limericks* du *Book of Nonsense* grâce auquel il confère une grande popularité à ce type de poème court tel que nous le présente Ernst Dautel :

Enfin, Adrian Room complète ces renseignements en décrivant le limerick comme « un poème court, habituellement sur quelque chose de drôle ou d'improbable. Il est toujours long de cinq vers et possède un schéma de rimes caractéristique ». Pour lui aussi, « les limericks ont été populaires depuis la fin du XIX^e siècle, et à l'époque contemporaine, sont souvent indécents et vulgaires⁵²⁵ ».

Par sa concision et son réseau de référentiel imagé, nous serions tentés de rapprocher le *limerick* de la *greguería* ramonienne. En outre, Dautel voit une similitude entre la forme textuelle et plusieurs tendances picturales complémentaires :

C'est un genre espiègle qui bascule comme les tableaux de Vasarély ou mieux, du peintre hollandais M.C. Escher, maître des illusions optiques qui semblent changer d'aspect selon la manière dont on les regarde. [...] Sa forme double rappelle ces tableaux ou visions troublantes qui basculent d'un aspect à un autre (comme des tableaux surréalistes,

⁵²⁴ *Aquel hombre era tan distraído, que sacó punta a la nariz en vez de al lápiz.* GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, in *Obras Completas VII, op. cit.* p. 1136. Tous les dessins de Ramón Gómez de la Serna utilisés dans cette troisième partie seront issus de cette édition.

⁵²⁵ DAUTEL Ernst, « Le limerick, un genre poétique populaire interculturel aux dimensions multiples », *E-CRINI*, n°1, Université de Nantes, 2008, pp. 1-17. La définition du *limerick* donnée dans cet article est la suivante : forme extrêmement concise, en cinq vers et deux rimes, avec une rime qui, une fois choisie (en général le nom d'une ville), se répète trois fois. Le limerick se prête à la satire. Il incite à forcer le trait car, en cinq vers, tout doit être dit.

d'inspiration psychanalytique « paranoïa » de Salvador Dalí) qui font se dérober le sol sous les pieds⁵²⁶.

Nous pouvons soumettre un exemple de *limerick* illustré faisant écho, par la présence des oiseaux, à la figure présentée antérieurement :

There was an old man with a beard,
Who said, "It is just as I feared –
Two owls and a hen
Four larks and a wren
Have all built their nests in my beard !

Il était un vieil homme à la barbe fleurie,
Qui disait : « Voyez-vous, je vous l'avais bien dit !
Un roitelet, quatre alouettes,
Deux hiboux et une poulette
Ont tous bâti leurs nids dans ma barbe fleurie⁵²⁷ !

La similitude de style et de traits les plus évidents entre Lear et Gómez de la Serna se caractérise par le goût pour l'allongement de tout ou partie du corps humain. Dans les figures citées en amont, la protubérance nasale est clairement une préoccupation des deux artistes. Ensuite, les deux dessins de Ramón Gómez de la Serna mettant en scène un arbre, utilisent également ce procédé d'allongement (des jambes et du cou). Lorsque nous évoquons un triple écho inter pictural, en réalité les réalisations ramoniennes sont les réceptrices à la fois d'un trait de Lear et de thématiques goyesques car les deux dessins en question rappellent les gravures des *Désastres de la guerre* et surtout le motif de la pendaison.

Ces considérations sont des prémices avant d'étudier, dans le prochain chapitre, les illustrations réalisées par Gómez de la Serna lui-même, à l'intérieur de plusieurs recueils de récits brefs. Voyons à présent quels ont été les principaux collaborateurs illustreurs de l'auteur madrilène.

1.2 Les illustreurs

Liliane Louvel, en reprenant les travaux de Jacques Derrida, aborde très justement les difficultés d'un artiste à se réapproprier le travail d'un tiers⁵²⁸. Il s'agit

⁵²⁶ *Idem.*

⁵²⁷ LEAR Edward, *Poèmes sans sens. Nonsense poems*. Traduction et préface par H. PARISOT, Paris, Aubier Flammarion, 1974, p. 137.

⁵²⁸ LOUVEL Liliane, « Repellent Shapes and Bewildering "Illustrations" : Stanley Spencer's Eccentric Styles », *Interfaces* [En ligne], 37 | 2016, mis en ligne le 19 mars 2018, [Consulté le 01 août

d'une problématique ancrée dans l'intericonicité et, par conséquent, Ramón Gómez de la Serna, même s'il se veut être un esprit novateur avant-gardiste, s'est posé la question de savoir s'il devait illustrer ses textes ou les faire illustrer par d'autres.

1.2.1 Salvador Bartolozzi

Nous ne reviendrons pas sur les liens artistiques (d'illustrations) entre José de Almada Negreiros et Gómez de la Serna. Il s'agit d'une collaboration qui s'étend de 1927 à 1936. Auparavant, un des membres de la *Tertulia* de Pombo retient ici plutôt notre attention par la prolifique création d'illustrations menée durant de nombreuses années avec l'auteur : il s'agit de Salvador Bartolozzi. Le plasticien madrilène, dès 1909, devient un des créateurs attitrés des images du texte ramonien. A l'inverse, à plusieurs reprises, Gómez de la Serna met des mots sur les créations picturales de Bartolozzi. Dans son excellent article *Ramón Gómez de la Serna y Salvador Bartolozzi: del café Universal a la tertulia de Pombo*, David Vela Cervera reprend chronologiquement les jalons de cette collaboration :

Entre 1909 y 1913 Julio Antonio, Bartolozzi e Ismael Smith dotan a sus escritos de una imagen acorde con los ecos del prerrafaelismo y del simbolismo finisecular, pero que se proyecta hacia las novedades postmodernistas; entre 1914 y 1917 corresponde la exclusiva a Salvador Bartolozzi como intérprete del primer "Ramonismo" con variedad de registros plásticos, desde la caricatura al expresionismo⁵²⁹.

Dans cette citation, il est fait mention du préraphaélisme. Nous ne pouvons donc pas occulter que Gómez de la Serna, par l'expression picturale au début des années 1910, notamment de Bartolozzi (son père Lucas était toscan), a subi une influence de cette tendance, qui, à partir d'œuvres surtout des XVI^e et XVII^e siècles, s'inspire du néoclassicisme italien et, en même temps, rompt totalement avec une conception traditionnaliste de l'art. Andrés Croxatto nous donne une définition dont le point n°3 confirme notre propos :

2019]. URL : <http://preo.u-bourgogne.fr/interfaces/index.php?id=292>. Voir DERRIDA Jacques, le concept de ré-appropriation et l'impossibilité pour quelqu'un de se réapproprier ce qui appartient intrinsèquement à quelqu'un d'autre, comme pour une signature, seul le tiers peut la réaliser exactement, in *Penser à ne pas voir. Ecrits sur les arts du visible*, « Trace et archive, image et art », ed. Ginette Michaud, Joana Maso et Javier Bassas, Paris, La Différence, 2013, p. 94.

⁵²⁹ VELA CERVERA David, "Ramón Gómez de la Serna y Salvador Bartolozzi: del café Universal a la tertulia de Pombo", in *Boletín Ramón*, n° 11, automne 2005, publication en ligne URL : <http://www.ramongomezdelaserna.net/BR11-PDF.pdf>, pp. 3-28.

El prerrafaelismo es un movimiento artístico nacido en Inglaterra de 1848, representado por un grupo de pintores que rechazaban el academicismo imperante.

Ellos consideraban que el arte que se venía haciendo desde el siglo XVI, no era más que una copia de sí mismo, un ya manido estilo renacentista carente de significado.

En su lugar, los prerrafaelitas proponen la creación pictórica basada en 4 pilares:

1. Basar la obra en una idea genuina.
2. Observar la naturaleza y adquirir el conocimiento necesario para expresar la idea.
3. Empatizar con estilos pictóricos pasados, rescatando sólo lo auténtico, y descartando los convencionalismos.
4. Buscar seriamente la excelencia técnica en la pintura⁵³⁰.

Dans *Nuevos retratos contemporáneos y otros retratos*, Ramón Gómez de la Serna décrit le travail de Bartolozzi à l'Académie de San Fernando, ce qui nous rappelle étrangement l'ambiance de *Museo de Reproducciones* :

Allí estaba Salvador pintado de yeso como un payaso, haciendo de partero de las obras de arte antiguo, gestando Venus y Mercurios valiéndose de los buenos moldes que poseía la vieja Escuela de Arte.

Los amigos recibían algunas de aquellas parturencias, y yo tuve bustos del Renacimiento, y estatuas egipcias de tamaño natural y cuerpo perfecto⁵³¹.

David Vela Cervera ne dénombre pas moins de vingt-quatre ouvrages (y compris les articles) dans lesquels Bartolozzi a illustré pour Gómez de la Serna, entre 1910 et 1936. Ce sont une cinquantaine de dessins au total qui sont le témoignage d'environ vingt-cinq ans de relations artistiques. Il n'y a pas de hasard : c'est la vision cosmopolite et goyesque du dessinateur qui attire Gómez de la Serna, comme le souligne justement David Vela Cervera :

Aunque, sin duda, para el joven literato tendría mayor atractivo la incursión de Bartolozzi en el mundo artístico y literato parisino, así como su renombre entre la crítica, deslumbrada ante sus versiones de la vida de los *faubourgs* y su visión descarnada y goyesca de chulos y "cantaores"⁵³².

Bartolozzi prend la suite du sculpteur Julio Antonio⁵³³ dans l'exercice de création des couvertures des livres de Gómez de la Serna, comme, en 1913, pour le

⁵³⁰ <https://www.todocadros.es/estilos-arte/prerrafaelismo/>, [Consulté le 12 juillet 2019].

⁵³¹ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Nuevos retratos contemporáneos y otros retratos*, Madrid, Aguilar, 1990, p. 727.

⁵³² VELA CERVERA David, « art. cit. », 2005.

⁵³³ Julio Antonio est un artiste éphémère puisqu'il meurt à trente ans. Mais, durant son passage madrilène, une forte amitié le lie à Gómez de la Serna, dès 1907. Ce dernier dit de lui : *Desde aquellos días lejanos, la bohemia de la vida de Julio Antonio siguió su rombo apasionado y lánguido. Era el*

goyesque *Tapices*. L'auteur madrilène estime Bartolozzi. Il est pour lui le meilleur caricaturiste et illustrateur de sa propre réalité :

La que si va al desdibujo, sabe desdibujar, cosa más difícil que el dibujar, y si va al dibujo, dibuja un poco lúnicamente, es decir, tomando la figura como un leitmotiv, alrededor del que se hacen todas las filigranas que la inventiva florezca.

Bartolozzi sabe estilizar como ningún caricaturista español⁵³⁴.

Il est établi que, durant cette époque, les illustrateurs, tantôt Julio Antonio, tantôt Salvador Bartolozzi, font appel à l'esthétique symboliste afin d'interpréter au mieux les thématiques centrales de la littérature ramonienne. Celle qui attirera le plus l'attention est l'érotisme, étroitement liée au préraphaélisme :

El prerrafaelismo es una exaltación llena de voluptuosidades profanas y carnales, novelada por el hermoso espíritu de las decadencias, aunque trazada y corporizada con una factura viva, fresca, asumida con virilidad y tecnicismo. [...] En la mujer se posa el prerrafaelismo, la acaricia mucho, escoge en ella lo más conmovedor, el escorzo de dulzura más serena, pero nunca hipócrita, y la ofrece a un placer privado⁵³⁵.

L'érotisation des couvertures de livres de Gómez de la Serna atteint son paroxysme en 1913 avec *Tapices* puisque l'on se trouve face à la représentation de trois jeunes femmes nues, encadrées par une quatrième qui pourrait bien être la Célestine. Bartolozzi l'accompagne même d'une dédicace à Ramón Gómez de la Serna : *Tapices – por – Tristán*.

moro que no encontraba su Alcácer; eso lo minaba y lo desilusionaba... a ratos se ocultaba, se escondía en su diván y acompañaba con la guitarra los largos suspiros de su corazón. Silencioso, perdido viajero, evocaba con la guitarra el paso lento, igual, pesado..., URL:<https://museumeam.wordpress.com/2019/02/15/cien-anos-de-la-muerte-de-julio-antonio/>, [Consulté le 24 août 2019].

⁵³⁴ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, Tristán, "art.cit.", pp. 677-682.

⁵³⁵ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, "Ruskin el apasionado" in *Efigies*, Madrid, Aguilar, 1976, pp. 344-345.



Illustration 9 : Salvador BARTOLOZZI, *Tapices*, 1913, Madrid

Les éléments urbains sont bien présents et les poses sont lascives, évocatrices de la sexualisation voulue des illustrations ramoniennes. Dans son blog, David Vela nous décrit précisément les principales caractéristiques de cette couverture :

La sugerencia de lo primitivo y canallesco como germen del erotismo ideal tiene su mejor expresión en la portada de *Tapices*. En ella Bartolozzi, desde el feísmo, viene a resumir sin restricciones el descarnado erotismo en el que Gómez de la Serna busca la esencia femenina: sugiere una morbosa voluptuosidad a través de cuatro figuras femeninas cuya franca obscenidad es captada con ingenuidad poética por el dibujante. Las sitúa en un paisaje de arrabal, con un fondo lejano de humeantes chimeneas cuyas siluetas se recortan sobre un cielo sucio, trazado con un nervioso entramado⁵³⁶.

Le modernisme s'exprime ici à travers trois de ses ingrédients constitutifs qui sont le mysticisme (déjà évoqué), la perversion et la naïveté des sujets. Nous prenons le parti d'en ajouter un quatrième : les transpositions artistiques, dans la grande majorité des cas, intermédiaires. Par ailleurs, ce qui caractérise l'illustration bartolozzienne est l'idée d'accumuler de petits dessins tout au long de la narration. Une mise en page illustrée que Gómez de la Serna, lui-même, reprendra plus tard

⁵³⁶https://davidblogcartoon.blogspot.com/2009/08/ramon-gomez-de-la-serna-ysalvador_1927.html, [Consulté le 08 juin 2019].

lorsqu'il illustrera ses récits brefs. Dans son article, David Vela Cervera commente également :

Es significativo el criterio [...] de acumular pequeños dibujos concebidos como leves subrayados: responde tal vez intuitivamente al carácter de la prosa de Gómez de la Serna, su tendencia al fragmentarismo y a la acumulación anecdótica que había de extremar en narraciones futuras⁵³⁷.

Plus encore, entre 1914 et 1917, pleine époque du *Ramonismo*, il considère Bartolozzi comme « *primer intérprete gráfico del ramonismo*⁵³⁸ ». Afin de compléter la thématique de l'érotisation picturo-littéraire des œuvres de Gómez de la Serna durant cette période des années 1910, il est nécessaire d'évoquer la première édition de *Senos*, en 1917. La couverture de cette dernière évoque la peinture de Gustav Klimt :

La pintura de Gustav Klimt identifica, en cierta forma, la escritura obsesiva de Ramón con el mundo alegórico y sensual de un pintor también fascinado por el erotismo y exaltador de la sensualidad y la sexualidad femenina⁵³⁹.

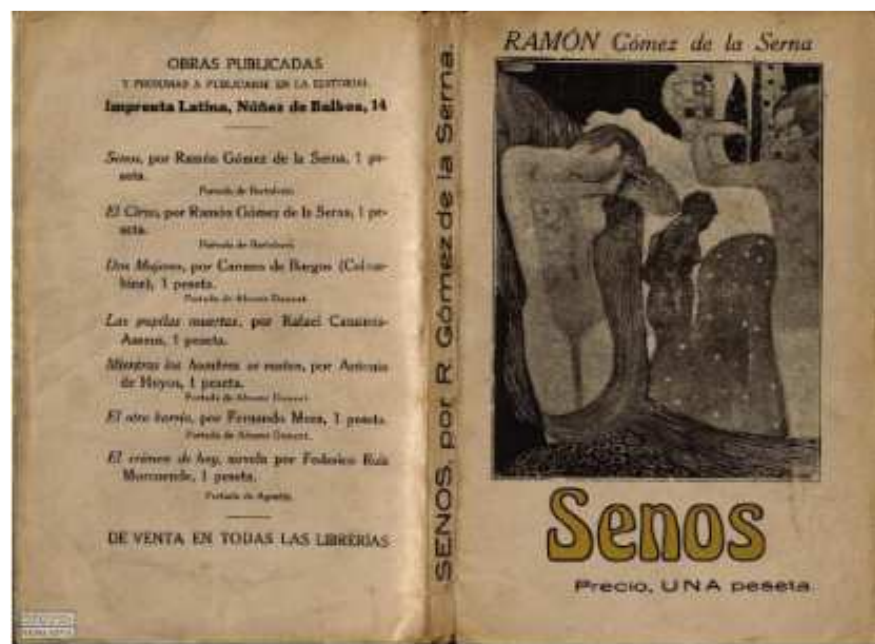


Illustration 10 : Salvador BARTOLOZZI, *Senos*, 1917, Madrid

⁵³⁷ VELA CERVERA David, « art. cit. », 2005.

⁵³⁸ *Idem.*

⁵³⁹ *Idem.*

Le réseau inter pictural duel s'amplifie ainsi avec le peintre autrichien. Pourtant cette inspiration est critiquée par Vela :

Con un sentido preciosista en su composición, Bartolozzi envuelve tres desnudos femeninos de aire mitológico en un espacio de volúmenes ondulantes, con los mosaicos geométricos y las formas decorativas típicas del artista austriaco. Una composición atractiva y de belleza innegable, peor quizá discutible como presentación y resumen de las inagotables variaciones del texto de Ramón: si la evocación simbolista tiene cabida en el amplísimo muestrario de senos, no parece suficiente como interpretación global de la sugestiva multiplicidad del texto⁵⁴⁰.

Cette vision critique de la couverture de *Senos* par Bartolozzi demande à être nuancée. Nous retenons les mots *mitológico* et *volúmenes ondulantes* qui nous rappellent les enjeux néoclassiques de l'inspiration picturale ramonienne face au modernisme. De plus, si l'auteur de l'article utilise l'expression *muestrarios de senos*, nous préférons le terme *museo de senos*, donnant à voir la fragmentation de la représentation littéraire du motif des seins, qui, pour le coup, permet d'intégrer la globalité des interprétations, y compris intermédiales.

Les collaborations entre Bartolozzi et Gómez de la Serna sont prolifiques et, si nous souhaitons conclure sur cette relation, il faut envisager deux derniers points. En premier lieu, la *tertulia del Café Pombo*. A partir de 1915, le café devient le lieu incontournable des Ramoniens de tout genre. Bartolozzi est bien entendu présent à la fondation du groupe et s'en fait, tout comme Gutiérrez Solana, l'illustrateur. Nous nous penchons sur une des *Siluetas de Pombo* dont le nom évocateur *CAFÉ y AQUELARRE*⁵⁴¹ nous ramène une fois de plus à Goya. Tout d'abord *Aquelarre* se réfère à deux œuvres du peintre : *Aquelarre* ou *Sabbat des sorcières*⁵⁴², réalisé en 1798 et *Aquelarre* ou *El gran cabrón*⁵⁴³, peint dans la Quinta del sordo entre 1820 et 1823. Ensuite, il faut noter que le café Pombo se réclame d'un univers goyesque et que les réunions des sorciers avant-gardistes présentant une grande divergence avec la société espagnole de l'époque. Antonio Espina constate, en parlant de Bartolozzi, la grande particularité goyesque de Pombo :

⁵⁴⁰ *Idem*.

⁵⁴¹ Ce sont en tout cinq publications: "Siluetas de Pombo. Tipos raros de Pombo", *Estampa* 370 (16/02/1935) ; "Siluetas. Café y aquelarre", *Estampa* 375 (23/03/1935) ; "Siluetas. Noche movida", *Estampa* 390 (6/07/1935) ; "Siluetas Algunos desaparecidos", *Estampa* 398 (31/08/1935) ; "Cosas de Pombo. Nuevos lunáticos", *Estampa* 439 (13/06/1936).

⁵⁴² Annexes Figure 14, p. 358.

⁵⁴³ Annexes Figure 15, p. 358.

Otras de las frecuentaciones más gratas para él era la tertulia sabática de Gómez de la Serna y sus amigos en el café de Pombo. El conjunto abigarrado des esta reunión y la fácil salida al disparate [...] en aquella sala un tanto escondida, larga y estrecha del viejo café – contemporáneo de Moratín, de Meléndez Valdés, de Goya (y del *menage à trois*, Carlos IV – María Luisa – Godoy)⁵⁴⁴.



Illustration 11 : Salvador BARTOLOZZI, *Siluetas de Pombo :*
CAFÉ Y AQUELARRE, 1935, Madrid

Enfin, qu'en est-il du dessin de Bartolozzi dont les sombres tonalités rappellent l'aspect obscur des Peintures Noires de Goya ? David Vela Cervera nous invite à l'analyser :

“Café y aquelarre” incluye un excelente dibujo a toda plana en el que capta la atmósfera expectante de la concurrencia, vueltas sus miradas hacia la mesa de presidencia. Toma el punto de vista de un espectador que acodado en el mármol observa el rincón donde Ramón, el propio dibujante y Gutiérrez Solana son atendidos por un viejo camarero. Resulta curioso el juego espectacular que Bartolozzi insinúa al reproducir al fondo el fragmento del lienzo de Solana en el que precisamente se adivina su retrato; el dibujante se autorretrata por partida doble, en peculiar *mise en abyme*, como personaje actual, asistente a la tertulia y como figura del pasado, en la reproducción del lienzo. El texto refleja las conversaciones paradójicas y disparatadas del cenáculo⁵⁴⁵.

⁵⁴⁴ ESPINA Antonio, « art. cit. », VII.

⁵⁴⁵ VELA CERVERA David, « art. cit. », 2005.

A travers ses dessins, Bartolozzi incarne le travail quotidien de l'avant-gardiste : être un homme, certes, du passé mais pour mieux représenter le présent. A la fois indépendants et grégaires, les membres du Café Pombo sont les dernières réminiscences de la transgression romantique et, en même temps, une ouverture au cosmopolitisme artistique et littéraire : un portrait qui sied tout à fait à Salvador Bartolozzi.

L'ultime point à envisager est celui de la fin de la riche collaboration entre Gómez de la Serna et Bartolozzi. Ce sont les premières salves de mitraillettes dans Madrid, en 1936, qui ont grâce de la *tertulia* du Café Pombo et entraîne la séparation définitive des deux hommes. L'exil de Gómez de la Serna vers l'Argentine est rapide et, dans *Nuevas páginas de mi vida*, il relate toute la confiance et l'amitié qu'il porte à Bartolozzi :

En la hora de la revolución se lo dejé todo a Salvador Bartolozzi para que me lo guardase, y cuando ya Madrid estuvo pacificado, quise saber de su paradero, pero nadie me pudo dar una pista. Mi querido y admirado Salvador, residente en Méjico, siempre tenía la ilusión de que cuándo él volviese a España lo recobraría ; pero ahora que él ha muerto, ya he perdido las esperanzas⁵⁴⁶.

L'un en Argentine, l'autre au Mexique, dans l'espoir de se retrouver un jour en Espagne, l'écrivain et le dessinateur, même s'ils échangent à de nombreuses reprises, ne collaboreront plus. Durant l'exil, Gómez de la Serna n'illustrera que très peu, et par sa propre plume.

1.2.2 D'autres illustrateurs

L'influence de Bartolozzi dans la conception artistique de l'illustration chez Gómez de la Serna est, de fait, indéniable et structurante pour l'auteur. Mais le cercle des plasticiens travaillant avec lui ne se limite pas au seul Café Pombo. Nous avons d'ores et déjà cité Julio Antonio et, dans la même période du début des années 1910, il y a également Ismael Smith.

⁵⁴⁶ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Nuevas Páginas de mi vida – lo que no dije en Automoribundia*, Madrid, Austral, 1978, p. 125.



Illustrations 12 et 13 : Ismael SMITH, *Ilustraciones satíricas*, 1913, Barcelona⁵⁴⁷

Ce sculpteur catalan coïncide avec Ramón Gómez de la Serna à Paris en 1911 et, étant un graveur lithographe d'exception, il apporte ce savoir-faire aux œuvres et articles de l'écrivain, ce qui n'est pas sans nous rappeler les techniques de gravure de Goya. Smith met en avant la qualité métapicturale de ses créations. Elle implique la disparition des barrières entre l'art plastique et le spectateur-lecteur. Plus largement, il s'agit d'abolir les frontières des distances esthétiques⁵⁴⁸. Ainsi, nous considérons les prémices d'une recherche plus approfondie dans la relation intermédiaire image-texte entre 1918 et 1926, période durant laquelle Gómez de la Serna illustre personnellement ses *Greguerías*, *Caprichos* ou encore *Gollerías*. David Vela énumère les acteurs de cette production interartistique :

Frente a la uniformidad que los monos otorgan a las páginas más características de Ramón, entre 1918 y 1926 las portadas de sus libros y las ilustraciones de sus colaboraciones en algunos semanarios como *La Esfera* presentan una gran variedad, determinada por las diversas tendencias de los artistas que las realizan; desde el registro más ajustado de caricaturistas como Apa, Bon, Bagaría o la peculiar técnica de Barradas a la estilización más elegante y convencional de Penagos, Ochoa o Ribas⁵⁴⁹.

⁵⁴⁷ Voir BORBONET I SANT Carmina, *Ismael Smith grabador*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1989.

⁵⁴⁸ Au sujet de la *calidad metapictórica* et citation de Ramón Gómez de la Serna voir CAMÓN AZNAR José, *Velázquez*, Madrid, Espasa Calpe, 1964, p. 851.

⁵⁴⁹ VELA CERVERA David, « art. cit. », 2005.

Ces années de la *Edad de Plata* sont l'apogée de l'illustration graphique en Espagne, notamment par le bénéfice des innovations techniques et la modernisation de l'industrie de l'édition, aussi bien les journaux que les livres. Ángela Ena Bodornada analyse cette émulation éditoriale en Espagne :

Esta renovación redonda, por una parte, en el nacimiento de nuevos diarios y de importantes revistas de información general, con una cuidada presentación, nuevas secciones que atienden a la modernización de la sociedad y, sobre todo, abundancia de ilustraciones. No es casual que, como indica Moreno Santabárbara (2004:18-19), desde finales del siglo XIX abundan las revistas que llevan incorporado a su título el término ilustración.³ Por otra parte, aparece el editor-empresario que aporta ideas y capital, lo que repercute en el nacimiento de nuevas editoriales dotadas de moderna tecnología, nuevo concepto del libro como producto de mercado -donde la presentación cuidada y la ornamentación ocupan lugar destacado-, y diversidad temática en variedad de catálogos y colecciones⁵⁵⁰.

La filière catalane d'illustrateurs de Ramón Gómez de la Serna semble inépuisable. Rencontré lui aussi à Paris en 1911, Apa, de son vrai nom Feliu Elias, est un peintre illustrateur, notamment pour la revue *Papitu* qu'il dirige à partir de 1908. Cette dernière ayant, au début, une orientation satirique et humoristique qui concorde tout à fait avec le ton des textes ramoniens, devient, en 1910, suite au départ d'Apa, une publication érotico-pamphlétaire, ce qui aura raison d'elle. Le caricaturiste Bon (Roman Bonet Sintes) participe aussi à la revue *Papitu* entre 1911 et 1912 et, tout comme Apa, revendique l'esprit bohème de cette époque, comme le rapporte Bernardo Barros au sujet de Bon :

“Estaba de moda. También lo de ser bohemio, pero esto no lo he podido abandonar nunca”. [...]

Yo no vacilo en colocar a Bon al lado de Picarol y de Apa, y por lo tanto de los alemanes. Bon ha llegado a una simplificación que encierra una síntesis magistral. Es un gran conocedor del dibujo. [...] Porque sintetizan en España la preponderancia de los cañones prestigiosos del humorismo moderno⁵⁵¹.

Ce caricaturiste est dans l'esprit de Pombo. Il assiste à quelques réunions puis s'engage à illustrer les couvertures de titres de Gómez de la Serna chez l'éditeur Sempere. Nous pouvons citer *El Novelista* (1923) ou *Gollerías* (1926) dont les textes seront illustrés par l'auteur. La proximité artistique entre les deux hommes se retrouve dans l'activité de Bon, en dehors de l'illustration. Nous en voulons pour

⁵⁵⁰ ENA BORDONADA Ángela, “Enrique Ochoa, ilustrador de Rubén Darío” in *Anales De Literatura Hispanoamericana*, 46, 2017, pp. 169-182. <https://doi.org/10.5209/ALHI.58275>

⁵⁵¹ BARROS Bernardo, *La caricatura contemporánea*, La Habana, Editorial América, T. 2, 1916, réimprimé par the collections of the University of California Libraries, 1996, pp. 64-66.

preuve les caricatures de personnalités (dont celle de Gómez de la Serna) qui s'apparentent picturalement aux spécificités biographies ramoniennes. Enfin, les loufoques représentations en public de Gómez de la Serna ont certainement trouvé un écho chez Bon lorsqu'il propose, en 1930, ces *Conferencias mudas*, performances durant lesquelles il conjugue un *humorismo* d'avant-garde et des caricatures où les dessins se substituent aux mots⁵⁵².



Illustration 14 : BON, Couverture illustrée de *Gollerías*,
Ed. Sampere, 1926, Madrid⁵⁵³

⁵⁵² Annexes Figure 16, p. 359.

⁵⁵³ Illustration consultable sur le site : <http://www.bonartista.com/6etapacartelista.htm> [Consulté le 10 janvier 2020].



Illustration 15 : BON, *Nuevo mundo*, 1923, Madrid⁵⁵⁴

Quant au Valencien Enrique Climent et à l'Andalou Rafael Romero Calvet, tous deux membres de la *Tertulia* du Café Pombo, leur participation aux illustrations pour Gómez de la Serna furent plus sporadiques. Le premier, qui partage sa vie entre l'Espagne et le Mexique, illustre quelques *greguerías*. Le second, lui, crée la polémique en prétendant être l'inventeur de ces mêmes *greguerías*⁵⁵⁵. Néanmoins, à cause de sa mort précoce (1925), cet ami de Gómez de la Serna n'aura pu donner toute la mesure de son art que l'on redécouvre par des publications récentes⁵⁵⁶.

Il nous reste enfin à prendre en considération les trois artistes suivants : Penagos, Ochoa et Ribas. Peintre qui s'est exilé en Argentine tout comme Gómez de la Serna, Penagos est un artiste qui, au côté de Gómez de la Serna, conçoit la nécessité d'opposer le noir et la lumière, en célébrant les couleurs. Les pantomimes de Gómez de la Serna sont des feux d'artifices de couleurs où la plasticité émeut plus que le

⁵⁵⁴ BON, in GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, "Mi monóculo sin cristal", *Nuevo mundo*, 19-XII-1923, p. 36 cité par LAGET Laurie-Anne, *op. cit.*, p. 320.

⁵⁵⁵ Voir SÁENZ DE LA CALZADA Margarita, *La Residencia de Estudiantes: los residentes*. Madrid, CSIC/Acción Cultural Española/Ministerio de Ciencia e Innovación, 2011.

⁵⁵⁶ Voir VELA David, *Rafael Romero Calvet: ilustraciones y cuentos de locura y muerte*, Zaragoza, Ed. David Vela Cervera, 2017.

concept de mime. Dans *Muchas Gracias* il proclame : *El tono no lo da nunca la palabra, lo da el color*⁵⁵⁷.

Dans *La Roja* (1928), nom évocateur d'un univers littéraire coloré, Enrique Ochoa, qui, lui aussi, partage des « instants de vie » avec Gómez de la Serna, illustre la couverture d'un roman qui présente un personnage à partir d'une caractéristique physique : sa rousseur. Herlinda Charpentier Saitz évoque le déchirement physique et la fatalité du rouge sanguin :

Lo inevitable de la fatalidad del destino se subraya en *La Roja* (1928). Allí se resalta la fatalidad e irracionalidad como algo inevitable e inherente al personaje mediante episodios ilustrativos en que se usa el rojo en imágenes que evocan el *sparagmos*. De pelo “color ladrillo y de cejas lo mismo”, los cabellos de la roja son “de carnaval” en que se mezcla “el vinagre y la sangre”, parecen “ensangrentados” [...] Sus gritos se desgarran de su garganta “como yendo a echar sangre en flecos cuajados y largos después de una disputa” y su piel es “un poco excitante, como si ardiese en la llama de un amor fuera de sí, en perpetua ignición menstrual”⁵⁵⁸.

La critique littéraire parle bien ici « d'épisodes illustratifs » et « d'images » auxquels Ochoa, par sa maîtrise du dessin au pastel, donne toute sa profondeur au texte en se référant au champ lexical du sang et donc de la couleur rouge. Enrique Ochoa est un exemple clair d'artiste aux multiples facettes, un caméléon capable de s'adapter à chaque époque. D'abord considéré comme simple portraitiste, il illustre les plus importantes revues dans les années 1910 et 1920. Il ne rentre dans aucune case car, considéré comme un préraphaélite, il s'identifie au surréalisme, au cubisme et à l'art abstrait⁵⁵⁹. En ce sens, il partage une conception de l'art qui le rapproche très fortement de Gómez de la Serna. En effet, son héritage est volumineux au sein de diverses disciplines, ce qui lui a octroyé un certain succès à son époque, mais une postérité bien maigre.

Les illustrateurs sur lesquels nous nous sommes attardés, en plus d'avoir collaboré artistiquement avec Gómez de la Serna, l'ont nourri picturalement en ajoutant des images et des techniques à son carnet personnel d'œuvres-sources émanant de peintres et de graveurs plus anciens. Il va de soi que de bons illustrateurs

⁵⁵⁷ CASTAÑÓN José Manuel, *Mi padre y Ramón Gómez de la Serna*, Caracas, Casuz, 1975, p. 41.

⁵⁵⁸ CHARPENTIER SAITZ Herlinda, *Las novelle de Ramón Gómez de la Serna*, Londres, Tamesis Books Limited, Castalia, 1990, p. 125.

⁵⁵⁹ Données issues du site : <https://www.futuropasado.com/?p=1239>. [Consulté le 12 août 2019].

de textes sont un gage de reconnaissance des œuvres écrites et nous en voulons pour preuve le travail de Federico Ribas auprès de l'auteur. Il était, dans les années 1920, l'illustrateur le plus couru et certainement le mieux payé. En mars 1922, le dessinateur et l'écrivain s'associent brièvement pour rendre hommage à une figure classique de l'art espagnol, évidemment venue du pinceau de Goya, *La Maja desnuda*. Le culte goyesque voué par Gómez de la Serna contamine ses illustrateurs. Ce tableau est, bien sûr, à la meilleure place (et même à deux reprises) sur les murs du Torreón de la rue Velázquez. C'est la publication *Historia urbana de Madrid*, en date du 30 mars 2014, qui nous fait écho de cet étonnant « dépliant » de la *Maja desnuda* :

Un despegable del dibujante Federico Ribas ilustra los atributos y belleza de la desnuda dama. Mantilla y medias a la usanza cubren el marfil de la estilizada fémica. Prototipo de mujer de los años 20, con pelo atenazado, boquita de pitiminí y ojos de kohol.

Don Ramón Gómez de la Serna la describe y relata la intención de un joven artista enamorado. Cuento mínimo, cargado de erotismo y resultado insospechado. [...]

“No era un ladrón, pero por la escala del pararrayos se introdujo aquella noche en el Museo el joven artista Iluminado. Su sueño era poderse encontrar de noche con la maja desnuda, delicioso cuerpo inverosímil, desnudo delicado de madrileña con muchas caderas, cabos finos y senos firmes, aunque la mayor firmeza de aquellos senos, el secreto de su erección estaba en que tenía al mismo tiempo cruzados los brazos detrás de la cabeza, tirando así de sus senos hacia arriba con coquetería cautivante y sabia. En las enormes alcobas de asilo que resultaban los grandes salones del Museo en la noche, Iluminado se sentía como en la iglesia de cuyo altar se va a robar la joya de oro...

¿Respondería a sus requerimientos la maja en la discreción de la soledad oscura del Museo? Tenía cara maliciosa y transigente y se cimbreaba con voluptuosidad. Iluminado creyó ver que le sonreía, que estaba colocada de otra manera, que estaba más Iluminado entonces, atreviéndose a todo en medio de la gran impunidad del museo nocturnal, se lo propuso. Ella hizo un gesto de imposibilidad, y entonces comprendió Iluminado el absurdo del Arte, que hace impenetrables a las mujeres desnudas.

¡Ah! Pero... Y entonces Iluminado cometió la profanación más terrible, ya que la maja ofrecía un frente tan hermético⁵⁶⁰”.

Il s'agit d'un microrécit ramonien tel qu'il pourrait se trouver dans un recueil du type *Golleries* ou *Caprichos*. D'inspiration goyesque, à plusieurs titres, il contient un forte charge érotique explicite (*delicioso cuerpo / senos firmes / se cimbreaba / impenetrables*) dans un musée en pleine nuit, ce qui n'est pas sans nous rappeler le postérieur *Museo de Reproducciones*. Le contraste clair-obscur nous vient du contexte nocturne et du nom du protagoniste *Iluminado*. Doit-on y voir une référence à l'*Ilustrado* Goya ? Il y a en tout cas dans cette hybridation de dessin et microrécit

⁵⁶⁰ Données issues du site : <https://historia-urbana-madrid.blogspot.com/2014/03/maja-desnuda-de-ramon-gomez-de-la-serna-madrid-erotico.html>. [Consulté le 14 août 2019].

les prémices d'œuvres à venir de Gómez de la Serna, comme, par comparaison, des dessins préparatoires avant la réalisation d'une toile pour un peintre.



Illustration 16 : Federico RIBAS,

*La maja desnuda, por Ramón Gómez de la Serna, 1922*⁵⁶¹

N'est-ce point-là la consécration, pour Gómez de la Serna : le fait d'avoir son nom associé à l'un des tableaux les plus connus de Goya ? Federico Ribas en est l'artificier. Mais il n'est pas le seul à illustrer les élucubrations picturales de l'écrivain. Dans un article de janvier 1924 intitulé *La Vida. Lo que hacen de noche*

⁵⁶¹ Illustration issue du site : <https://historia-urbana-madrid.blogspot.com/2014/03/maja-desnuda-de-ramon-gomez-de-la-serna-madrid-erotico.html>. [Consulté le 14 août 2019].

los cuadros del museo, titre éminemment en lien avec le récit du dépliant de la *Maja desnuda*, c'est le Barcelonais Luis Bagaría qui interprétera à sa façon le tableau de Goya. Ramón Gómez de la Serna, quant à lui, dans le texte, fait preuve d'une grande adresse ekphrastique puisque, dans une impulsion fantastique, il réinterprète littéralement des œuvres du Greco, puis *Las Ménines* et *La forge de Vulcain* de Vélasquez :

Yo soy el que ha entrado una noche en el Museo del Prado y en el que, después de la visión realista de aquella visita, se ha ido formando la visión fantástica. [...] Sentado, como todas las noches en el pupitre de mi vocación, frente a Bagaría, genial escolar. [...] La habitación de *Las meninas* está sola: la paleta y los pinceles de Velázquez sobre una silla; el perro, con la cabeza entre las patas delanteras, rezongando con sueño perruno. Todos se han ido a acostar. Sólo hay un reflejo transmudano en el espejo del fondo. [...] Los santos del Greco acaban su ascensión, y sólo quedan de ellos sus nubes, hasta que, muy de madrugada, se reponen e integran en sus cuadros, con tan admirable cuidado, que el copista del día siguiente encuentra los mismos pliegues en los mismos rincones. [...] Vulcano apaga su fragua, y el ruido silencioso que de ella brota se funde y apaga también. Los terribles espaderos y *coraceros* de la fragua no están dispuestos ya más que a una jornada de ocho horas⁵⁶².

La condition d'accès à cet autre monde des tableaux de peinture, de nuit dans le musée, est la *fantasía*. Il s'agit d'un point de vue innocent qui voit dans la réalité tout l'imaginaire d'un artiste iconographique. Bagaría est clairement nommé et ses deux illustrations, en complément du texte, confèrent au texte ramonien une qualité esthétique dans sa relation aux objets et à la réalité artistique. En fait, Gómez de la Serna veut faire croire au lecteur que, par cette vision de la réalité, il peut aller au-delà du simple sens du tableau et atteindre le sens invisible à tous les autres regards (visible paradoxalement uniquement la nuit). Il termine son article en mettant en lumière (et en illustration de Bagaría) les deux tableaux : *La maja desnuda* de Goya et *El caballero de la mano en el pecho* du Greco :

Pero entre todos los cuadros en que hay desperezo y recuesten general, hay dos en los que la incomodidad tiene mayores deseos de aflojarse y descansar: *La maja desnuda* y *El caballero de la mano en el pecho*. Ambos están en la postura forzada, a la vez que llena de naturalidad, de los retratados geniales... ¡Qué deseo de arrancarse a su estar completamente presentada tiene ella! ¡Qué ganas de quitarse la mano del pecho, insiste todo el día el caballero desconocido! Bagaría, en sus admirables interpretaciones, les ha desembarazado de su gesto, recogiendo en nocturno desperezo su "¡al fin solos!" libertador⁵⁶³.

⁵⁶² GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, "La Vida. Lo que hacen de noche los cuadros del museo", in *El Sol*, 02 janvier 1924.

⁵⁶³ *Idem*.

La *fantasía* de Gómez de la Serna prend vie grâce à l'illustrateur. Le gentilhomme dégage enfin la main de sa poitrine et nous apparaît soulagé. Cette transgression de Bagaría est forte et se trouve à la mesure de l'effet textuel exclamatif produit par le texte ramonien. Ici, la représentation bagarienne de la *maja* est sans doute la plus surprenante. Elle se libère de sa trop célèbre nudité, revêtue d'une couverture et prête à quitter le lieu d'exécution de son portrait.



Illustrations 17 et 18 : Luis BAGARÍA, *El Sol*, 1924, Madrid

En parcourant la sensibilité picturo-littéraire de Gómez de la Serna et de ses principaux illustrateurs, nous avons mis en évidence trois axes essentiels qui nous mèneront à l'étude de l'illustration par l'auteur lui-même. Premièrement, comme l'étudie de manière très précise Laurie-Anne Laget⁵⁶⁴, le vecteur journalistique de

⁵⁶⁴ Voir LAGET Laurie-Anne, « Prácticas sincréticas: la narrativa de los años diez en su interacción con el mercado editorial », in AROCA Francisco et DELRUE Elisabeth, *Representaciones de la realidad en prosa y en poesía (1906-2012)*, Paris, Indigo, 2013, pp. 61-77.

l'illustration est une caractéristique constitutive des collaborations entre Gómez de la Serna et ses illustrateurs. Cela entraîne, en deuxième point, une observation picturale stylistique de la part de l'auteur auprès des illustrations de ses textes. Ainsi, nous constatons que Smith, Bon et Bagaría, principalement, ont fortement influencé le trait de crayon de Gómez de la Serna. Enfin, ce rapprochement à la fois opposé et complémentaire entre l'illustration et le texte, s'exécute dans le souci de proposer un écho permanent et sous-jacent à des artistes qui ont révolutionné l'Art, comme Goya.

2 Illustrations et microrécits : tensions intermédiaires

Qu'il s'agisse d'illustration ou de co-création, la littérature est un art d'accueil. Il est plus ou moins dominant selon qu'il s'agit d'illustration ou de collaboration. Il offre les pages de son support matériel qu'est le livre à l'espace de la présence physique de la peinture ou du dessin, entendu ici au sens large d'art graphique. Jacques Carion et Myriam Watthee-Delmotte proposent une vision à première vue conflictuelle entre l'illustration et le texte :

L'illustration littéraire se présente comme une traduction en tension entre deux sources qui exigent chacune leur fidélité : il s'agit d'une part de transcoder en image un texte d'origine qui est premier chronologiquement et doit le rester hiérarchiquement, et d'autre part de refléter l'interprétation personnelle et contextuelle qui témoigne de la réception dudit texte⁵⁶⁵.

Selon cette opinion, l'illustration arrive toujours *a posteriori* du texte et instaure une hiérarchie entre eux, en faveur du média scriptural. Le cas des illustrations d'œuvres de Gómez de la Serna étudiées dans le point précédent le confirme. Mais nous devons orienter notre étude vers les propres illustrations de Gómez de la Serna dans lesquelles il y a assez souvent prédominance du dessin illustrant le texte, et, plus exactement, le microrécit. Laurie-Anne Laget ne s'y trompe pas en décrivant, à l'aide d'un champ lexical « pictural », le travail rédactionnel préparatoire de Gómez de la Serna dans son bureau :

Les milliers de fiches jaunes griffonnées à l'encre rouge, la calligraphie redoutable, le chaos des brouillons lacunaires, mais aussi la somme impressionnante des notes prises au

⁵⁶⁵ CARION Jacques et WATTHEE-DELMOTTE Myriam, « De l'illustration littéraire au livre de dialogue : le cas du surréalisme, l'exemple d'André Masson », in TILLEUIL Jean-Louis, *Théories de la relation image-texte*, Cortil-Wodon, E.M.E., 2005, p. 137-155.

fil de la plume, les sujets de prédilection que l'on y voit se dessiner peu à peu et tous les projets esquissés pour de futures œuvres constituent un observatoire privilégié de l'univers créateur de l'écrivain madrilène⁵⁶⁶.

A plusieurs reprises, ont été décrits les procédés créatifs ludiques de Gómez de la Serna, qui, comme un enfant avant de savoir écrire, va s'exprimer par l'intermédiaire du dessin. D'après Ana Martínez-Collado, c'est face à la pauvreté de la langue et de l'expression artistique de son époque, surtout entre 1905 et 1936, que Gómez de la Serna invente un « second monde » dans lequel l'expression picturale trouve toute sa place :

En el fondo, Gómez de la Serna está considerando la actividad creativa como si de un juego se tratase. [...] Cierto da la sensación de estar jugando con todo: con las mujeres, con los amigos, incluso con su propio trabajo. [...] Este modo de entender el lenguaje – como un juego – es característico de las vanguardias. No se trata entonces de un juego trivial y poco serio que conduce a la risa y a la broma. [...] Al contrario, los artistas, y entre ellos Gómez de la Serna, conscientes de la situación de pobreza expresiva que sufren los lenguajes tradicionales, proponen volver al origen. Empezar de nuevo. Y crear la existencia real en el universo del arte. [...] Gómez de la Serna muestra un constante interés hacia los problemas planteados por los surrealistas, y en general siente una profunda atracción por ellos⁵⁶⁷.

Il s'agit de mener une réflexion sur l'interprétation de l'illustration littéraire, en faisant ressortir de quelle manière le texte illustré, malgré ses tensions internes, devient finalement un texte de dialogues. Par conséquent, selon ce qui est le plus couramment admis, il y a une forme première à l'adaptation visuelle d'œuvres littéraires qui est l'illustration. Alain-Marie Bassy le souligne ainsi :

L'illustration naît d'une lecture : elle est véritablement une lecture privilégiée. L'illustration, véritable diastase du livre, fait donc ainsi passer à l'état de "signifié" – un des signifiés possibles – le "signifiant" constitué par l'œuvre littéraire⁵⁶⁸.

La lecture d'un texte proposée par l'illustration vise le lecteur/spectateur. La bilatéralité du texte et de l'image se positionne dans une temporalité particulière durant laquelle l'illustrateur, *a posteriori*, corporalise le texte pour que le lecteur, en seconde ou première intention, regarde l'illustration. Jean Starobinski explique l'interprétation à appliquer à la création de l'illustration :

⁵⁶⁶ LAGET Laurie-Anne, « art. cit. », 2016.

⁵⁶⁷ MARTÍNEZ-COLLADO Ana, *op. cit.*, 1993.

⁵⁶⁸ BASSY Alain-Marie, « Iconographie et littérature. », in *Revue française d'histoire du livre*, Société des bibliophiles de Guyenne, n° 5, 1973, pp. 3-33.

Il apparaît très clairement que toute œuvre d'art s'élabore d'emblée comme interprétation poétique d'un matériau à interpréter ; qu'à son tour l'œuvre d'art devient objet d'interprétation pour une lecture tantôt naïve, tantôt critique, laquelle produit une nouvelle œuvre soit en percevant différemment le texte reçu, soit en le doublant d'un commentaire, soit enfin en le récrivant de fond en comble⁵⁶⁹.

Il envisage trois possibilités d'interprétation critique. Tout d'abord l'illustration altère, dans le sens uniquement de faire devenir autre, le sens du texte illustré. L'imaginaire de la physionomie d'un personnage, de la description d'un lieu, est unique dans l'esprit de chaque lecteur et entraîne une multiplicité de représentations mentales, là où l'illustration impose *la* représentation picturale qui, dans de nombreux cas, passent à la postérité. Comment se représenter autrement Don Quichotte et Sancho Panza que par les illustrations qui nous laissent voir un grand hidalgo maigre et un petit paysan trapu ayant de l'embonpoint ?

Pourtant, souvent seconde dans l'ordre de la création, l'image est perçue en premier dans l'ordre de la lecture et modifie la perception que le lecteur a du texte. En outre, la nouvelle perception du scriptural entraîne le deuxième type d'interprétation, présenté par Starobinski, plus analytique, car il génère un commentaire, parfois matérialisé dans l'illustration même. Dans ce cas d'hybridité image-texte, il est difficile de ne pas avoir une double interprétation de l'œuvre ainsi créée. Par exemple, Manuel García Gatas met en parallèle Gómez de la Serna et son *Manifeste de Pombo* avec Ramón Acín et son Manifeste pour le centenaire de Goya. Les deux publications peuvent être qualifiées d'hybrides par leur contenu pictural. Il existe précisément un dessin représentant Gómez de la Serna dont la main est associée à un mot par l'entremise de son index, ce qui nous rappelle à nouveau l'usage fréquent de la main factice par l'écrivain lors de ses apparitions en public :

Gómez de la Serna había abierto el camino con la proclama de Pombo que, como ya se ha comentado, influiría en el manifiesto de Acín para el centenario de Goya. Son varias las coincidencias entre uno y otro que permiten descubrir una continuidad conceptual y hasta formal. [...]

La primera y llamativa diferencia visual es la amplitud del texto, más largo e impreso a dos caras el de Gómez de la Serna, y más breve y en una sola cara el del oscense. En el primero se incluyen breves colaboraciones en prosa o verso de cada uno de los fundadores de Pombo y las ilustraciones se reducen a un fotograbado del cuadro del fusilamiento de Torrijos, de Antonio Gisbert, un retrato diminuto de Gómez de la Serna, una mano con el

⁵⁶⁹ STAROBINSKI Jean, Préface à Hans Robert Jauss. *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 14.

dedo índice señalando la palabra “Entrada” y, como colofón, un ex libris dibujado por Rafael Bergamín⁵⁷⁰.

L’illustration est bien plus qu’une illustration. Le doigt désigne le mot *entrada* et indique le commentaire de la voie à suivre pour tout avant-gardiste : celle de Gómez de la Serna et de Pombo. L’illustration joue bien un rôle dans la construction du sens que l’on donne à un texte, à un moment donné de son récit. D’ailleurs qu’elle soit postérieure au récit, contemporaine à celui-ci, ou même antérieure, l’illustration participe toujours de la construction d’un sens qui revient quoi qu’il en soit au lecteur/spectateur. En dernier recours, l’illustration va jusqu’à supplanter le sens du texte : c’est le dernier cas soumis par Starobinski. Il faut évoquer le *botellismo* de Ramón Gómez de la Serna, à partir de l’observation de l’œuvre d’Amédée Ozenfant. Il parle de l’art des bouteilles dans l’ouvrage *Ismos* :

Esta parada de Ozenfant ante la letra que es la botella en medio del alfabeto de las cosas, ha enseñado precisión al arte, dando primeros términos en una atmósfera circunvolucionada⁵⁷¹.

La représentation de la bouteille devient une lettre à part entière et s’affranchit donc de la frontière image-texte pour devenir iconotexte. Le culte de la bouteille s’entend aussi par les nuits (et jours) d’ivresse qu’ont pu connaître les *tertulianos* de Pombo. Il faut le rappeler ici le café se nommait *botillería*. Dans le cadre d’une utilisation plus poussée de ce motif par l’auteur, la mention d’illustrations de bouteilles dans *Gollerías* est à remarquer, notamment à la page 350 du microrécit *Genealogías*. L’illustration montre une bouteille centrale attribuée à un certain Don Juan Solera, puis des ramifications remontant à la bouteille primitive qui se veut être une *copita*, un petit verre de vin⁵⁷². Nous sommes donc devant un cas d’hybridité image-texte que constituent les arbres généalogiques dont les diverses branches qui s’entrecroisent font écho aux liens en rhizomes des sources iconiques de la littérature ramonienne.

⁵⁷⁰ GARCÍA GUATAS Manuel, « art. cit. », 2012, pp. 254-269.

⁵⁷¹ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *op. cit.*, p. 325.

⁵⁷² *Ibid.*, p. 350.

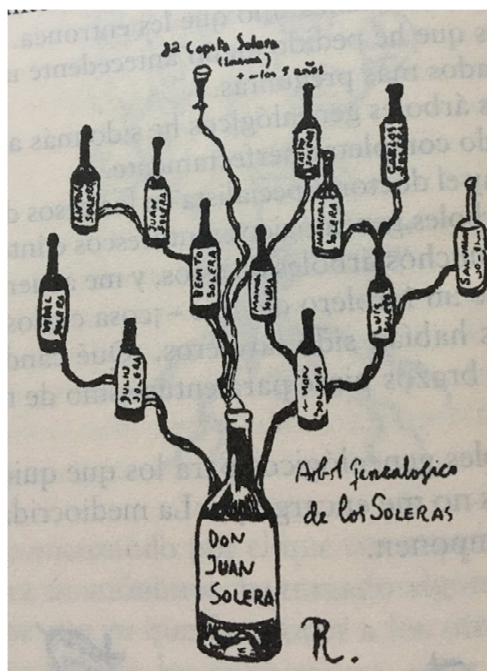


Illustration 19 : Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, “Genealogías”,
Golleries, 1926

2.1 Illustrations et hybridité

Aborder la question de l’illustration et de son caractère parfois hybride entre texte et image nous ramène au concept de la transposition d’art. Benoît Tane rappelle les conditions de cette transposition qui inclut diverses variations esthétiques sensibles aux supports mis en jeu :

Quelle transposition est à la fois dans cette perspective plus riche et plus problématique que celle de l’illustration ? [...] d’un *medium* à un autre, ces variations restituent une dimension matérielle de l’œuvre littéraire mais incitent aussi à mettre en relation le domaine littéraire et celui des arts visuels. Le phénomène de l’illustration au sens large peut alors être associé à la transposition, quel que soit le support, de la peinture à la gravure, et le cadre socio-économique dans lequel il s’inscrit⁵⁷³.

Entre l’effervescence de la bohème madrilène, puis l’arrivée de la Génération de 27, des expérimentations artistiques uniques en leur genre où l’hybridité des arts est mise à l’honneur, envahissent les milieux intellectuels espagnols. Ce frémissement artistique vient notamment de Paris où la plupart des artistes espagnols

⁵⁷³ TANE Benoît, « art. cit », 2017.

de l'époque ont fait un séjour plus ou moins long. Eduardo Alaminos López décrit une époque où, entre les arts, plastiques et littéraires, s'écoulait une fluidité unificatrice. Il cite Paul Morand, né la même année que Gómez de la Serna, dans son ouvrage *Venises* : « Nous vivions un véritable printemps du travail, de recherches, d'inventions, d'amitié entre les arts⁵⁷⁴ ». Avant de questionner l'hybridité chez Gómez de la Serna, il y a un autre artiste, Ernesto Giménez Caballero, qui mérite toute notre attention par l'invention de ses *Carteles literarios*. Entre 1925 et 1927, ce ne sont pas moins de trente-quatre productions qui voient le jour. Manuel García Gatas nous les décrit :

Los Carteles literarios creados por Ernesto Giménez Caballero entre 1925 y 1927, anunciados en *La Gaceta Literaria* como un “libro para leerlo en facistol” por su gran formato formaban una colección de treinta y cuatro ejemplares que se expusieron en Madrid y Barcelona y cuyos originales adquirirá después el editor Gustavo Gili. Prevalen el caligrama y el collage sobre el texto –más bien frases muy breves– que el autor distorsiona y combina con las formas. Dedicó cada uno a un amigo, la mayoría escritores: a Benjamín Jarnés, a Lorca, a Guillermo de Torre, al poeta Alberti, al bibliófilo Gili, a la fama terráquea de Ramón, a Cocteau, al futurista Marinetti, etc., etc. En la presentación de la publicación que los recogía, Giménez Caballero se arrancaba así sobre la estética de tan híbrida creación: Utilizar para lo literario, como herramienta, el cartel –esto es, un utensilio pertinente a la plástica y, por tanto, literario– parece, ipso facto, como una traición tramada sobre el campo mismo de la literatura. [...] Aspirar a realizar en expresión literaria lo que la plástica ha resuelto ya por medio del cartel, es cosa menos híbrida de lo que al pronto semeja⁵⁷⁵.

L'objectif de ces créations hybrides à base de techniques contemporaines, comme le collage ou le calligramme, est de promouvoir les livres des écrivains apparaissant sur les affiches. Ramón Gómez de la Serna n'est pas écarté et voit exposée son affiche qui le place comme une planète à part entière⁵⁷⁶, la Terre probablement si nous en croyons le terme *terráquea*, dans un système où tout gravite autour de lui⁵⁷⁷.

⁵⁷⁴ Voir MORAND Paul, *Venises*, Paris, Gallimard, 1983.

⁵⁷⁵ GARCÍA GUATAS Manuel, « art. cit. », 2012.

⁵⁷⁶ Annexes Figure 17, p. 360.

⁵⁷⁷ <http://www.residencia.csic.es/generacion27/img/catalogo/extracto.pdf>



Dessin 2 : Ernesto GIMÉNEZ CABALLERO, “Fama terráquea de Ramón”,
1925-1927, *Poesía*, n°26, 1978

Guillermo de Torre analyse cette affiche dans un article sur Giménez Caballero :

En el cartel de Gómez de la Serna ha puesto su papel amarillo de cartas, como un cielo de oro, en el que cabrillean asteriscos y planetas de purpurina: vago recuerdo del techo de un estudio. En el centro la cabeza de Ramón hecha con recortes de todas sus obras circundando un quinqué de Pombo, que ilumina las noches sabáticas de aquel cenáculo madrileño⁵⁷⁸.

La fluidité de la mise en pratique des relations intermédiales entre texte et image est une préoccupation ramonienne de chaque instant. Eduardo Alaminos López le résume ainsi :

Su escritura y sus “manifestaciones plásticas» -la construcción y reelaboración continúa a lo largo de su existencia de su eutrapélico despacho, devorado a veces por ese «monstruoso» *collage* que llega a invadirlo todo, sus dibujos diseminados por libros y revistas, sus «conferencias», que merecerían un estudio detallado del componente «artístico» que las sustentan, sus apariciones, aunque breves, en el cine o su participación pionera en la radio (de la que deja constancia en un dibujo del micrófono que le instalaron en su casa y de

⁵⁷⁸ DE TORRE Guillermo, « La trayectoria de Giménez Caballero », in *Sintesis*, Madrid, 20/01/1929, p.145.

las greguerías *onduladas* que dedicó a este medio de comunicación)- es un buen ejemplo de esa fluidez entre lo literario y lo plástico⁵⁷⁹.

Un autre exemple renforce cette idée : la parution, en 1928, d'un article de Gómez de la Serna dans la prestigieuse revue *Revista de Occidente*, intitulé « Concepto de Goya (con seis dibujos)⁵⁸⁰ ». Ramón Gómez de la Serna a un positionnement historiographique dans cet article. Il a le dessein de prouver que l'art d'entre-deux siècles est celui qui permet le mieux d'innover et de répondre aux inquiétudes de la société :

Es importantísimo para los precursores el asomarse a dos siglos, y ahora volverá a suceder que el privilegio de todos los que han asistido con talento a la muerte del XIX y al nacimiento del XX, les dará lugar preeminente en el provenir y serán imitados hasta que luces nuevas de dos siglos vuelvan a originar nuevos precursores dotados de la originalidad que hace época⁵⁸¹.

Assurément, notre auteur s'inclut de façon modeste dans le groupe de ces précurseurs dont le maître mot est finalement « l'originalité ». Revenir à certains points des origines artistiques pour en faire sa touche personnelle, l'exception qui entrera dans l'histoire. Dans cette perspective, Gómez de la Serna ajoute, au sujet de Goya :

Sus dibujos no son nunca triviales, sino que buscan tipos de mucho carácter o escenas de excepción. [...] Cada apunte es una suposición, y pinta una fiesta de las casualidades o un lío de la vida. [...] Practicaba ya, según eso, lo prescrito en el arte nuevo⁵⁸².

José Luis Guijarro Alonso étudie plus précisément l'implication du grotesque dans les caricatures avant-gardistes de la *Edad de Plata*. Il consacre un chapitre à l'héritage de Goya qui mène vers l'*esperpento* et cite, à ce sujet, Valeriano Bozal et Ramón Gómez de la Serna :

Como ha señalado el historiador Valeriano Bozal, estudioso de la imagen gráfica de este periodo, la unión de ambos conceptos y extremos -lo jocoso y lo serio- "conduce a lo grotesco y, finalmente, a lo esperpéntico" y "lo joco-serio se afirma como exceso de deformación, de gesticulación, como mundo deformado y parodia de todos los días". Todas

⁵⁷⁹ ALAMINOS LÓPEZ Eduardo, "Las greguerías ilustradas de Gómez de la Serna", publication en ligne : <https://libroscuadernodiyalevosia.com/las-greguerias-ilustradas-de-ramon-gomez-de-la-serna-una-coleccion-de-espinas-microscopicas/>, 10 juin 2018, [Consulté le 21 août 2019].

⁵⁸⁰ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, «Concepto de Goya (con seis dibujos)», in *Revista de Occidente*, n° 58, Madrid, avril 1928, pp. 1-19.

⁵⁸¹ *Idem.*

⁵⁸² *Idem.*

esas “cualidades” se perciben en estos dibujos. Por lo tanto, se puede señalar que una fuente de inspiración fue, sin duda, la prensa ilustrada gráfica del XIX, entre cuyos autores se encontraba el célebre Ortego, dibujante del que Ramón hizo referencia en algunos de sus artículos, utilizando además, en ocasiones, sus dibujos satíricos como ilustración de los mismos⁵⁸³.

Dans un autre texte biographique « El desgarrado Baudelaire », paru en 1921, Gómez de la Serna identifie un lien picto-scriptural entre les dessins de Goya (leur trait plus exactement) et la poésie de Baudelaire. Il affirme que le poète possédait, dans son grenier, une des estampes du maître aragonais, réalisée en 1814, faisant partie des *Disparates* et intitulée *Nada. Ello dirá*⁵⁸⁴. Voici comment Gómez de la Serna caractérise le style de dessin de Goya dont lui-même s’inspirera :

Ese sobrio trazo inalterable e inolvidable que hay en los dibujos de Goya es el que hace obsecuente la poesía de Baudelaire, donde la mujer se ríe de la Muerte y del Libertinaje, donde el poeta dice a Venus: “En tu isla no tuve otra visión que la Horca simbólica en un cuerpo pendido”, y donde se ve al amor “sentado en el cráneo de la Humanidad”.

Hombre de fe religiosa como Goya, gusta, sin embargo, como un sadismo para asustar más a su alma, de pronunciar la palabra Nada. ¿Es que quizá el aguafuerte que Baudelaire tenía clavada en su buharda era ese en que el muerto que levanta la losa de su tumba pronuncia esa vacía palabra⁵⁸⁵?

Quelle soit baudelairienne puis ramonienne en ce qui concerne Goya dans le cadre de l’étude de l’intermédialité chez les littérateurs, l’inspiration semble être le prolongement d’une logique. Elle consiste en la simultanéité des formes de transposition : une œuvre iconique donne lieu à d’autres œuvres, littéraires ou iconiques également. Le produit est alors considéré comme une œuvre en tant que telle ou bien une sous-œuvre, ce que sous-tend à être souvent l’illustration.

⁵⁸³ GUIJARRO ALONSO José Luis, *Cuidado con la pintura: caricaturas del arte en tiempo de vanguardias: Madrid 1905-1925*, Madrid, Eutelequia, Ensayo, 2012, p. 185. Concernant l’étude de Valeriano Bozal voir BOZAL Valeriano, “El grabado popular en el siglo XIX”, in *Summa Artis: Historia general del arte, vol.32, El grabado en España (siglo XIX y XX)*, Madrid, Espasa Calpe, 2000, p. 320.

⁵⁸⁴ Annexes Figure 18, p. 361.

⁵⁸⁵ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, “El desgarrado Baudelaire”, Epilogue a *Prosa escogida*, Madrid, 1921. Texte publié ensuite dans *Efigies* in GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Obras Completas XVI, Ensayos Retratos y Biografías I. Efigies – Ismos - Ensayos (1912-1961)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005, pp. 45-114.

2.2 Illustrations et paratexte

Lorsque l'on s'interroge sur la fonction de l'illustration après en avoir vu la nature, il faut en venir à la considération du livre et de la page comme espace d'expression artistique mixte entre texte et image. Dominique Maingueneau associe ainsi l'illustration au paratexte :

Le titre [...], les illustrations, mais aussi le format, la couverture, sont indissociables des genres littéraires et contribuent aussi à définir le cadre pragmatique de l'œuvre, à l'inscrire dans des institutions de communication historiquement déterminées⁵⁸⁶.

Une telle approche prend en compte la dimension matérielle du livre et de son histoire. Par ailleurs, l'illustration contient des jugements d'ordre esthétique. Il est impératif de déchiffrer ce qu'ils traduisent, ou ne traduisent pas. A la recherche des goûts, des aspirations et inspirations, des sentiments, de la culture ou des préoccupations didactiques de l'illustrateur, le lecteur-spectateur se retrouve dans une totale confusion. La mise en évidence de cette dispersion est relevée par Christophe Martin au moyen de l'illustration comme compagne du texte :

L'illustration n'a-t-elle pas pour principale fonction de transposer, en un autre système de signes, une séquence narrative, et parfois la substance même d'un récit (dans le cas des frontispices allégoriques) ? A l'évidence, ces deux transferts sémiotiques ne sauraient toutefois se confondre. D'abord, parce que l'illustration propose une illustration partielle, ou plus exactement fragmentaire, fonctionnant sur le mode de l'accompagnement et non de la substitution, et formant ponctuellement une sorte de « doublure » visuelle dans la trame du texte imprimé⁵⁸⁷.

Il énonce la fonction fragmentaire de l'illustration dont nous retenons l'incidence dans le cas des œuvres de microrécits de Gómez de la Serna. Domingo Ródenas de Moya l'assimile à une « déshydratation du discours narratif » telle que Gómez de la Serna l'applique dans *Gollerías* en 1926 :

Ramón Ilegó a transponer su perspectiva burlona al plano formal del texto en una humorada genial, la de los “caprichos suspensivos” de *Gollerías* de 1926. En ellos llevaba la

⁵⁸⁶ MAINGUENEAU Dominique, *Le Contexte de l'œuvre littéraire, énonciation, écrivain, société*, Dunod, Paris, coll. Lettres Supérieures, 1993, p. 100.

⁵⁸⁷ MARTIN Christophe, « Le jeu du texte et de l'image au XVIII^e siècle : de l'intérêt d'une prise en compte de l'illustration dans l'étude du roman au siècle des Lumières », in *Le français aujourd'hui*, n°161, Paris, Armand Colin, 2008, pp. 35-41.

deshidratación del discurso narrativo a un límite en el que este rebasada la extrema delgadez para esfumarse, dejando como indicio este procedimiento en texto y paratexto⁵⁸⁸.

A la lumière de cette citation, il faut aussi aborder les illustrations en termes d'espace, en décrivant les deux dimensions artificiellement associées. En effet, l'image spatialement située face au texte, construit un espace pour être conçue comme une représentation naturelle du texte que l'on ne peut contredire. Par la disposition du texte et de l'image, selon les cas, peut naître un système sémiologique signifiant. Gilbert Durand part du postulat que le sens figuré d'une image prime sur son sens propre dès lors que l'image est de nature symbolique et associée au texte⁵⁸⁹. Sa syntaxe ne peut se séparer de son contenu par la volonté de conquête et de séparation du texte, associée à la notion de profondeur et d'assimilation. Il existe un document assez éloquent au sujet de la notion de profondeur et d'assimilation qui atteint l'hybridité dans certains cas. Ramón Gómez de la Serna, lors de session au Café Pombo, prenait des notes et gribouillait en même temps. Dans un cas précis, il s'amuse à caricaturer ses amis attablés. Il les décrit picturalement et scripturalement dans ce qui les caractérise le plus, ou par une anecdote particulière. La création hybride « *Un momento de nuestras tertulias de Pombo* » se réfère aux frères Solana, Francisco Vighi, José Bergamín, Eliodoro Puche, Salvador Bartolozzi et Edgar Neville.

Le grand intérêt de ce texte dessiné réside dans la concrétisation des aspects personnels constitutifs des réunions du café Pombo : l'arrivée des Solana à minuit fumant le cigare et devenant des métonymies de leurs attributs, Vighi en appelle aussi au feu avec sa pipe allumée, mais qui ne l'empêche pas de chanter. C'est le paradoxe même de la bouche fermée, mais qui chante : texte et image peuvent l'incarner ! Il entonne « la Praviana », un chant très particulier originaire des Asturies et de son folklore qui, au fil du temps, s'est *aflamencado*, c'est-à-dire qu'il s'est musicalisé sur des bases de *flamenco* andalou. En lui-même, ce chant spécifique incarne aussi le paradoxe de l'Espagne du Nord et de l'Espagne du Sud réunies dans une pièce musicale. Bergamín achète une édition du *Don Quichotte* en français car c'est le seul moyen de résister à ce récit... Belle utilité de la langue de Molière et quelle dépréciation de l'œuvre de Cervantès ! Puche est ivre, Bartolozzi enrhumé et, enfin,

⁵⁸⁸ RÓDENAS DE MOYA Domingo, « art. cit. », 2008.

⁵⁸⁹ DURAND Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992.

Neville se ronge les ongles. La trivialité des thèmes abordés à l'écrit nous porte à nous concentrer sur l'image.

Nous assistons, avec ce dessin polymorphe, à l'incursion brutale de l'image dans le texte ou bien l'inverse : cela est impossible à déterminer clairement. On passe de l'élément feu à l'élément eau, en parcourant les caricatures du haut vers le bas.



Dessin 3 : Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *Caricatura de Vighi*, 1924⁵⁹⁰

Les exclamations deviennent les postillons provenant des éternuements de Bartolozzi. Ils éteignent la fumée des Solana et de Vighi. Ce brouillon de caricatures montre que l'auteur est en pleine phase d'expérimentation avant les publications d'ouvrages écrits et illustrés par lui. Les plus immédiats sont *Caprichos* (1925) et *Gollerías* (1926). Un autre est plus lointain, *Trampanojos* (1947). A travers ces trois exemples, notre objectif est de démontrer que l'écrivain dessine en tant qu'écrivain

⁵⁹⁰ Voir GARCÍA SÁNCHEZ Juan Enrique, "Ramón y Vighi, una amistad más allá de Pombo" in *Boletín Ramón*, n°15, Primavera (de Buenos Aires), 2007, p. 60.

et, paradoxalement, comme illustrateur de sa production littéraire. L'opération semble complexe car, habituellement, Gómez de la Serna favorise le système de complémentarité auteur et illustrateur-tiers et cela fonctionne. Nous pouvons nous demander jusqu'à quel point le « circuit fermé » de l'auteur-illustrateur unique peut créer un système signifiant où le dessin d'écrivain se trouve au carrefour de la liaison avec le texte.

CHAPITRE II

A la recherche de l'artiste total : apogée de l'auto-illustration ramonienne

L'image informe-t-elle de manière redondante vis-à-vis du texte ou le texte s'impose comme inédit par rapport à l'image ? Face à la séparation physique de l'illustration et de son texte-source, Alain-Marie Bassy distingue deux types de liens entre le message linguistique et l'image. Entre analogie et contiguïté, notre choix se portera sur le deuxième type que nous appliquerons à notre étude ramonienne. En effet, la contiguïté illustrative est ainsi définie par Bassy :

Lorsqu'au niveau des signifiés texte et image entretiennent un rapport de complémentarité, l'articulation entre les deux systèmes de signes est celle de la contiguïté. En ce cas l'image n'est pas destinée à reproduire le texte ou à en fournir un équivalent. Le texte qui peut éventuellement décrire partiellement l'image, vient la compléter, la prolonger⁵⁹¹.

Une des conséquences de l'illustration, dans ce cas de contiguïté, est l'imprévisibilité de l'interprétation sur le lectorat. Les transpositions qui en découlent sont autant de lectures des virtualités de l'œuvre. Cela invite le lecteur à une attention particulière qui met en évidence l'œuvre-source (substrat) et impose l'exploration de sa ou ses contributions intermédiaires. La grille reproduite ci-dessous et proposée par Bassy examine la structure sémiotique de l'image et interroge la nature des relations d'accompagnement du texte et de l'image⁵⁹² :

⁵⁹¹ BASSY Alain-Marie, « Du texte à l'illustration, pour une sémiologie des étapes », in *Semiotica*, n°11, 1974, pp. 297-334.

⁵⁹² *Idem.*

Le texte constitue-t-il un...	RELAIS ?	ANCRAGE ?
Les relations texte/image sont de	CONTIGUITÉ ?	ANALOGIE ?
Le texte/L'image sont les éléments d'un...	SYNTAGME ?	PARADIGME ?
L'image est-elle régie par...	RHÉTORIQUE ?	SYSTEME ?

L'illustration permettrait-elle alors une actualisation matérielle des lectures du texte ? Nous pouvons mettre en relief le cas précis des *Caprichos* et *Gollerías* de Gómez de la Serna. Dans ces deux recueils, nous comptabilisons deux éditions à plusieurs décennies d'écart. Trente et un ans pour *Caprichos* (1925 et 1956) et vingt ans pour *Gollerías* (1926 et 1946). Le cas le plus simple est celui de *Gollerías* puisque les deux éditions sont illustrées ; la deuxième plus abondamment que la première. En revanche, *Caprichos* est bien illustré dans la première édition et ne l'est plus lors de la deuxième. Aucune conjecture à ce jour n'a mis le doigt sur cette question de l'absence d'illustration dans *Caprichos* de 1956. L'actualisation matérielle de l'illustration est inexistante mais demeure dans le texte par l'ajout de segments ekphrastiques dont nous avons pu voir le contenu dans la deuxième partie de notre étude : exemple du microrécit *El Goya de Don Juan*⁵⁹³.

Par conséquent, doit-on considérer que les microrécits impliquent nécessairement des « microdessins » d'illustration ? Serait-ce finalement un besoin de combler les lacunes sémiotiques du texte en regard du dessin, tout cela étant dû à sa brièveté ? Et qui mieux que le propre auteur des textes serait légitime dans l'accomplissement de cette tâche ? Si le geste de l'illustration se fonde sur une rencontre de deux subjectivités du texte et de l'image, il existe un cas qui fait notablement exception : celui où l'auteur est également son propre illustrateur, c'est-à-dire ce que l'on appelle conventionnellement l'auto-illustration.

⁵⁹³ Voir le texte intégral p. 180.

1 Les dessins de Ramón Gómez de la Serna : enjeux de l'auto-illustration

La grande richesse plastique de l'écriture ramonienne conforte, auprès du lecteur, une sensation de présence et d'évidence de la matérialisation verbale du pictural. Les tropes, les figures rhétoriques - telle que l'hypotypose - participent de cette perception du lectorat. Nonobstant, nous convenons que l'écriture seule est insatisfaisante aux yeux de Gómez de la Serna et que l'illustration iconique de ses œuvres prend une place prépondérante auprès du texte et du paratexte. Nous abordons et ajoutons une dernière modalité qui finalise la démarche scriptopicturale ramonienne : il s'agit de l'autoexploration graphique dont témoigne, par exemple, Francisco Pompey y Salgueiro lorsque Ramón Gómez de la Serna se trouve à Paris, en 1933 :

A los tres días de su llegada, Ramón daba un paseo por la avenida de Orleans (cerca de su estudio); iba con un bastoncito a lo Charlot, con su monóculo sin cristal, caminaba despacio y grave; las jovencitas le miraban y sonreían." [...]. Dos días más tarde le pedí una foto retrato suyo o un dibujo, para una semblanza que de él yo tenía que escribir para el diario *El intransigente*, que el director me pedía para complacer a "ese joven La Serna, escritor humorista, divertido y simpático". Ramón me envió de urgencia, una carta cordial y una caricatura de su imagen⁵⁹⁴.

Il faut remarquer que les textes ont une histoire. Ils viennent d'un *ailleurs* et il importe qu'une relation originelle aux images soit maintenue. Il existe ainsi un horizon antérieur à ces textes qui nous sollicite, parfois au-delà même des images qu'ils illustraient au départ. En 1926, année prolifique de création picturale pour Gómez de la Serna, voici ce qui pouvait être écrit au sujet des dessins de littérateurs :

Écrire, dessiner... ces deux actions sont-elles si différentes ? Elles tendent, après tout au même but ; l'expression de certains sentiments, de certaines idées et leur communication à autrui. Sans remonter aux hommes préhistoriques qui dessinaient remarquablement ma foi – mais ignoraient vraisemblablement l'écriture, ne voyons-nous pas les bambins griffonner sur des chiffons de papier les silhouettes maladroitement de leurs parents et de leur bonne, avant même de soupçonner les arides contemplations de l'alphabet⁵⁹⁵ ?

Selon Jean Dorsenne il y a de l'infantilité dans les dessins d'auteurs, comme des amateurs malhabiles dont la production reste sommaire. Le dessin d'écrivain se

⁵⁹⁴ POMPEY Y SALGUEIRO Francisco, *op. cit.*, 1972, p. 73.

⁵⁹⁵ DORSENNE Jean, « Dessins de littérateurs » in *l'Art vivant*, n° 40, août 1926.

définit alors comme une représentation dont le but des traits exécutés n'est pas obligatoirement de devenir dessin au sens de composition artistique. Ce labour iconographique de Gómez de la Serna est repris par Fabrice Parisot qui considère que notre auteur est un illustrateur et pictographe à part entière :

La présence des illustrations, souvent originales, dessinées spontanément de la main-même de l'auteur [...] répondraient plutôt à une véritable stratégie destinée à compléter ses propos, à éclairer sa pensée et à établir une communication privilégiée avec le lecteur⁵⁹⁶.

L'idée de spontanéité et d'art « mineur » dont il est question pour qualifier le dessin ramonien est également soulignée et explicitée par Viviane Alary :

Il y a chez Gómez de la Serna deux tendances dans cette pratique qui lui est si familière et même vitale : une qui conduit à l'élaboration, à la finition [...], une autre nous oriente vers un trait spontané, non retouché, proche du gribouillis, qui semble naître dans l'urgence d'un flot continu d'idées qui appellerait de façon impérieuse une visualisation⁵⁹⁷.

Quant à la perception que Gómez de la Serna avait de ses dessins d'écrivain, Viviane Alary nous indique cette citation : « *Con la pluma del escritor están hechos esos dibujos, de los que me siento orgulloso por lo malos que son*⁵⁹⁸ ».

Il faut rappeler que Ramón Gómez de la Serna s'adonnait à cette pratique, déjà au lycée, puis, comme nous l'avons vu avec un exemple concret dans le chapitre précédent, en griffonnant des bouts de papier au Café Pombo. Ses auto-illustrations sont nombreuses depuis *El doctor inverosímil* (1914), en passant par *Disparates* (1922) ou *Gollerías* (1926) jusqu'à *Trampantojos* (1947) et *Automoribundia* (1948) pour ne citer que les plus connues. Guy Mercadier, dans son étude d'*Automoribundia*⁵⁹⁹, témoigne de cette volonté artistique. L'auteur utilise à plusieurs reprises le motif du photographe dans ses microrécits et en fera une gageure esthétique dans l'article « *Los fotógrafos nuevos* ». Il montre tout son intérêt dans la révélation de l'entière vérité de l'existence face à celle galvaudée de l'apparence. D'après lui, le photographe permet de révéler une dichotomie :

⁵⁹⁶ PARISOT Fabrice, « art. cit. », 1999, pp. 202 - 216.

⁵⁹⁷ ALARY Viviane, « L'œuvre dessinée de Ramón Gómez de la Serna », in *Ramón Gómez de la Serna*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 1999, pp. 193-201.

⁵⁹⁸ *Idem.* Voir aussi GÓMEZ DE LA SERNA, *Ramonismo*, op. cit., p. 63.

⁵⁹⁹ MERCADIER Guy, « Images et autres alentours dans *Automoribundia* de Ramón Gómez de la Serna », in *Le Livre et l'Édition dans le monde hispanique, XVI^e-XX^e siècle pratiques et discours paratextuels*, Grenoble, PUG, 1992, pp. 233-243.

El fotógrafo vuelve por sus fueros de artista [...] trabaja como un observador de especie compleja, entre naturalista, literato y pintor de momentos excepcionales⁶⁰⁰.

Automoribundia convoque les relations paratextuelles iconiques chez Gómez de la Serna, notamment en lien avec l'activité photographique. En effet, dans le même article, Guy Mercadier commente :

Ramón consacre justement le chapitre XCV de *Automoribundia* à cet art qui ne pouvait manquer de le fasciner : à la fois « document » puisqu'il fixe un instant dont on ne saurait douter qu'il a existé, et invention, dans la complicité magique qui lie opérateur et sujet, d'une identité souvent méconnaissable⁶⁰¹.

Le scriptural et l'iconique semblent créer une harmonie duelle qui s'approche du concept de syntagme, pour faire suite au lien de contiguïté défini par Alain-Marie Bassy :

Dans tous les genres définis par les liens de contiguïté du texte et de l'image, ceux-ci constituent un énoncé unique. Ils s'articulent donc dans un même syntagme. Ce syntagme associe des éléments donc les signifiants sont structurellement différents, mais dont les signifiés entretiennent entre eux des rapports d'ordre prédicatif ou attributif⁶⁰².

Si l'on part de l'image sujet vers un texte prédicat nous nous situons dans un ordre prédicatif. A l'inverse, si l'on part du texte sujet vers une image prédicat, alors nous parlons d'ordre attributif. L'ordre prédicatif peut être exemplifié par l'évocation de l'image qui précède le texte et c'est le cas dans le microrécit déjà étudié *El Goya de Don Juan*. L'ordre attributif, quant à lui, se retrouve dans l'ensemble des recueils microtextuels que nous aborderons dans un deuxième temps de ce chapitre. D'après Viviane Alary, la bonne lecture du syntagme chez Gómez de la Serna consiste à :

Visualiser l'image, puis à lire le texte qui suit comme une légende venant l'informer pour en revenir à l'image riche de l'éclairage du texte, ceci s'effectuant sur un laps de temps très court⁶⁰³.

S'il est vrai que, globalement, l'accès à l'image est toujours facilité par rapport au texte, nous discutons cette affirmation car le cheminement narratif n'est pas toujours aussi rectiligne chez Gómez de la Serna et que, de manière fortuite ou

⁶⁰⁰ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, "Los fotógrafos nuevos"; in *París*, Valencia, Pre-Textos, 1986, pp. 161-162.

⁶⁰¹ *Idem*.

⁶⁰² BASSY Alain-Marie, « art. cit. », pp.297-334.

⁶⁰³ ALARY Viviane, « art. cit. », pp. 193-201.

non, le texte va précéder l'image. Ce jeu d'écho est un système de transpositions qui incitent à regarder l'œuvre scriptopicturale comme un puits d'interprétations, rempli de variations. Le doute peut alors s'installer chez le lecteur lorsque, dans un aller-retour du texte vers l'illustration puis de l'illustration au texte, il détecte des restrictions imposées par l'œuvre et sa cohérence face à sa propre imagination. L'illustration a pour fonction de nous fournir un analogon du texte qui doit nous amener à découvrir le processus de transformation structurelle de l'image vers le texte.

La solution à ce maelström interprétatif (illustration – texte) procède de la rhétorique de l'image dont Alain-Marie Bassy nous confie l'analyse :

Si l'image forme syntagme avec le message linguistique, la structure de l'énoncé qu'elle supporte sera analogue à celle d'un message linguistique. Pour qu'il y ait continuité de lecture de l'image à l'écrit et de l'écrit à l'image, il faut nécessairement que de celui-ci à celle-là, se poursuive la même « ligne animée d'un sens » qui constitue la marque spécifique de l'écriture. L'image obéira donc exceptionnellement à une rhétorique de type linguistique. Construite sur des axes simples, elle imposera un sens de lecture. Elle sera susceptible d'être déchiffrée, non pas d'emblée, mais comme l'écriture, de façon progressive, continue et irréversible⁶⁰⁴.

Serge Sérodes confirme que l'image et le texte doivent former un syntagme, afin que la conjonction des deux arts soit reconnue au niveau rhétorique, mais, paradoxalement, cette perception réduit le champ d'action de l'un et de l'autre :

Hypothèse réductrice ? Le dessin serait pris en considération si, et seulement si, il présente les mêmes propriétés qu'un syntagme, se substituant à lui, l'éliminant ou l'étoffant. Ne ruine-t-on pas une fois encore sa spécificité ? Il ne se borne pas à participer au jeu des opérations énonciatives : un syntagme verbal y suffirait, s'il ne s'agissait que de cela. Or, c'est dans le défaut du verbal, quand ce dernier n'est plus en mesure d'accomplir sa tâche, que le dessin, avec des modalités différentes, vient à la rescousse du processus créateur⁶⁰⁵.

Ce cas est d'ailleurs probant dans *Trampantojos* qui contient des microrécits dont l'expression verbale n'est pas suffisamment aboutie pour signifier toute la pertinence du trompe-l'œil. Le visuel de l'illustration devient alors indispensable. Le dessin d'écrivain apparaît au cours d'un processus créateur et son apparition même est provoquée par ce processus. Serge Sérodes cite, en ce sens, Paul Klee :

⁶⁰⁴ BASSY Alain-Marie, « art. cit. ».

⁶⁰⁵ SERODES Serge, « Les dessins des écrivains. Prélude à une approche sémiotique. », in *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, numéro 10, 1996. Sémiotique / Louis Hay. pp. 95-109

L'œuvre d'art également est au premier chef genèse ; on la saisit jamais simplement comme produit [...] Ecrire et dessiner sont identiques dans leur fond⁶⁰⁶.

Chez Gómez de la Serna, les dessins se lient au texte et ne se définissent pas comme ayant un sens accompli, mais participent des opérations *antescriptum*. Finalement, la discordance entre texte et image montre que l'auto-illustration trouble la relation binaire texte/image ainsi que la hiérarchisation entre illustration et récit. Le processus nous invite à considérer la terminologie de Serge Sérodes au sujet de l'image illustratrice comme « apposition graphique », « parenthèse picturale » ou bien encore « anacoluthie sémiotique ».

1.1 Le cas du R

La formalisation d'une œuvre plastique, et plus particulièrement iconographique, s'en remet à l'identification de l'œuvre par la signature de l'artiste qui en est l'auteur. De nombreuses réalisations ne sont toutefois pas signées. Certains artistes en font une marque de fabrique, invitant le spectateur à s'étourdir dans la connaissance d'un style, d'un trait, de couleurs qui identifieraient l'artiste. Ramón Gómez de la Serna n'est ni l'un, ni l'autre ; c'est un être du milieu, *un medio ser*⁶⁰⁷ de la signature de ses dessins. Contrairement aux productions littéraires pour lesquelles l'auteur est bien identifié, explicitement lorsque son nom complet apparaît sur la couverture ou implicite lorsqu'à ses débuts, dans *Prometeo*, il employait le pseudonyme de *Tristán*.

Dès que l'auto-illustration se pose comme expression artistique à part entière pour Gómez de la Serna, se pose aussi le problème de la paternité de ces dessins. Assez pragmatiquement, il va choisir la signature initiale de son prénom : le R. Il argumente ce choix :

Sino que están aclaradas por dibujos de mi pluma, dibujos legítimos, como todos los de este tomo, estén firmados o no con una R, y que, naturalmente, no se proponen hacer la competencia a los artistas profesionales⁶⁰⁸.

⁶⁰⁶ KLEE Paul, « Credo du Créateur » in *Théorie de l'art moderne*, Paris, Gonthier, 1964, p. 38.

⁶⁰⁷ Allusion à l'œuvre *Los Medios Seres*, GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Los Medios Seres*, Madrid, Prensa Moderna, 1929.

⁶⁰⁸ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, in *Obras Completas VII*, *op. cit.* p. 881.

Peut-on expliquer la présence ou l'absence aléatoire de ce R ? Difficilement, car rien de particulier ne distingue une illustration ramonienne d'une autre sur le seul critère de la signature. Néanmoins, nous retenons l'avis de María Sánchez Palacios qui considère le dessin moderniste des écrivains comme relativement mauvais, la signature deviendrait alors un gage de reconnaissance :

De forma binaria, Sánchez Palacios considera que los artistas o muchos de los artistas del lápiz de la moderna generación (el libro está publicado en 1935, así que recoge unas ideas predominantes creo yo del periodo) buscan en sus dibujos la nota llamativa de la imperfección, bien de forma premeditada, bien por inclinación innata o carencia de técnica y de conocimiento de las normas del dibujo. Estos dibujantes, según este autor, pretenden alcanzar la nota cómica por medio de la línea grotesca. [...] Buscar la gracia -escribe- en el dibujo mismo es, a su juicio, un torcido camino que solo es admisible en aquellos que no practican el dibujo como una manifestación destacada de las bellas artes. Que es justamente lo que hizo Ramón y lo que defendió en los prólogos a sus libros ilustrados⁶⁰⁹.

La notification du R montre l'assise iconographique de l'écrivain qui transgresse son art fétiche : la littérature. Dans *Nuevas Greguerías*, un des aphorismes s'en fait l'écho : *La R del recuerdo es de hierro forjado*⁶¹⁰. Cette lettre est de fait la plus solide que Gómez de la Serna connaisse pour témoigner de ses expérimentations artistiques picturales. Viviane Alary confirme, par ailleurs, la vitalité iconographique de l'écrivain :

Dans l'œuvre de Gómez de la Serna, le dessin fait donc bonne figure. Il n'est pas anonyme, dûment paraphé qu'il est d'un « R », discret ou plus affirmé, parfois suivi d'un point. Il apparaît donc évident que Ramón tenait à ce que ses dessins soient intégrés à son œuvre⁶¹¹.

Les deux exemples ci-dessous montrent un cas singulier où les dessins vont de pair. Pourtant, le second est signé, mais pas le premier. Si une symbolique apparaît dans ce trait d'esprit de la part de Gómez de la Serna, le premier dessin, daté du 7 mai 1933 dans *Blanco y Negro*, est la probable matérialisation iconographique, à l'occasion du 16^e salon des Humoristes, d'une expression française lorsque l'on réalise une fausse note avec un instrument de musique : « faire un canard ». Le deuxième dessin, signé cette fois de l'auteur, paraît également dans *Blanco y Negro*, mais quelques mois plus tôt (le 5 mars 1933). Nous remarquons l'expression de

⁶⁰⁹ Citée par ALAMINOS LÓPEZ Eduardo, « art. cit. », 2018.

⁶¹⁰ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, MADÓZ Chema, *Nuevas greguerías*, Madrid, La Fábrica, 2009, p. 40.

⁶¹¹ ALARY Viviane, « art. cit. », pp. 193-201.

l'animalisation du personnage qui, bien qu'il possède un instrument de musique (une flûte à bec) ne peut s'exprimer. Dans les deux cas, les traits sont similaires, jusqu'à la conservation de la courbure de la jambe et du saxophone. Le rapprochement de ces deux dessins, opéré dans le catalogue de l'exposition *Los dibujos de Ramón Gómez de la Serna en las colecciones artísticas de ABC*, nous éclaire finalement sur la rigueur esthétique ramonienne qui n'est pas si évidente à déceler lorsque les dessins sont analysés individuellement.



Dessins 4 et 5 : Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *Blanco y Negro*, 1933

1.2 Le dessin spectaculaire

Globalement, nous observons chez notre auteur deux tendances : le dessin qui est détaillé et retouché, soigné, et celui de la sobriété, bien exécuté mais parfois avec le sentiment qu'il est incomplet. Pour le premier, nous convoquerons la touche maniériste, faite de circonvolution de la part de l'auteur, sans doute en hommage à l'un de ses biographiés : le Greco. Nous en trouvons plusieurs exemples dans *Gollerías* et le microrécit intitulé *diccionario gráfico*⁶¹².

Ce cas est d'autant plus intéressant qu'il comporte une hybridation texte-dessin par l'inscription, à hauteur de tête du personnage, du mot *cojitranco*. La veine grotesque s'exprime ici par la représentation d'un homme en situation de handicap,

⁶¹² GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, in *Obras Completas VII*, op. cit. p. 877.

mais qui « fait le spectacle » et, par ses bouffonneries, s'associe à la philosophie artistique bohème de notre auteur :

Cojitrancos es ese cojo travieso e inquieto, que se ríe de todas las estatuas, del sol, de la luna, y en las bodas del novio y de la novia. El cojitrancos es como bailarín de todos los minutos en baile de excéntrico, raboteando con los faldones de su gabán o de su chaqué. Hay un principio de jota en su danza garabitosa.

El cojitrancos corre, más que andando, con aire de compás, y cuando todos creen que va a ser el último en subir a la montaña, es el primero que ha llegado.

El cojitrancos es como molinillo que los niños mueven y tiene agilidad de polichinela movido por hilos hilarantes⁶¹³.



Illustration 20 : Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *Gollerías*, 1946

En filigrane, les substantifs *bailarín* et *jota* nous invitent à considérer l'emprunt d'un motif aragonais cher à Goya. A nouveau, il s'agit d'une citation textuelle et implicite, en lien avec les tapisseries et les tableaux de Goya comme *La danse sur les rives du Manzanares*. Les mains sur les hanches et sur la pointe des pieds, ce *jotero cojitrancos* possède toute l'attitude et la posture d'un danseur.

⁶¹³ *Idem.*



Tableau 15 : Francisco de GOYA Y LUCIENTES, *Baile a orillas del Manzanares*, 1777, huile sur toile, 272 x 295 cm, Museo del Prado, Madrid

Cet emprunt transgressif à travers le costume du personnage qui fait plutôt écho au monde du spectacle clownesque, mêle donc l'aspect traditionnel aragonais de la *jota* avec la fascination de Ramón Gómez de la Serna pour le cirque qui se rapproche le plus de son idéal d'art nouveau. Le chapiteau est, pour l'écrivain, l'endroit le plus insolite pour parler en public. Le Musée National Centre d'Art Reine Sofía de Madrid présente cette anecdote dans le cahier didactique qu'il édita à l'occasion d'une exposition sur Gómez de la Serna, en 2002 :

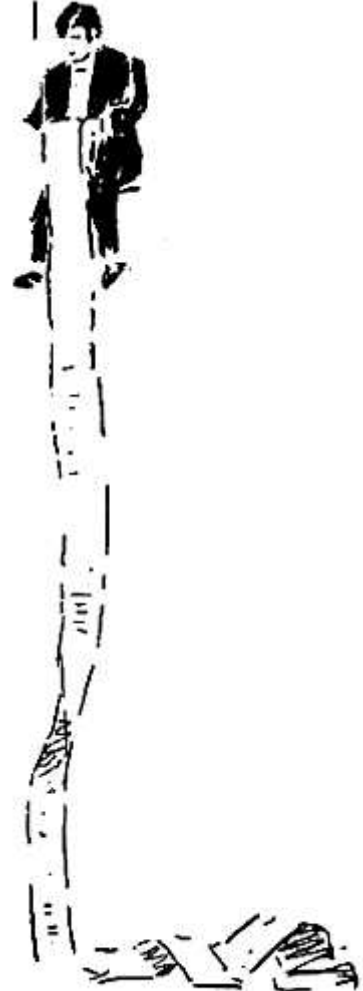
Otra forma de hacer más espectaculares las conferencias era impartirlas desde lugares fuera de lo común. En este sentido son muy famosas las palabras que pronunció con motivo del homenaje que el Gran Circo Americano le dio en 1923, desde un trapecio y escrita en una única pero interminable hoja de papel⁶¹⁴.

⁶¹⁴ *Los ismos de ramon gomez de la serna y un apendice circense*, Catálogo exposición, Bilbao, Guggenheim Bilbao Museoa, 2008, pp 11-12.

Cette citation est illustrée par le dessin de José Rodeblano, paru en 1923 dans la revue *Buen Humor* et, par sa position acrobatique, nous renvoie aux expressions *agilidad de polichinela* et *hilos hilarantes*.



Dessin 4 : José RODEBLANO,
“Homenaje a Ramón”, *Buen Humor*, 1923



Apunte tomado por Estalella, durante mi lectura en el Circo Americano, desde lo alto de un trapecio

Dessin 5 : Ramón ESTALELLA,
El Circo, 1943

La revue *Buen Humor* qui sort à partir de décembre 1921 est une étape importante de la trajectoire de Ramón Gómez de la Serna dans l'introduction de son innovation humoristique grâce aux collaborations avec des artistes comme José

López Rubio ou Edgar Neville. Dans son ouvrage *Ramonismo* publié en 1923, nous retrouvons de très nombreuses contributions de sa collaboration avec *Buen Humor*.

2 Echos, symétries et correspondances : *Ramonismo*, *Gollerías*, *Trampantojos*

A travers trois œuvres majeures de l'auto-illustration ramonienne, nous tenterons d'approcher le concept d'interartialité pour dépasser l'intermédialité reconnue chez notre auteur et envisager de nouvelles perspectives. La différence entre les deux concepts s'établit sur le fait que nous nous interrogeons en supposant que la pratique ramonienne est plus qu'intermédiaire car elle implique une interaction concrète de pratique artistique picturale de la part de l'écrivain. Elle est axée sur l'interaction entre les pratiques artistiques diverses dans un processus d'absorption, voire de recyclage.

2.1 *Ramonismo*

Dès les premières lignes de *Ramonismo*, publié en 1923, Ramón Gómez de la Serna plante le décor de ses dessins illustratifs :

Este libro muestra mi espíritu con resueltas plumadas.
He intendado en él dar fuerte expresión a las cosas para oponer mi *ismo* a todos los *ismos*.

Con la pluma del escritor están hechos esos dibujos, de los que me siento orgulloso por lo malos que son, pues solo así no repugna a mi temperamento el amaneramiento del dibujo. Intentan hacer más expresivo y alegre lo que va escrito, y en ninguno está afondada la monotonía abrumadora de la insistencia. Todos salieron de una vez, recogiendo el grafito de cada cosa⁶¹⁵.

Il souhaite opposer son *ismo*, le ramonismo, aux autres formes artistiques picturales ou littéraires qui font elles-aussi l'objet d'une science et d'un *ismo*. A la lecture du recueil scriptopictural de 1923, nous considérons que l'objectif est atteint car le caractère singulier de la publication de microrécits et de *greguerías*, associés à de nombreuses auto-illustrations issues de la même plume, est inédit dans la

⁶¹⁵ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, in *Obras Completas VII*, op. cit. p. 63.

littérature hispanique du premier quart du XX^e siècle. C'est l'opinion d'Eduardo Hernández Cano qui associe l'émergence du courant ramonien à la prolifique production d'articles de journaux de Gómez de la Serna :

Pero la influencia del medio periodístico en la construcción del ramonismo va más allá de la mera acuñación de un nombre destinada a cumplir una serie de funciones de identificación una vez puesto en la página de la publicación periodística⁶¹⁶.

Il distingue, par la même occasion, les trois types d'unités textuelles qui fondent le style ramonien et se regroupent sous la typologie de *ramonismos* : les *greguerías*, les *caprichos* et les *variaciones*. Pour les deux premières unités, cela vient confirmer notre postulat de la prédilection intermédiaire des récits brefs et des images soit physiquement présentes par l'intermédiaire d'illustrations, soit absentes mais matérialisées par le texte, grâce à divers procédés de transposition d'art. Quant à la troisième unité, *Variaciones*, pour comprendre son contenu plus analytique au sujet de la société, Hernández Cano cite Vicente Vega :

Vicente Vega, en su reseña de *Goya*, publicada en « Acaban de aparecer », *Los unos de El Imparcial*, domingo, 29 de julio de 1929, pág.13, considera que las variaciones “reflejan la vida de un pueblo con el mismo vigor que los sainetes famosos” de Ramón de la Cruz [...] Ramón construyó su escritura precisamente sobre este eje fundamental de la observación de la realidad, que da lugar en los diversos géneros breves del *Ramonismo* a textos de un grado de subjetividad diverso, desde la fidelidad en la observación de las variaciones a la derivación imaginativa de los caprichos, pasando por las correspondencias entre realidades de las greguerías⁶¹⁷.

L'allusion aux *sainetes* renvoie à la fois à une intertextualité et à une intericonicité puisque c'est surtout l'image ou la représentation de ces *sainetes* qui importe dans l'expression ramonienne.

Nous devons désormais opérer des choix dans la sélection d'exemples de microrécits et d'illustrations du livre *Ramonismo*, en relation directe avec les préoccupations iconographiques de Ramón Gómez de la Serna : premièrement, c'est l'expression statuaire qui est en jeu, puis le dessin et l'allusion aux illustrateurs ramoniens et, enfin, le traitement subjectif de l'art de peindre.

⁶¹⁶ HERNÁNDEZ CANO Eduardo, « art. cit. », 2009, pp. 119-155.

⁶¹⁷ *Ibid.*

Le microrécit *Transmutación*, tout d’abord, indique la passion de Gómez de la Serna pour l’art des statues ; passion dont le climax intervient bien plus tard avec la parution de *Museo de Reproducciones*. Les deux statues qui illustrent le microrécit (une représentation de femme et une représentation d’homme) sont signées sur leur socle par le R de Gómez de la Serna. L’inclusion de cette lettre qui ne se situe pas en dehors du piédestal affirme l’hypothèse selon laquelle l’auteur revendique son dessin de sculpture, n’étant pas lui-même sculpteur. Le thème du microrécit se concentre sur l’usage de la feuille cache-sexe. Par cet intermédiaire, il déclenche l’animation des statues et revient à la genèse de la vie :

Nunca se habían movido, nunca se habían tocado; pero la atención y l picazón que despertó en ellas la hoja de parra hizo perder la serenidad del arte. Todas las estatuas habían perdido la ingenuidad; todas habían cometido, por gracia de la hoja de parra, una especie de pecado original solo para estatuas⁶¹⁸.



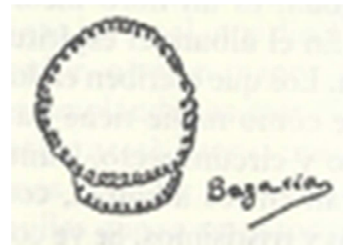
Illustrations 21 et 22 : Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *Ramonismo*, 1923

Ce qui importe, pour Gómez de la Serna, c’est la possibilité de faire se mouvoir ce qui est immuable : un des objectifs de l’avant-gardisme et donc du ramonisme. Dans le microrécit *El álbum*, une problématique plus ancrée se présente à nous. En effet, le récit est fondé sur une pratique à la mode dans les années 1920 : la confection d’albums de mode ou de dessins. Cette occupation est décrite comme plutôt féminine par Gómez de la Serna :

⁶¹⁸ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, in *Obras Completas VII*, op. cit. p. 263.

La señorita Noemi, que está sobre aviso en lo que se refiere a su interés, cansada de su lóbrego álbum de postales, compró otro álbum mucho menos grueso, con unas golondrinas en la pasta y unas inmejorables hojas de papel, y comenzó a pedir autógrafos para su álbum a sus amigos y a los amigos de sus amigos⁶¹⁹.

Les autographes demandés par le personnage Noemi trouvent leur matérialisation dans les illustrations de Gómez de la Serna qui ne se prive pas de signer à la place de ses illustrateurs historiques : Bartolozzi et Bagaría entre autres. Nous les reproduisons ici :



Illustrations 23 et 24 : Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *Ramonismo*, 1923

Il faut observer le caractère hors texte de ces deux illustrations car aucun des deux illustrateurs n'est cité textuellement. Nous n'avons mention que d'expressions générales du type *al sentirse en colaboración con las firmas más prestigiosas*⁶²⁰. L'usurpation bartolozzienne et bagarienne est disproportionnée de la part de Gómez de la Serna car tellement éloignée des productions habituelles des deux artistes. C'est d'ailleurs le but de l'auteur : montrer la vanité des albums. Ils appartiennent à un autre temps :

El álbum así se fue haciendo viejo y un poco sucio, aunque sub suciedad visible pareciese encubierto por el prestigio de los autógrafos. El álbum había llegado a su madurez⁶²¹.

⁶¹⁹ *Ibid.* pp. 232-233.

⁶²⁰ *Ibid.* p. 233.

⁶²¹ *Ibid.* p. 234.

S'il y a un microrécit de *Ramonismo* dans lequel Ramón Gómez de la Serna explicite, en première personne, ses prédispositions à devenir un artiste pictural à part entière, c'est bien *El pintor de retratos* :

Si yo fuese pintor no sería pintor de retratos de personajes oficiales; eso de ninguna manera. Inventaría grandes cuadros de imaginación, buscaría los sitios alegres, pintaría las mejores horas interiores, pintaría, como el gran Iturrino, grupos de mujeres bañándose⁶²³.

Assez simplement, l'écrivain exprime sa prise de recul par rapport aux œuvres de portraitistes et, en ce sens, il s'éloigne un temps de ses inspirations goyesques. Il cite Francisco Iturrino qui décède en 1924, soit un an après la publication de *Ramonismo*. Est-ce une forme d'hommage à ce fauviste, grand maître des couleurs et à un de ses tableaux les plus connus, *El baño* appelé également *Mujeres desnudas en La Alberca*⁶²⁴ ? Plus fondamentalement, Gómez de la Serna rappelle aussi, par cet exemple, son attrait pour le corps des femmes. En outre, il publie *Senos* en 1917. Pour l'auteur, point de tableaux de paysage ni de bord de mer ; éventuellement les natures mortes qui pourraient trouver grâce à ses yeux : *¿Bodegones? Quizás*⁶²⁵. Et, finalement, tout lui convient sauf les portraits officiels. Cela lui permet de poursuivre et d'achever son microrécit en troisième personne.

Ramonismo est un point de départ optimal pour débiter l'exploration des échos, symétries et correspondances intermédiaires dans les textes ramoniens et leurs illustrations. Cet ouvrage marque l'accomplissement de l'écrivain car, à travers son corpus scriptopictural, il comprend qu'il peut passer d'une activité journalistique contrainte et limitée à une consécration d'écrivain plus libertaire. Les productions avant-gardistes mettent l'accent sur une volonté affichée d'être un artiste total où la continuité crée de la récurrence.

⁶²³ *Ibid.* p. 139.

⁶²⁴ Annexes Figure 19, p. 362.

⁶²⁵ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, in *Obras Completas VII*, *op. cit.* p. 140.

2.2 *Gollerías*

Le terme *gollería* possède diverses acceptions dont nous prenons connaissance dans la vingt-troisième édition du dictionnaire de la *Real Academia Española* :

- 1- f. Manjar exquisito y delicado.
- 2- f. coloq. Delicadeza, superfluidad⁶²⁶.

Nous en déduisons, qu’au niveau esthétique, une *gollería*, si l’on en vient à individualiser chaque microrécit de ce recueil, se doit d’être un raffinement littéraire rendu encore plus appétissant par la présence d’une mignardise picturale : une auto-illustration. Il y a quelque chose de l’ordre de l’excessif dans *Gollerías* qui va rendre le lecteur repu de textes et d’images. En effet, la première édition de 1926 compte 130 microrécits pour 193 illustrations de la plume de l’auteur⁶²⁷. Une nouvelle édition remaniée voit le jour en 1946, sous la forme de cinquante-cinq microrécits, certains inédits et d’autres repris de la version de 1926. Les *Œuvres Complètes*, à la page 877, commentent le choix de supprimer 23 microrécits de cette édition. Ce sont donc finalement 22 microrécits inédits et illustrés de l’édition de 1946 qui sont publiés dans cette section des *Œuvres Complètes*. Quant aux nouvelles illustrations, elles sont au nombre de 84. Certaines sont répétées d’une édition à l’autre.

Que signifie ce besoin continu de Gómez de la Serna de publier, puis de republier certains de ses recueils de microrécits ou *greguerías* ? La théorie de Viviane Alary, selon laquelle les étapes de l’illustration ramonienne sont soumises à des évolutions progressives nécessitant des publications successives, nous apparaît très probante, mais toutefois à nuancer :

Dessins et *greguerías* illustrées sont récupérés et alimentent l’iconographie des étapes ultérieures qui révèlent une puissance créatrice en marche (*Ramonismo, Variaciones, Trampantojos...*). On les retrouve ensuite dans des ouvrages où Ramón s’est livré à cet exercice qui consiste à compiler ou à sélectionner (*Gollerías, Flor de Greguería, Total de Greguerías*). Dans cette récupération des dessins à travers les éditions successives, Ramón entendait ainsi préserver un « patrimoine » qu’il n’avait pas envie de voir sombrer dans l’oubli⁶²⁸.

⁶²⁶ <https://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=goller%C3%ADa>, [Consulté le 26 octobre 2019].

⁶²⁷ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, in *Obras Completas VII*, *op. cit.* pp. 323-605.

⁶²⁸ ALARY Viviane, « art. cit. », pp. 193-201.

La dernière phrase qui évoque la postérité de l'œuvre est cruciale car Gómez de la Serna ne parle qu'à de rares reprises de ce qu'il pourrait advenir de son œuvre. Dans le Prologue de *Gollerías* (1926), il est question de ce patrimoine artistique. En réalité, l'écrivain ne s'attribue pas cette préoccupation de la postérité mais la confie à ceux qui l'entourent :

Mi técnica y mi estética aceptan el vagido de lo que se combina en el azar de la realidad y de la imaginación, con clamativa razón para ser archivado entre lo que no debe pasar desapercibido.

Por eso, para estar preparado a esas anunciaciones, vivo en soledad y silencio. Así oigo proposiciones distintas:

“Ramón, esos gestos que las horas te han repetido categóricamente, no deben perderse.” [...]

“Ramón, es necesario inventar el Museo Mágico, porque los lunes...” [...]

Yo, por si con el tiempo se enracia el tema, guardo el aviso en mis carpetas y al fin lo planteo o no lo planteo en el balance interminable⁶²⁹.

En tout état de cause, cette profusion scriptopicturale de textes et d'objets iconographiques atteste de la diffusion hétéroclite de la réalité quotidienne de Gómez de la Serna. Il confesse sa fascination pour les objets, les animaux et les humains qui l'entourent. Il les décompose et les dissèque pour en révéler la véritable identité, celle qui, à l'ère moderniste, est cachée aux yeux du profane. Afin d'analyser plus en détail l'intermédialité microrécit-illustration autographes dans *Gollerías*, en tenant compte des deux éditions confondues 1926 et 1946, un article de Fabrice Parisot⁶³⁰ propose une catégorisation des thématiques illustratives : le monde des objets, le monde des humains, le monde des attitudes et le monde animal.

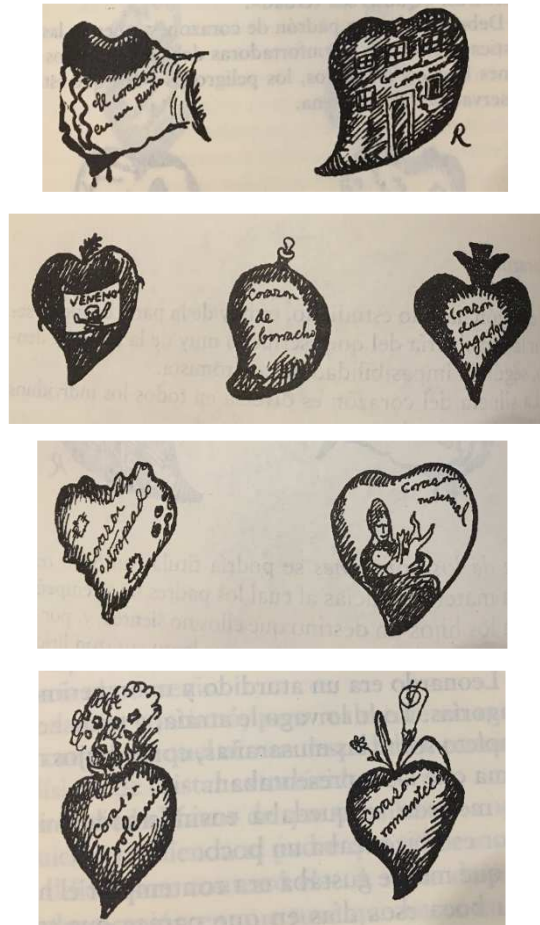
En suivant cet ordre, nous aborderons trois exemples concrets en rassemblant les deux premières thématiques objet-humain. Ainsi, le premier cas s'articule autour, non pas d'un objet en tant que tel, mais de la réification du centre des émotions humaines : le cœur. Il revêt une importance toute particulière car il est dessiné à neuf reprises et il est associé au microrécit *Corazones*⁶³¹. Fabrice Parisot décrit la pertinence de ce motif répété :

⁶²⁹ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, in *Obras Completas VII*, op. cit. pp. 323-325.

⁶³⁰ PARISOT Fabrice, « art. cit. », 1999, pp. 202 - 216.

⁶³¹ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, in *Obras Completas VII*, op. cit. pp. 539-541.

En effet dans l'univers des *Gollerías*, un objet n'est pas un objet un et unique, mais se donne à visualiser comme une pluralité d'objets qui se trouvent fragmentés, décomposés, dédoublés, multipliés à l'infini. C'est le cas par exemple de l'organe vital, le cœur⁶³².



Illustrations 24 : Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *Gollerías*, 1926

Ces neuf cœurs illustrent un microrécit aux accents d'étude sur le cœur. Cela est perceptible ne serait-ce que par la sobriété objective du titre.

A chacun, Gómez de la Serna donne un titre selon lequel il identifie le caractère de son propriétaire ou sa condition personnelle : *El corazón en un puño*, *Grande como una casa*, *Veneno*, *Corazón de borracho*, *Corazón de jugador*, *Corazón estropeado*, *Corazón maternal*, *Corazón volcánico*, *Corazón romántico*. Sur la même base d'un tracé spontané et quelque peu naïf, rappelant à la fois la représentation anatomique du cœur et sa représentation stylisée, l'écrivain insère du

⁶³² PARISOT Fabrice, "art. cit.", 1999, pp. 202 - 216.

texte pour expliciter la catégorisation de l'élément cardiaque multiplié⁶³³. La pratique relève bien d'un nouveau cas d'hybridation image-texte basé sur des expressions concises et adverbiales, tels des titres de tableaux ou de reliques exposées dans un musée. Le mot relique est d'autant plus manifeste que, si nous prenons l'exemple des trois derniers cœurs : *Corazón maternal*, *Corazón volcánico* et *Corazón romántico*, nous imaginons bien l'emprunt à la tradition picturale ou joaillière de l'ex-voto, notamment reliquaire⁶³⁴, en forme de cœur. Le microrécit, quant à lui, convoque l'héritage goyesque ramonien en évoquant le caprice et les vicissitudes amoureuses :

Todos tomamos a broma el corazón, como si fuese una invención en vez de una verdad; y mientras el corazón, con su forma irregular y caprichosa, tiene en cada uno el imperio de su forma.

- ¡No tienes corazón! – dice el amante a su amada.

Y el corazón de ella tiene que escuchar callado la terrible injusticia, aunque a veces la protagonista piense en sus adentros: “Quizás sea verdad⁶³⁵”.

Cette citation fait le lien avec l'illustration suivante du deuxième cas intermédiaire du monde des attitudes. Le microrécit connexe s'intitule *La almohada de viaje*⁶³⁶ et se trouve présent dans l'édition de 1946. L'auto-illustration de la page 860 peut être considérée comme une citation de la planche n°17 des *Caprices* de Goya : *Bien tirada está*.



Illustration 25 : Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *Gollerías*, 1926

⁶³³ Nous pouvons inclure la possibilité de la connaissance par l'écrivain d'une lettre de Goya à Zapater dans laquelle il insère le dessin d'un cœur tout en haut de la première page. Le cœur substitue le salut initial habituel « Mío de mi alma » et fonctionne bien comme un trope iconographique au sein du texte. Annexes Figure 20, p. 363.

⁶³⁴ A ce sujet voir l'ouvrage DIDI-HUBERMAN Georges, *Ex-voto, images, organes, temps*, Paris, Bayard, 2006.

⁶³⁵ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, in *Obras Completas VII*, *op. cit.* p. 540.

⁶³⁶ *Ibid.* p. 859.

Comme dans la composition de Goya, deux personnages sont représentés. Ce sont un homme et une femme dans une chambre. L'homme est endormi et la femme, éveillée, retire un de ses bas. Parmi toutes les situations de couple du microrécit, c'est celle-là que Gómez de la Serna choisit d'illustrer. Elle prend place dans un cadre onirique. Voici le texte correspondant :

Otro sueño de los que contagian esas almohadas de viaje, es el de ver a la mujer que espera, a la mujer hacia la que fue el marido apasionado que impresionó su sueño en la almohada, con todos los gestos de irse a acostar esperando al marido para por la mañana. "Ya se desnuda para mí... Ya se quita las medias", piensa el que pega su cabeza a esa almohada y se duerme⁶³⁷.

La citation picturale de la jeune fille de Goya qui vend ses charmes et développe une thématique érotique dans la gravure n° 17 trouve écho dans le texte, à travers les pensées de l'époux qui érotise les bas de sa femme. Cette citation est une reconfiguration moderne de la fonction du rêve et de l'érotisation d'un accessoire féminin, dans un parallélisme littéraire et visuel voulu par Gómez de la Serna. Fabrice Parisot théorise cette pratique :

Par ailleurs, un examen attentif à la fois du texte et des illustrations permet de remarquer que les dessins établissent une jonction directe avec une partie ou un fragment du texte qu'elles illustrent parfois de façon scrupuleuse allant jusqu'à reproduire plastiquement, si l'on peut dire, les moindres détails énoncés par l'écriture, un peu comme s'il s'agissait d'une photo sur le vif ou d'un instantané⁶³⁸.

En dernier lieu, les animaux de *Gollerías* ne sont pas exempts d'un traitement ramonien particulier. L'hippocampe joue sur les deux tableaux : un personnage aquatique monte un cheval de mer qui, dans la même illustration, est réifié en balai animalisé en cheval et monté cette fois par un enfant. Il y a donc plusieurs niveaux de métamorphose qui se sont opérés dans cette illustration. Mais qu'en dit le texte *Los hipocampos o caballos marinos*⁶³⁹ ? Il se trouve qu'il prend un ton très philosophique et anthropologique assez surprenant de la part de notre auteur :

¿Hubo alguna vez en el fondo de los océanos carreras de caballos y esa afición que aquí es tan exasperada la traemos en el subconsciente desde que fuimos peces⁶⁴⁰?

⁶³⁷ *Ibid.* p. 860.

⁶³⁸ PARISOT Fabrice, « art. cit. », 1999, pp. 202 - 216.

⁶³⁹ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, in *Obras Completas VII*, *op. cit.* p. 852.

⁶⁴⁰ *Ibid.* p. 853.

En réalité, il s'agit d'un stratagème pour mettre en évidence les dessins illustratifs et, plus spécifiquement, l'un d'entre eux pour lequel une citation goyesque de la planche n° 63 des *Caprices* n'est pas à exclure :

Los hipocampos son los juguetes del mar, los caballitos-bastón para que jueguen los niños de las sirenas, así como los niños humanos juegan por los pasillos montados como sobre el palasán de su papá sobre hipocampos de cartón y palo⁶⁴¹.

Nous remarquons l'utilisation, assez peu courante en espagnol, du tiret entre les substantifs *caballitos* et *bastón* comme si l'enfant et le balai ne formaient plus qu'un dans une fusion ésotérique qui rappelle la sorcière emportant la jeune fille de la gravure de Goya *Linda maestra*. Dans les deux expressions picturales, la jeunesse de la cavalière est mise en avant dans le sens où elle est en apprentissage. Et, dans les deux dessins, surtout celui de Gómez de la Serna, la volonté parodique est évidente. Ana León Távora résume cette idée du lien goyesque au sujet des *Gollerías* :

His book *Gollerías* (1946), at the same time, collected series of his own illustrations accompanied by philosophical elucidations and whose name, "Gollerías", represented a parody of the legendary Spanish master painter Francisco de Goya. Ramón's illustrations were tainted by a touch of implicit morbidity and melancholy, added to their explicit comical tone. In several public appearances, Ramón wore a monocle without a glass, through which he pretended to offer a different perspective of the world, like the reflection of reality on the bottles that he portrayed in *Gollerías*⁶⁴².



Illustration 26 : Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *Trampantojos*, 1947

⁶⁴¹ *Ibid.* p. 852.

⁶⁴² LEÓN TÁVORA Ana, "The sanity of the insane: Humor and "humorismo" in Ramón Gómez de la Serna" in SACKS DA SILVA Zenia et PELL M. Grégory, *At whom are we laughing ? : Humor in Romance Language Literatures*, Cambridge, 2013, pp. 263-275.

La morbidité et la mélancolie implicites dont il est question dans cette citation revêtent, dans *Golleries*, le masque de la mort. Avec les dessins de trois crânes : *El « Perenpopithecus »*, *el « Mencarontencorpus »* y *el « Homorinconteco⁶⁴³»*, le microrécit est illustré. Gómez de la Serna utilise un procédé assez inédit dans ses illustrations : la bulle exclamative (nous en trouvons trace dans *Ramonismo* avec quelques perroquets parlants)⁶⁴⁴. Elle confère aux dessins un potentiel de discours qui vient s'agréger aux petits cartons qui signalent de la provenance des crânes préhistoriques. Le plan du discours qui concerne le niveau du personnage crânien interfère avec un autre plan du discours qui implique la narration du microrécit. Jean-Louis Tilleuil emploie le terme de cotexte pour évoquer ce double plan :

La construction de l'illustration appelle un plan unique du discours des personnages et leur répétition réactualise textuellement l'effet de miroir iconique et ses implications ambiguës à l'égard du narrataire. La prise en compte du cotexte semble privilégier la référence⁶⁴⁵.

L'acte référentiel anime ces crânes (paroles, clin d'œil) comme Goya qui décharne les personnages de ses tableaux pour en révéler tout l'aspect squelettique. *Viejos comiendo sopa⁶⁴⁶* en est un exemple, si nous considérons le personnage de droite. Par la forme de son crâne et son attitude, plus particulièrement, il ressemble au deuxième dessin de Gómez de la Serna qui désigne un homme sauvage et primitif. C'est tout l'aspect psychologique des hommes face à leurs origines que Gómez de la Serna tente de montrer à travers son microrécit et ses dessins. Il donne la parole à nos premiers ancêtres et désacralise ainsi le mystère des origines⁶⁴⁷.

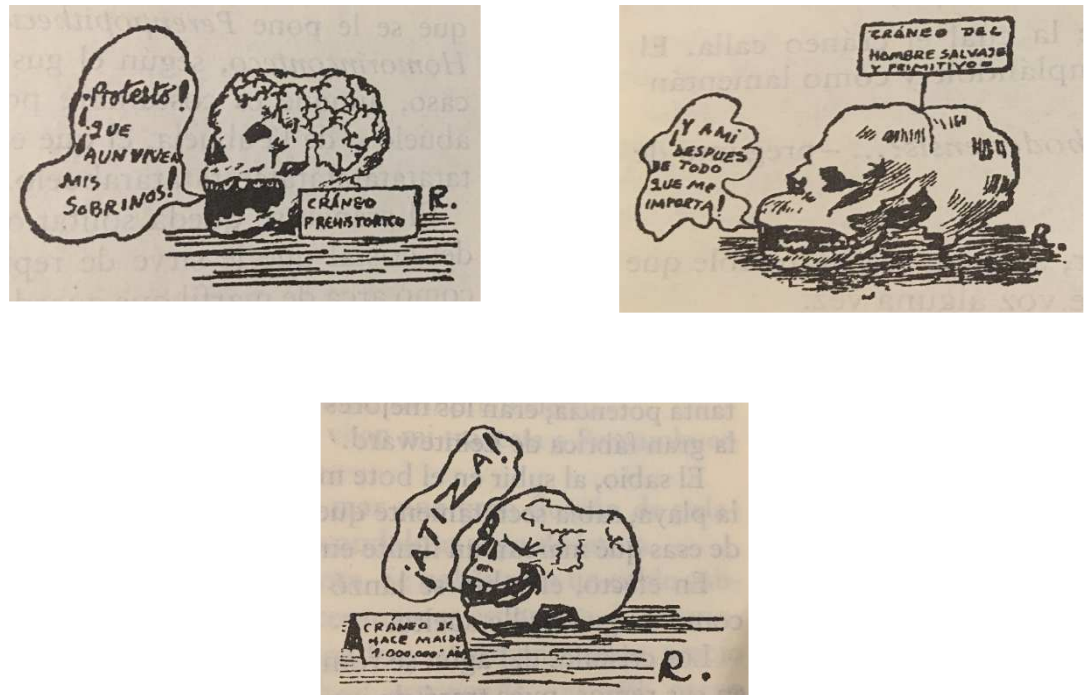
⁶⁴³ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, in *Obras Completas VII*, *op. cit.* pp. 427-429.

⁶⁴⁴ *Ibid.* pp. 72-73.

⁶⁴⁵ TILLEUIL Jean-Louis, « art. cit. », 2005, pp. 61-118.

⁶⁴⁶ Annexes Figure 21, p. 364.

⁶⁴⁷ A ce sujet voir les rapports complexes texte-image dans les premières activités symboliques de l'homme dans l'article : DEMOULE Jean-Paul, « Les images sans les paroles », in *Nouvelle revue de psychanalyse. Destins de l'image*, n° 44, 1991, Paris, Gallimard, pp. 37-56.



Illustrations 27 : Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *Gollerías*, 1926

Avec ces trois dessins de crânes, Gómez de la Serna illustre un long texte et met au point sa capacité à être transigent avec la mort. Celui que l'on considère comme un « chroniqueur des morts », d'après ce qui est écrit sur l'une de ses cartes de visite lorsqu'il vivait à Madrid, traite du thème de la mort comme une constante de la vie. Par ailleurs, grâce en particulier à son ami Gutiérrez Solana, il pratique à la perfection le parallélisme littéraire et visuel.

D'autres exemples encore de *Gollerías* témoignent de la fonction parodique du recueil de microrécits ramoniens et actent la reterritorialisation⁶⁴⁸ des espaces picturaux thématiques et expressifs de Goya. Ce glissement de territoire de l'image n'est plus seulement textuel, comme nous l'avons vu dans la partie 2 de notre étude mais bien iconique et, en ce sens, en appelle aux relations transpicturales comme l'emprunt ou la citation.

Ramón Gómez de la Serna pose avec *Gollerías*, et dès 1926, les jalons d'une expérimentation intermédiaire image-texte. Instaure-t-elle une discontinuité, si l'on

⁶⁴⁸ Sur la question des territoires artistiques et des mouvements de translation d'un espace vers un autre voir LOUVEL Liliane, *op. cit.*, Presses Universitaires de Rennes, 2002, pp. 95-146.

considère l'unicité volontaire des livres ramoniens ou bien une véritable continuité de nouvelles œuvres publiées vingt ans plus tard ? Deux ouvrages nous confirment la deuxième alternative : tout d'abord la réédition de *Gollerías* en 1946 puis, un an plus tard, du singulier *Trampantojos*.

2.3 *Trampantojos*

Publié en 1947, à Buenos Aires, *Trampantojos* est un des livres les plus originaux de Ramón Gómez de la Serna. C'est peu dire lorsque l'on connaît précisément le manque de conventionnalisme de l'auteur. Dès le titre *Trampantojos* - *Trompe l'œil* (il n'existe à ce jour pas de traduction française intégrale de cet ouvrage), il est fait allusion au caractère illusoire et équivoque du contenu du livre. Ce contenu, justement, fait paraître les premières *greguerías* illustrées par Gómez de la Serna. La réédition de 2002 fait le choix judicieux d'exposer son autoportrait photographique, accompagné d'une nébuleuse de dessins qu'il a exécutés à la manière des silhouettes monogrammes de son ami illustrateur Julio Antonio.

Il associe à cet autoportrait, à la fin du livre, sa brève biographie écrite sans aucun doute par lui-même, sur le rabat de la quatrième de couverture. Par conséquent, même lorsqu'il s'agit de lui-même, Gómez de la Serna a le souci permanent de susciter l'analogie scriptopicturale chez le lecteur. Sa préoccupation est de rendre le lecteur actif afin que le texte et l'image soient des révélateurs de sens, non pas dans un schéma classique de réalisme littéraire, mais en passant par des procédés moins conventionnels qui aiguisent la curiosité et la lucidité du lecteur. C'est le cas du concept du trompe-l'œil. La promesse du titre *Trampantojos* est de rendre textuellement ce qui s'emploie essentiellement en arts plastiques. Arrêtons-nous un instant sur une définition du trompe-l'œil :

Procédé de représentation visant à créer, par divers artifices, l'illusion de la réalité (relief, matière, perspective) ; art d'exécuter des peintres, des décors selon ce procédé⁶⁴⁹.

⁶⁴⁹ « Trompe-l'œil » [en ligne], *Trésor de la langue française informatisé*, URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/trompe-l%27oeil> [Consulté le 3 octobre 2019].

Quel est l'objectif de *Trampantojos* ? Signifier le réel par le trompe-l'œil au travers d'un code de l'illusion à la fois scriptural et pictural ? Pascale Peyraga nous éclaire sur une reconnaissance qui remet en cause la définition précédente, des aspects non-visuels du trompe-l'œil :

Evoquer le trompe-l'œil « en langue et en discours », solliciter de façon systématique la réaction du lecteur ou du spectateur pour dégager les traits saillants du trompe-l'œil en révèle la nature fluctuante. De fait, définir le trompe-l'œil conduit tout autant vers l'analyse d'un « effet trompe-l'œil » que vers la description d'un objet fini. La distinction d'ordre phénoménologique par laquelle Pierre Charpentrat définit le trompe-l'œil face à la mimesis, nous ramène vers la dimension sensorielle du trompe-l'œil, qui tend à dépasser le seul sens visuel⁶⁵⁰.

La question est posée : si nous dépassons la conception uniquement iconographique du trompe-l'œil lorsque nous abordons l'ouvrage *Trampantojos*, doit-on s'attendre, au travers des illustrations ramoniennes, à la résurgence de cette modalité artificielle ? Ou bien doit-on se concentrer sur les éléments textuels dont l'évocation imagée s'appuie sur cette même modalité du trompe-l'œil. Il faut donc déterminer *à priori* quelles sont les *greguerías ilustradas* en trompe-l'œil ? Contenus dans l'édition de 1947 de *Trampantojos* et également dans l'appendice n°2 du tome VII des *Œuvres Complètes*, elles sont au nombre de 200 pour autant d'auto-illustrations. Au moins de façon pragmatique et numéraire, l'union entre texte et image est parfaite. Parallèlement, certains couples, par leur nature littéraire et graphique, sont susceptibles d'être dans la cible de l'effet de trompe-l'œil. Au niveau thématique, les dessins contenus dans cet appendice sont un inventaire exhaustif des espaces sociaux urbains du premier tiers du XX^e siècle : les cafés, les lieux où s'exhibe la mode féminine, les cinémas, le théâtre, le music-hall, les restaurants, les véhicules de toute sorte, et aussi les individus caractérisés par leur métier, les groupes de personnes dans la rue, les objets du quotidien et les innovations technologiques toujours très valorisées par Gómez de la Serna.

⁶⁵⁰ PEYRAGA Pascale, « Avant-Propos », *Líneas*, décembre 2012, *Trompe-l'œil et vérité*, mis à jour le 11/08/2014, URL : <http://revues.univ-pau.fr/lineas/454>

Nous envisageons dès lors les cinq aphorismes les plus explicites qui invoquent le simulacre narratif et iconique :

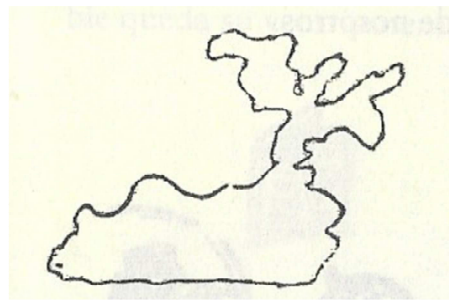


Illustration 28 : Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *Trampantojos*, 1947

En las nubes aparece muchas veces la Victoria de Samotracia como estatua y quilla de un barco en los mares celestes⁶⁵¹.

La citation est précise : il s'agit bien d'une des statues les plus connues au monde : *La Victoire de Samothrace*⁶⁵². Ramón Gómez de la Serna y fait référence dans d'autres ouvrages comme *Museo de Reproducciones*, ce récit où les statues sont décontextualisées pour les intégrer dans une narration iconique. Cette-dernière, à l'accent très ekphrastique et non critique nous rappelle ce que suggère Michael Riffaterre dans son article « L'illusion d'ekphrasis » :

L'ekphrasis critique formule des jugements de valeur nuancés, fondés sur des principes esthétiques explicites ; elle condamne ou elle loue, elle veut former le goût de ses lecteurs. Par contre, l'ekphrasis littéraire veut qu'ils admirent [...] L'ekphrasis critique a pour objets des œuvres d'art qui se suffisent à elles-mêmes et dont la valeur peut être indépendante du contexte. L'ekphrasis littéraire a pour objets ces mêmes œuvres en soi, mais aussi des œuvres d'art réelles ou imaginaires, enchâssées dans une œuvre littéraire, dans un roman par exemple⁶⁵³.

L'adjectif *celeste* attribue à l'illustration la fonction éthérée du nuage dans lequel il est possible de voir toute sorte de forme, changeante à volonté, et pourquoi pas la métamorphose d'une statue qui devient la proue d'un navire.

⁶⁵¹ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, in *Obras Completas VII*, op. cit. p. 1157.

⁶⁵² Annexes Figure 22, p. 364.

⁶⁵³ RIFATERRE Michael, « L'illusion d'ekphrasis » in *La pensée de l'image, signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, Presses Universitaires de Vincennes, L'imaginaire du Texte, 1994, pp. 211-229.

Los dobles cuadros del hombre antes y después de haber usado el específico contra la calvicie, tienen carácter de ultratumba⁶⁵⁴.

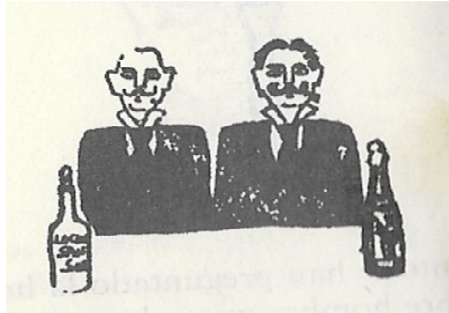


Illustration 29 : Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *Trampantojos*, 1947

Laurie-Anne Laget nous signale que l'expression *específico contra la calvicie* est aussi mentionnée dans *Total de greguerías*, publié en 1955⁶⁵⁵, où il n'est plus question d'un tableau dont les personnages viennent d'outre-tombe, mais du pouvoir des *Greguerías* de rajeunir le lecteur : *Les Greguerías rejuvenecen como si fueran un específico contra el pelo blanco y la calvicie*. Une promesse bien alléchante... Ramón Gómez de la Serna nous invite à comparer l'avant et l'après application du produit dans un diptyque illustratif : à gauche, l'homme est chauve et sa bouteille est vide ; à droite, le même homme - nous le supposons - a retrouvé une pilosité normale et sa bouteille est pleine. Supercherie du trompe-l'œil par le jeu des sept différences ou réalité scientifique subjective ? La réponse semble provenir d'un autre monde si l'on s'en tient à l'expression finale : *carácter de ultratumba*.



Illustration 30 : Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *Trampantojos*, 1947

⁶⁵⁴ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, in *Obras Completas VII*, *op. cit.* p. 1158.

⁶⁵⁵ LAGET Laurie-Anne, *op. cit.*, 2009, p. 166.

Siguiendo la formación espontánea de cifras en que incurre la naturaleza, después de ver cómo la serpiente hace la L encontramos en la silueta del marabú cuando se rasca en el pecho con el pico la verdadera figura del número 9⁶⁵⁶.

L'illustration de ce troisième exemple est, au premier sens, un trompe - l'œil issu du bestiaire ramonien. Ici, il s'agit à la fois du serpent formant un L, mais dont nous n'avons pas l'illustration correspondante, et d'un échassier marabout, espèce d'oiseau africain migrateur qui, une fois recourbé, fait penser à un trope d'une incarnation du chiffre neuf.



Illustration 31 : Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *Trampantojos*, 1947

Cuando la C tiene en la mano la copa de beber se convierte en G⁶⁵⁷

Cette fois, Gómez de la Serna joue du trompe-l'œil avec un élément littéraire : la lettre C pour laquelle il conçoit une métamorphose dont le vecteur est la coupe de champagne, c'est-à-dire l'alcool qui, nous le savons, modifie la perception de la réalité en cas d'immodération. Cette *greguería* est intéressante à plus d'un titre car elle met en lumière la condition de la graphie comme composante tantôt textuelle, tantôt iconographique. Gómez de la Serna réussit une finalité d'hybridation image-texte que nous recadrons selon l'étude de ce concept par Jünger Müller :

Bien qu'il mette l'accent sur les fusions ou les mélanges médiatiques, ce qui révèle certainement une proximité et une complémentarité avec l'intermédialité, le concept d'hybridité a longtemps paru considérablement plus statique. L'idée d'une « combinaison d'entités ou de matériaux médiatiques isolés », exprimée dans plusieurs approches, entraîne l'hybridité vers la catégorie de la multi- et non pas de l'intermédialité. Bien sûr, au cours des années passées, nous avons pu constater une dynamisation du concept d'hybridité⁶⁵⁸.

⁶⁵⁶ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, in *Obras Completas VII*, *op. cit.* p. 1162.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 1158.

⁶⁵⁸ MÜLLER Jürgen, « art. cit. », 2006.

Un dernier exemple de *greguería* illustrée en appelle à la transdisciplinarité intericonique entre le dessin et la photographie.

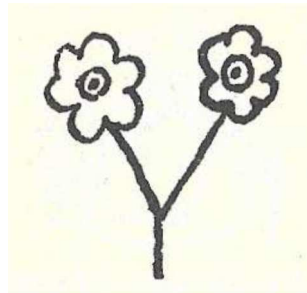


Illustration 32 : Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *Trampantojos*, 1947

Las flores siamesas se quejan de que nadie les dé importancia ni las fotografien los fotógrafos⁶⁵⁹.

Si notre premier regard se porte sur chacune des fleurs “siamoises” comment ne pas se demander si, en miroir, elles ne nous observent pas également avec leurs yeux écarquillés ? Par métonymie, chacun des yeux représente l’orifice de l’obturateur du photographe qui observe le monde sans que le monde ne le voit.

D’un point de vue scientifique qui place l’expression littéraire et picturale au niveau d’objet, *Trampantojos* aborde la problématique selon les relations primaires de simultanéité du texte et de l’image, individualisée par chaque *greguería* qui forme un tout narratif minifictionnel à la disposition séparée. La fragmentation ainsi obtenue donne naissance à un réseau de références. Le schéma suivant propose de synthétiser le processus d’analyse des relations interprétatives entre image et texte⁶⁶⁰. Nous l’appliquons aux deux œuvres homonymes *Caprichos*. Les deux œuvres, l’une picturale et l’autre littéraire, ont été étudiées selon un point de vue scientifique et objectif qui place leur expression respective au niveau d’objet. Le premier niveau de relations à établir est primaire à cause de la nécessaire simultanéité de l’image et du texte (les titres des gravures essentiellement) dans les *Caprichos* de Goya. La série de planches constitue un tout narratif minifictionnel.

⁶⁵⁹ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, in *Obras Completas VII*, *op. cit.*, p. 1152.

⁶⁶⁰ KIBÉDI VARGA, Áron, «Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen», in MONEGAL, Antonio, *Literatura y pintura*, Madrid, Arco-Libros, 2000, p. 126.

Cette composition est finalement comparable à celle de *Caprichos* de Gómez de la Serna. La fragmentation obtenue par les liens intermédiaux entre les deux œuvres donne naissance à un réseau de référence. Néanmoins, chez Goya, les images sont une priorité visuelle face au texte. Chez Gómez de la Serna, c'est l'inverse. Le deuxième niveau d'interprétation nous indique alors qu'il est conféré à chaque ouvrage une caractéristique d'individualité (que nous pouvons relier aussi à leurs conditions spatiotemporelles). Enfin, le troisième et dernier niveau aboutit à la notion d'interréférence qui démontre que la disposition séparée de chaque élément constitutif des recueils (gravures et microrécits) engendre un réseau interstitiel sémiotique. C'est pourquoi tout au long de notre étude nous proposons de combler ces interstices dans une tentative de définition d'un dispositif intermédiaire ramonien.

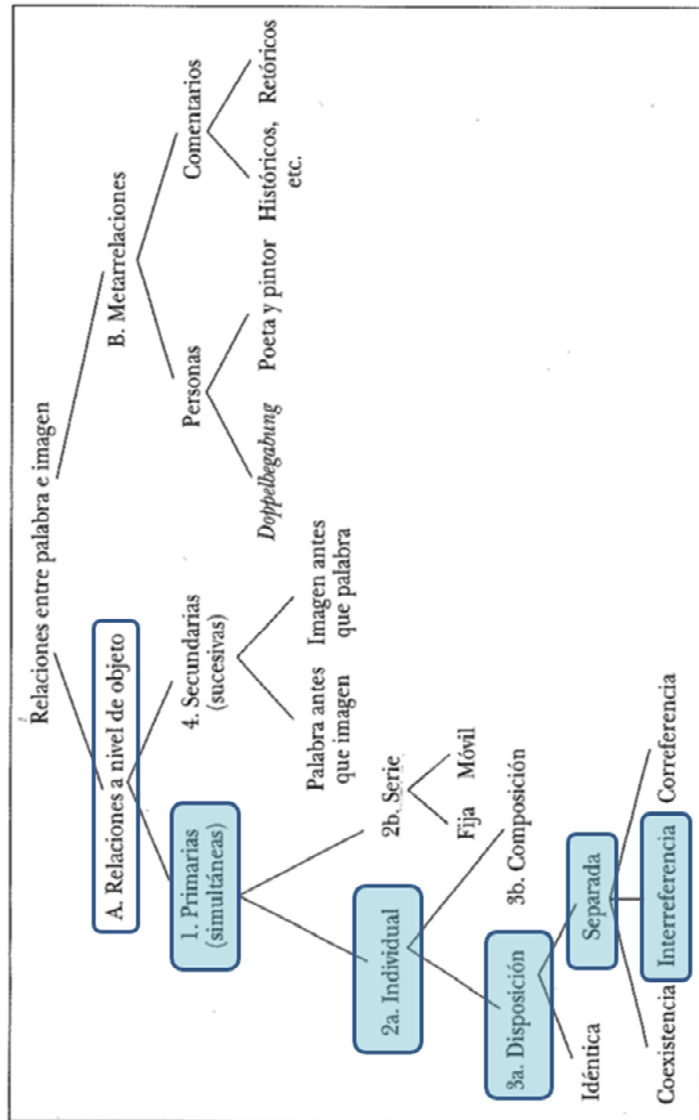


FIGURA 1. Taxonomía de las relaciones entre palabra e imagen.

Schéma 5 : Áron KIBEDI VARGA

Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen

3 Le dispositif ramonien intermédial

La notion de dispositif implique plusieurs conditions d'application de ce même dispositif, toutes inhérentes à la présence d'éléments hétérogènes qui le constituent. Dans le cas des relations intermédiales image-texte, nous tendons vers un objectif d'homogénéité artistique à l'intérieur du dispositif. Le concept de « tournant linguistique » est un outil de détermination du langage idéal, issu du verbe et du pictural. Il est systématique et très descriptif. Valeriano Bozal le considère comme un dénominateur commun à la peinture, la sculpture et la littérature :

Hasta ahora se ha planteado históricamente la posibilidad de un “giro lingüístico” en las artes plásticas y la literatura. Por así decirlo, se la ha puesto fecha, y creo que la noción de “giro lingüístico” no es baldía para una mejor comprensión de pinturas y esculturas, de obras literarias⁶⁶¹.

Nous retenons également la définition structurelle de Bernard Vouilloux au sujet du dispositif :

Le dispositif permet de penser la connexion entre les choix formels et sémantiques et l'ensemble des contraintes, des conditions et des pratiques qui caractérisent une situation donnée. [...]. Si la notion de dispositif a une nécessité, c'est non seulement de marquer les continuités et les ruptures entre ce que *font* les œuvres et leur contexte historique d'émergence, mais aussi de *défaire* une certaine idée de l'œuvre⁶⁶².

Si toute représentation est linguistique pour ne former qu'un signifié qui dépend d'un contexte précis, la création intermédiaire ramonienne entre dans les exigences d'un dispositif que nous nommons intermédialité picturo-littéraire de récits brefs. En effet, les conditions d'application de ce dispositif sont : l'existence d'un substrat iconique, l'innovation par les néologismes et l'hybridité iconotextuelle par l'illustration graphique. Nous pouvons détailler chaque condition de ce dispositif dans le cas de Ramón Gómez de la Serna.

⁶⁶¹ BOZAL Valeriano, « Mirada y lenguaje » in *Arte y escritura*, MOLINUEVO José Luis (Ed.), Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, Metamorfosis, 1995, pp. 101-138.

⁶⁶² VOUILLOUX Bernard, « Du dispositif », in *Discours, image, dispositif ; penser la représentation II* (Dir. Philippe ORTEL), Paris, l'Harmattan, Champs Visuels, 2008, pp. 15-31.

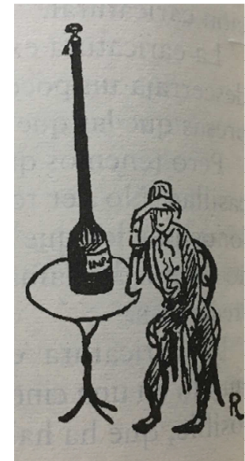
Premièrement, le substrat iconique est, dans la grande majorité des cas, d'origine précontemporaine. Nous l'avons constaté avec Goya et Rembrandt. Cependant elle est parfois aussi contemporaine à l'auteur lorsque des relations artistiques particulières se sont tissées lors de collaborations (par exemple, avec José de Almada Negreiros). Ensuite, les néologismes ramoniens font partie intégrante du dispositif par leur caractère innovant et esthétiquement viable. De très nombreux exemples peuvent être convoqués et, dans le cadre de l'intermédialité picturo-littéraire, le microrécit *Caricaturas exageradas* nous invite à une perception fondamentale du néologisme qui débouche sur une inspiration esthétique pour Gómez de la Serna. L'unique néologisme employé, et qui ne soit pas écrit en italique, est le substantif *chistosidad* qui fait référence au caractère blagueur insoupçonné des habitants de Stockholm. Le néologisme va plus loin dans la concrétisation matérielle par l'invention ramonienne de la Banque de la Blague (*Banco del Chiste*). Une des caractéristiques latentes du dispositif ramonien est donc la forte tendance à l'hyperbole. Gómez de la Serna le confesse lui-même volontiers :

Tanto ha influido el arte de Estocolmo en el mundo, que hasta yo mismo me he visto influido por la excesiva exageración *estocolmesa*, y presento en este libro dos caricaturas que, aunque originales, son ejemplo de demasiada exageración caricatural. [...]

La caricatura exagerada hace entrar al mundo en una cinematografía invisible, pero posible, que ha habido siempre. Esa cinematografía grotesca, a la que tanto me gusta asistir mirando a las cosas, me da la razón gráfica de su existencia cuando encuentro una buena caricatura exagerada⁶⁶³.

Par sa composition, le néologisme inscrit le récit dans un processus de dérivation et d'emprunt, celui-là même qu'utilise Gómez de la Serna de façon picturale. L'exagération verbale va de pair avec l'exagération picturale des caricatures. Dans les deux exemples suivants, l'écrivain-dessinateur embrasse la représentation exagérée de la largeur et de la longueur, montrant ainsi la complétude de sa vision du monde.

⁶⁶³ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, in *Obras Completas VII*, *op. cit.*, pp. 495-496.



Illustrations 33 et 34 : Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *Gollerías*, 1926

Enfin, la dernière condition d'application du dispositif ramonien est l'émergence, au fur et à mesure des publications de l'auteur, d'illustrations qui créent des cas d'hybridité iconotextuelle. Fabrice Parisot décrit l'illustration ramonienne de « particule paratextuelle », en avançant :

A l'évidence, la présence de l'illustration va nettement au-delà d'un simple ornement baroque puisqu'elle instaure effectivement tout un jeu stratégique dans ses rapports au texte et au lecteur et qu'elle s'inscrit pleinement dans la pensée esthétique de Gómez de la Serna. Ainsi, on a pu observer que l'image est souvent amenée à fonctionner conjointement avec le texte mais aussi de façon indépendante et complémentaire, telle une particule paratextuelle [...] De fait, si la plupart du temps le texte dédouble ou fragmente les objets ou les thèmes abordés, l'image, pour sa part, les multiplie à l'infini comme autant de noyaux proliférants⁶⁶⁴.

Le dédoublement du texte vers l'image est constitutif du microrécit *Diccionario gráfico* dont il a été déjà question dans notre étude⁶⁶⁵. En s'inspirant des dictionnaires encyclopédiques, Gómez de la Serna ne se contente plus d'illustrer, mais de substituer le dessin au texte. De fait, si nous ne conservons que le dessin ramonien, l'expressivité picturale se suffirait à elle-même pour définir les mots du dictionnaire.

⁶⁶⁴ PARISOT Fabrice, « art. cit. ».

⁶⁶⁵ Voir p. 96 et p. 311.

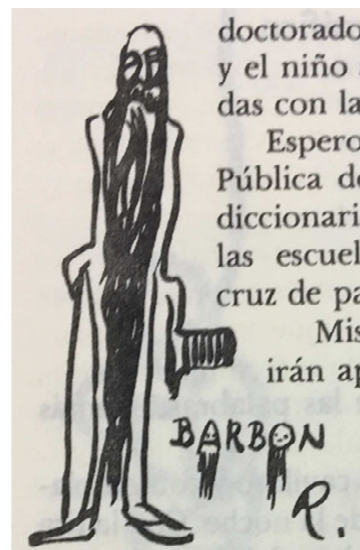


Illustration 35 : Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *Gollerías*, 1926

Fernando Castro Borrego va plus loin, mais dans un sens opposé ; pour lui, l'écriture supplante la représentation picturale afin de mieux décrire la réalité :

Esta ingenua y falsa idea de la escritura como transcripción de las imágenes del mundo en imágenes artísticas, convierte la descripción en el único medio del que dispone el autor para objetivar la realidad, a diferencia de la pintura que sería una reproducción fidedigna de esa realidad, y no una mediación, como si la pintura fuese una copia exacta de la realidad⁶⁶⁶.

Le dictionnaire revêt une importance capitale pour Gómez de la Serna puisqu'il est le sésame de la reconnaissance des surréalistes. L'intergénéricité engendrée par la présence de l'image et du texte dans ses œuvres est, selon lui, un gage de réussite esthétique. Ainsi, dans le prologue inachevé que nous avons déjà cité auparavant, Ramón Gómez de la Serna convoque à nouveau Goya comme garant de sa réussite.

Veamos el esquema de un zapato (figura 1) y nos daremos cuenta de que es como el tronco cercenado de una mujer – cercén que no le importa al deseo, porque fácilmente supone el resto -, pero, si no acabamos de ver esa sugerencia, observemos la figura 2; quedará todo aclarado y evidente y ya no se nos despintará esa silueta mórbida apoyada en un brazo acodado en el diván voluptuoso, dándonos cuenta de que *La Maja* de Goya se podría titular *Zapato desnudo*.

Años de espera me ha costado esa imagen, pera ya está ahí.

⁶⁶⁶ CASTRO BORREGO Fernando, « art. cit. », p. 69.

Ahora que los surrealistas me la admitan en la futuras ediciones de sus diccionarios⁶⁶⁷.

Par le truchement de la métaphore, la chaussure est devenue femme, mais pas n'importe laquelle : celle qui suggère la nudité comme la *Maja vestida*. Ramón nous offre donc là une version renouvelée de la figure goyesque et montre un dynamisme créatif, fort bien perçu par Laurie-Anne Laget dans un de ses articles :

Si hoy nos parecen infinitas las variaciones en el contenido de estos distintos borradores, la materialidad de cada uno de ellos y la circulación de las citas y variantes de un estado a otro son elocuentes y permiten observar de forma dinámica el taller del escritor⁶⁶⁸.

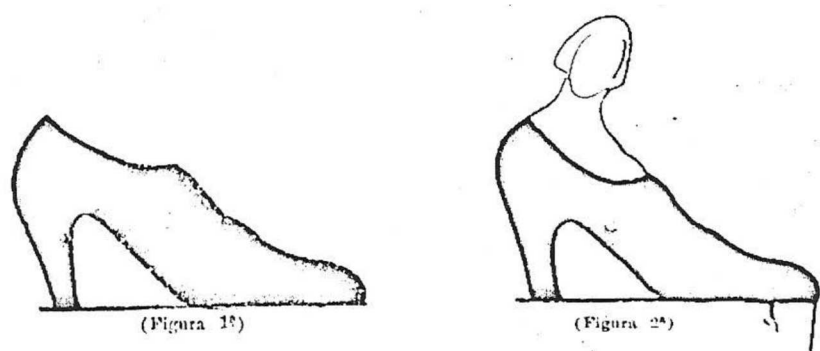


Illustration 36 : Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, « Teoría del zapato y otras cosas », *Cabalgata*, 1947

Il est donc délicat et périlleux de déterminer fermement quel médium l'emporte sur l'autre dans le cas des récits brefs illustrés de Ramón Gómez de la Serna. Le dispositif ramonien s'emploie à structurer des relations internes à la création picturo-littéraire de l'auteur tout en se référant à d'autres dispositifs, en dehors des œuvres ramoniennes. L'agencement des illustrations, selon les éditions, conditionne le processus intermédial élaboré par le lecteur. L'achèvement du dispositif, dans sa forme la plus aboutie esthétiquement par la présence d'une brève narration et d'illustrations successives est la bande dessinée. Nous proposons ci-

⁶⁶⁷ LAGET Laurie-Anne, « art. cit », 2009, pp. 161-199.

⁶⁶⁸ *Idem*.

dessous une concrétisation du dispositif ramonien : une des rares planches dessinées de l'auteur, composée de douze vignettes et intitulée *EL ESPEJO, EL HOMBRE Y EL CONEJO*.



Illustration 37 : Ramón GÓMEZ DE LA SERNA,
EL ESPEJO, EL HOMBRE Y EL CONEJO, 1927⁶⁶⁹

⁶⁶⁹ GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Papel de Aleluyas*, Madrid, 1927. Illustration extraite de GUIJARRO ALONSO José Luis, *op. cit.*, 2012, p. 179. Ci-dessous le texte correspondant à chaque vignette :

- 1- Mirándose en el espejo / se vio trocado en conejo.
- 2- Saliendo del otro lado / y echando a correr a nado.
- 3- Llega al sitio excepcional / que defiende al animal.
- 4- Ante un viejo *Buen Humor* / se deleita con amor.
- 5- Llegando a Villaconejos / la fiesta de los Pendejos.
- 6- Ante un arroz con coneja / su alma se queda perpleja.
- 7- Evitando el promiscuar / solo su sed va a saciar.
- 8- Un premio ofrece el Concejo / al que le traiga el conejo.
- 9- Cien cazadores certeros / quieren ganar los dineros.
- 10- Pero él con suerte ligera / se lanza a una conejera.
- 11- Y el hurón conejicida / le persigue en su guarida.
- 12- Mas él por miedo al hurón / recalca en la habitación.

Lorsque nous lisons et regardons ce document, nous remarquons que la bande dessinée ramonienne présente une simplicité graphique déconcertante, combinée à un texte dans chaque vignette que l'on peut découper en deux octosyllabes. Il est, depuis le Moyen-Âge, le type de vers le plus utilisé en poésie castillane, (*arte menor*). Si nous relient les deux octosyllabes, nous obtenons un vers de seize syllabes que l'on nomme vers épique. Cela revient à dire que le récit de l'aventure du lapin prend, sous la plume scripturale et picturale de Ramón Gómez de la Serna, un tournant de transgression chevaleresque. Nous constatons à nouveau que la volonté régénératrice et innovante de l'avant-garde ne peut se passer d'un élan *castizo* et traditionaliste, aussi bien dans la représentation picturale que littéraire, redonnant à penser l'*ut pictura poesis* antique.

Ramón Gómez de la Serna écrit comme s'il improvisait un coup de pinceau sur un tableau. De courts paragraphes, des récits brefs, des microrécits, des *greguerías*, autant de modalités d'écriture de la production éphémère. La discontinuité et les contrastes caractérisent son style qui se veut disharmonique, en tension dialectique entre image et texte. Le va-et-vient de convergences et divergences picturo-littéraires des récits brefs n'enjoint pas à démontrer l'existence d'une systématisation intermédiaire chez Ramón Gómez de la Serna. Et, pourtant, de nombreux exemples de vectorisation entre image et texte ramonien, grâce à des artistes plasticiens ou à Gómez de la Serna lui-même, nous permettent de conclure sur l'existence effective de cette systématisation.

CONCLUSION

Les profonds et soudains changements de la société espagnole, au début du XX^e siècle, notamment à cause de la perte définitive des colonies et de l'industrialisation naissante, ont des répercussions sur le terrain artistique et littéraire péninsulaire. Les avant-gardes se multiplient ; leurs préoccupations théoriques en art et en littérature sont de plus en plus fortes et mettent en évidence un tronc commun esthétique. Dans cette effervescence artistique, Ramón Gómez de la Serna, à travers son livre référence *Ismos* (1931) incarne ces rapprochements et participe totalement à la matérialisation scripturale des enjeux avant-gardistes picturaux. Nous pouvons affirmer que sa démarche est celle d'une avant-garde constructive, ne serait-ce que par sa participation assidue à de nombreuses revues innovantes ou théorisantes comme la *Revista de Occidente*. Au terme de notre étude, nous constatons que ce creuset avant-gardiste, bien qu'il se caractérise par la mise en relief d'innovations artistiques techniques (le collage, par exemple), ne peut se passer d'une tradition picturale et d'un héritage iconographique omniprésents.

Dans notre réflexion, nous avons pris comme point de départ l'environnement socioculturel de Ramón Gómez de la Serna. Nous avons constaté une sorte de paradoxe : notre auteur est considéré comme « à part », et il se singularise des générations de 1914 ou de 1927 ; en même temps, il propose des collaborations intergénériques image-texte avec des artistes contemporains. Comme le souligne Ricardo Fernández Romero, Ramón Gómez de la Serna est un « consommateur d'images des objets⁶⁷⁰ ». La boulimie créative de l'écrivain l'amène sur des chemins très variés, tant sur les thématiques que sur les genres littéraires. Ainsi comme nous l'avons constaté à maintes reprises, il existe chez lui une ambiguïté auteur/narrateur lorsqu'il introduit nombre d'éléments autobiographiques dans ses fictions et ses dessins. Avoir une approche généraliste du portrait et de la biographie comme genre littéraire n'est pas satisfaisant dans le cas de Ramón Gómez de la Serna. Ses biographies sont constamment affectées par un *ramonismo* historiographique. Il raconte *son* Goya et *son* Solana, et non pas ceux, plus objectifs, de l'Art en général. Goya et Solana, ces exemples ne sont pas choisis au hasard : il s'agit d'un héritage pictural, d'un côté, d'un ami peintre, de l'autre. Ils incarnent la notion d'intermédialité. Gómez de la Serna la pratiquait tout comme M. Jourdain faisait de

⁶⁷⁰ FERNÁNDEZ ROMERO Ricardo, « RAMÓN, sociedad limitada. Consumo y creación en le estética de Ramón Gómez de la Serna », in *Revista de Literatura*, Vol. 76, Madrid, 2014, pp. 549-574.

la prose sans le savoir. Un concept clé nous aide dans cette démarche vers les sources picturales de l'auteur : il s'agit de la correspondance des arts. A partir notamment des travaux de Goodman et Mitchell, nous comprenons mieux comment s'exécute le passage de l'image vers le texte, tant dans la compréhension de la réalisation textuelle finale que dans l'interprétation iconique proposée par l'auteur. Toutefois, nous convenons que l'intermédialité n'est sans doute pas la panacée pour étudier les relations image-texte ramoniennes. Définir les contours d'une étude interprétative intermédiaire demande une prise en compte importante de considérations sur l'art (iconographique en particulier), afin de rencontrer un prolongement de l'image au sein de l'œuvre de Ramón Gómez de la Serna. L'image constitue même un aboutissement thématique que notre corpus textuel met en évidence. De la sorte nous pensons avoir répondu à une des questions posées dans l'introduction.

Par conséquent, toujours dans le but de répondre à notre problématique de départ, nous affirmons dans le cas de l'étude de l'intermédialité dans les récits brefs de Ramón Gómez de la Serna, que l'image est prépondérante sur le texte. La perméabilité entre les arts s'intensifie chez notre écrivain durant les années 1920. Ce sont les recueils de microrécits et les *greguerías* qui en bénéficient le plus, selon les trois niveaux d'interactions artistiques analysés : les procédés littéraires d'évocation picturale (*ekphrasis* entre autres), les illustrations d'artistes collaborateurs et les auto-illustrations de Ramón Gómez de la Serna. A partir de plusieurs travaux de Bernard Vouilloux souvent cités, nous admettons que les trois niveaux participent à une systématisation intermédiaire où les relations transesthétiques entre image et texte s'articulent autour de cas de translations, de traductions, de jeux allusifs et *d'ekphrasis*, principalement dans *Caprichos*. Les tropes, surtout la métaphore, sont l'arme ramonienne de prédilection pour interpréter les images du quotidien ou celles d'œuvres picturales plus ou moins bien identifiées, vers le texte créé. La difficulté de retrouver le substrat pictural exact est d'autant plus ardue chez Ramón Gómez de la Serna qu'il joue de l'ambiguïté et de l'approximation dans le but, très souvent, de désorienter son lecteur.

Parallèlement, les cas de collaborations avec des illustrateurs contemporains ajoutent une nouvelle dimension à cette thématique transesthétique. Parfois, elles sont issues de productions journalistiques qui, par la suite, seront publiées. A travers

l'exemple de José de Almada Negreiros, nous percevons la complexité d'interrelations artistiques menant à une conception rhizomatique des textes de Gómez de la Serna. En outre, à la lecture des livres ramoniens d'inspiration goyesque, l'espace physique de la page du livre et l'espace proprement littéraire tendent parfois à se réduire, au profit de l'insertion de l'image, de dessins plus exactement. Ils accompagnent le texte comme illustrations et posent la question de la condition d'absence ou de présence de ces dessins dans *Golleries* ou *Trampantojos*. Pour Pascale Peyraga « l'illustration ne fonctionne pas comme un signe, comme simple traduction iconique d'un fonctionnement textuel. Elle procède aussi bien par omission que par addition⁶⁷¹ ». Le trait du dessin engendre le message voulu par l'auteur ; la nervosité ou la douceur de la trace du crayon jouent le rôle d'un « aspect » sémiotique supplémentaire au texte. Italo Calvino décrit ainsi ce trait dans *Escritores que dibujan* :

La pluma corre por la hoja, se detiene, vacila, distraída o nerviosamente deposita en el margen un perfil, un monigote, un garbato, o bien se aplica a la elaboración de un friso, de un sombreado, de un laberinto geométrico⁶⁷².

Le trait ramonien est unique, spontané et vif. Il se pare, la majorité du temps, d'un R majuscule caractéristique. Toutefois, nous avons avancé l'hypothèse qu'il s'inspire largement du style goyesque, dans la posture des personnages ou dans la récurrence de thématiques précises. De plus, à travers les noms des ouvrages ramoniens et des microrécits qui les composent, notre volonté a été de montrer que la figure tutélaire de Goya est omniprésente, même implicitement, dans les *Caprichos* et bien ailleurs. Nous avons la possibilité de contextualiser l'attrait particulier de notre auteur pour Goya grâce aux biographies de peintres. Goya et Gómez de la Serna nous montrent, chacun dans les préoccupations respectives de leur époque, une vision critique et assumée de la société qui les entoure. Les milieux sociaux, les innovations, les tendances artistiques, tout est passé au peigne fin du regard acéré de chaque artiste. Employant une multiplicité de symboles et de

⁶⁷¹ PEYRAGA Pascale, « Les récits azoriniens de la fracture : « Gestación » et « El reverso del Tapiz » illustrés par Pedro Antequera Azpiri dans *Blanco y Negro* », in *Texte et image dans les mondes hispaniques et hispano-américains*, (Dir. Mónica Zapata et Jean-Pierre Castellani), Tours, Presses Universitaires François Rabelais, 2007, pp. 20-30.

⁶⁷² CALVINO Italo, *op. cit.*, p. 69.

techniques différentes, ils sont en désaccord avec la société espagnole établie. La réconciliation vient ensuite, grâce à la connexion des arts, de l'image et du texte.

Au-delà de Solana et de Goya, l'intermédialité symptomatique décelée chez Gómez de la Serna se poursuit et s'opère inlassablement avec Le Greco ou bien encore avec Vélasquez. Une investigation plus poussée en lien avec ces artistes apparaît nécessaire si nous souhaitons mettre en relief une systématisation plus précise des expressions picturo-littéraires dans les récits brefs.

Pour aller plus loin, nous avons analysé de quelle manière Gómez de Serna vient puiser son inspiration jusque dans les sculptures. En créant une hybridation sculpture-texte et a pour objectif de se réapproprié et de diversifier son système intermédial. Le cas de *Museo de Reproducciones* est éloquent. Il fait ainsi coïncider étroitement le deuxième et le sixième secteur de la correspondance des arts selon le schéma bien connu d'Etienne Souriau. L'œuvre apporte une innovation sur les recherches ramoniennes en lien avec le champ d'étude de la sculpture et affirme l'interartialité attendue. La dramatisation dont il est question dans ce livre oublié renvoie à l'expression théâtrale ramonienne que l'on retrouve dans *Los medios seres* et le fort contraste chromatique du noir et du blanc, étalés dans la longueur des hémisphères du corps des personnages et de l'auteur lui-même.

Si nous avons mentionné Goya tout au long de notre étude, l'intermédialité ramonienne ne s'arrête pas à un seul artiste car bien d'autres sont convoqués dans le texte, tel un kaléidoscope picturo-littéraire dont la matérialisation nous apparaît dans les *estamparios* des bureaux de l'auteur (rue Vélasquez et rue Villanueva). Des réseaux de sens se tissent entre les différentes reproductions qui tapissent littéralement ces bureaux. Ils font naître un cheminement intericonique dans un premier temps, puis, dans un deuxième temps, intermédial. L'aboutissement se caractérise par la création d'œuvres parfois hybrides, par des créations qui incitent à se détacher des interprétations artistiques communes. En effet, dans ses textes Ramón Gómez de la Serna donne la priorité à l'image dans une volonté rénovatrice d'un processus narratif qui est une clé d'entrée vers une société moderne.

Si nous déplorions, dans notre introduction, le peu de représentativité de l'œuvre de Ramón Gómez de la Serna au niveau académique, il n'en demeure pas

moins que de belles initiatives ont vu le jour pour lui rendre son heure de gloire. Son Madrid natal, par l'intermédiaire d'Eduardo Alaminos, ancien directeur du musée Conde Duque, dédie un espace conséquent à la recreation du bureau de Gómez de la Serna. Nous comprenons, par cette reconstitution, le nécessaire besoin de fragmentation narrative de l'auteur qui entraîne la fractalité du récit dans ses textes brefs. Dans *Los despachos de Ramón Gómez de la Serna un museo portátil* « *monstruoso*⁶⁷³ », l'apport photographique de la décoration intérieure des bureaux ramoniens sont d'une aide considérable pour la compréhension de l'écriture thématique des microrécits. Et si nous regardons bien les mosaïques picturales des paravents ou des portes d'armoire, nous ressentons mieux la dissémination fragmentaire de la création ramonienne vers ce que Eduardo Alaminos nomme le procédé de « photcollage⁶⁷⁴ ». Pour l'écrivain, le bureau est une œuvre d'art transportable et transposable à part entière.

En guise de poursuite du travail d'inventaire qui a été mené sur ces *estamparios*, une exhaustivité intermédiaire interprétative aiderait à véhiculer et à renforcer la visibilité des liens entre références picturales et créations littéraires. Chez l'écrivain, ce tissage artistique de la correspondance des arts s'intensifie d'année en année jusqu'à l'exil argentin, en 1936. Sur place, le milieu culturel de Buenos Aires bénéficiera des apports intermédiaires image-texte de Ramón Gómez de la Serna. Cela est tellement vrai que ce qui est désigné comme « absurdité » dans les œuvres ramoniennes jusqu'alors, servira de terreau aux expérimentations fantastiques de plusieurs auteurs argentins.

Dans le cas de notre auteur doit-on parler d'une double déterritorialisation qui influence sa production picturo-littéraire ? La plus évidente est géographique, entre l'Espagne et l'Argentine : nous venons de la citer. Plus implicitement, nous analysons, au long de notre thèse, l'immense capacité de Ramón Gómez de la Serna à extraire un médium (pictural) et à le déplacer selon des modalités de tropes, de translation, vers le territoire d'un autre médium (scriptural). Dans ces deux cas, nous pourrions entrevoir un paradigme de recherches considérant la notion d'entre-deux, telle que l'analyse Daniel Sibony⁶⁷⁵. La mise en abyme, sous toutes ses formes, notamment de tableaux dans le texte comme dans le microrécit *Gran Fiesta*

⁶⁷³ ALAMINOS Eduardo, *op. cit.*, 2014.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 101.

⁶⁷⁵ SIBONY Daniel, *Entre-deux, l'origine en partage*, Paris, Seuil, 1991.

(*Caprichos*) peut être envisagée comme un marqueur de cet entre-deux qui permet de comprendre l'évolution du traitement de l'image dans sa dimension intericonique, métaiconique et, finalement, intermédiaire. L'interrogation ramonienne sur l'utilisation de l'image, des arts plastiques et, plus généralement, de la création artistique, demeure une préoccupation, selon nous, finalement très explicite chez l'auteur.

Nous maintenons que l'environnement contextuel de l'acte créateur ramonien est prépondérant dans ses œuvres éclectiques et non mimétiques. Nous ne pouvons assimiler l'expérience esthétique référentielle d'œuvres multiples en comparaison à l'expérience finale de l'œuvre unique réceptrice. Dans une certaine mesure, les œuvres se caractérisent par leur capacité à être reproduites, toutes ou en partie. Elles construisent alors un pont entre l'expérience d'une œuvre unique présente et l'expérience d'une œuvre référentielle. Cela contribue à ce que ces expériences, dans un premier temps parallèles, n'opposent pas les œuvres entre elles, mais tendent à les faire se chevaucher en accédant au sens par des détournements artistiques.

Les œuvres intermédiales prennent un nouveau souffle transgressif et accentuent l'usage de la tradition picturale en la modifiant en figure atemporelle. L'écriture ramonienne est donc faite d'une résonance d'images qui se font écho où elles s'imbriquent les unes dans les autres. L'effet palimpseste est vérifié dans cet enchâssement de dessins, peintures, gravures et sculptures, présents dans notre corpus.

Nous espérons que notre travail a pu mettre en évidence la gradation évolutive de l'utilisation de l'image par rapport au texte chez Ramón Gómez de la Serna qui est assurément un peintre qui s'ignore⁶⁷⁶. Inspiration, collaboration, auto-illustration. Au-delà du simple fait que l'auto-illustration se présente comme simple montage et juxtaposition du texte, elle annonce aussi la possibilité de relations exclusives qui restent encore à étudier afin d'en faire un recensement complet. Nous avons mis au jour la complexité des effets intersémiotiques chez Gómez de la Serna car, finalement, dans les œuvres étudiées, le champ de références relève toujours de l'hypothèse. Elle est parfois confirmée, et, à d'autres reprises, simplement mise en

⁶⁷⁶ Annexes Figure 23, p. 365.

perspective sans franche affirmation, relevant plutôt de l'intuition. La réflexion intermédiaire picturo-littéraire chez notre auteur reste plus que jamais ouverte. Les choses de la réalité ou la réalité des choses peuvent prendre forme ou prendre vie à travers les modalités de l'écriture ou de la peinture. Nous pensons ouvrir, en outre, une autre piste d'investigation : les auto-illustrations ramoniennes sont un champ d'analyse intericonique encore trop peu étudié. Chaque exemplaire de ces illustrations agit davantage comme un surplus de sens, d'une plus grande force suggestive que les mots. Le lecteur devient dès lors l'alchimiste qui imagine la formule d'une suite graphique ramonienne intériorisée pour laquelle la verbalisation par le texte ne serait presque plus nécessaire. L'illustration devient, à travers tout le processus que nous avons décrit depuis le substrat pictural vers la création contemporaine du dessin, le langage autonome d'un artiste total.

ANNEXES

Les annexes regroupent les documents mentionnés dans notre étude, qui n'ont pas été insérés dans le corps du texte. Ils sont regroupés en deux catégories : Figures et Texte.

ANNEXES 1 - FIGURES

Figure 1 : Diego Rivera, <i>Retrato de Don Ramón Gómez de la Serna</i> , 1915.	348
Figure 2 : Ramón Gómez de la Serna, <i>Los pintores íntegros: Catálogo-invitación</i> , 1915	349
Figure 3 : Jean Auguste Dominique Ingres, <i>Le bain turc</i> , 1862.....	350
Figure 4 : François Clouet, <i>Elisabeth d'Autriche Reine de France</i> , 1571... ..	351
Figure 5 : André Chastel, <i>La Joconde illustre incomprise</i>	352
Figure 6 : André Chastel, <i>La Joconde illustre incomprise</i>	352
Figure 7 : Luis Egidio Meléndez, <i>Bodegón con pan, jamón, queso y verdura</i> , 1772.....	353
Figure 8 : Francisco de Goya y Lucientes, <i>Bodegón de costillas, lomo y cabeza de cordero</i> , 1808-1812.....	353
Figure 9 : Juan de Valdés Leal, <i>Finis Gloriarum Mundi</i> , 1672.....	354
Figure 10 : Anonyme, <i>Antinoüs du Capitole</i>	355
Figure 11 : Anonyme, <i>Venus de Milo</i>	355
Figure 12 : Francisco de Goya y Lucientes, <i>Desastres de la guerre, Grande hazaña ! Con muertos !</i> , 1810-1815.....	356
Figure 13 : Apollonios, <i>Torse du Belvédère</i>	357
Figure 14 : Francisco de Goya y Lucientes, <i>El Aquelarre</i> , 1798	358
Figure 15 : Francisco de Goya y Lucientes, <i>El Gran Cabrón</i> , 1823	358
Figure 16 : BON, Exemple de <i>Conferencias mudas</i>	359
Figure 17 : Ernesto Giménez Caballero, <i>Universo de la literatura española contemporánea, La Gaceta Literaria</i>	360
Figure 18 : Francisco de Goya y Lucientes, <i>Desastres de la guerre, Nada. Ello dirá.</i> , 1814.....	361
Figure 19 : Francisco Iturrino, <i>El Baño</i> , 1908.....	362
Figure 20 : Francisco de Goya y Lucientes, <i>Carta a Martín Zapater con dibujos de un corazón ardiente y de dos pequeñas figuras</i>	363
Figure 21 : Francisco de Goya y Lucientes <i>Viejos comiendo sopa</i> , 1823.....	364
Figure 22 : Anonyme, <i>Victoire de Samothrace</i>	364
Figure 23 : Ramón Gómez de la Serna, <i>Retrato triple de Luisa Sofovich</i> , 1937.....	365

ANNEXES 2 - TEXTE

Texte : Ramón Gómez de la Serna, <i>Museo de Reproducciones</i>	367
---	-----

ANNEXES 1
FIGURES

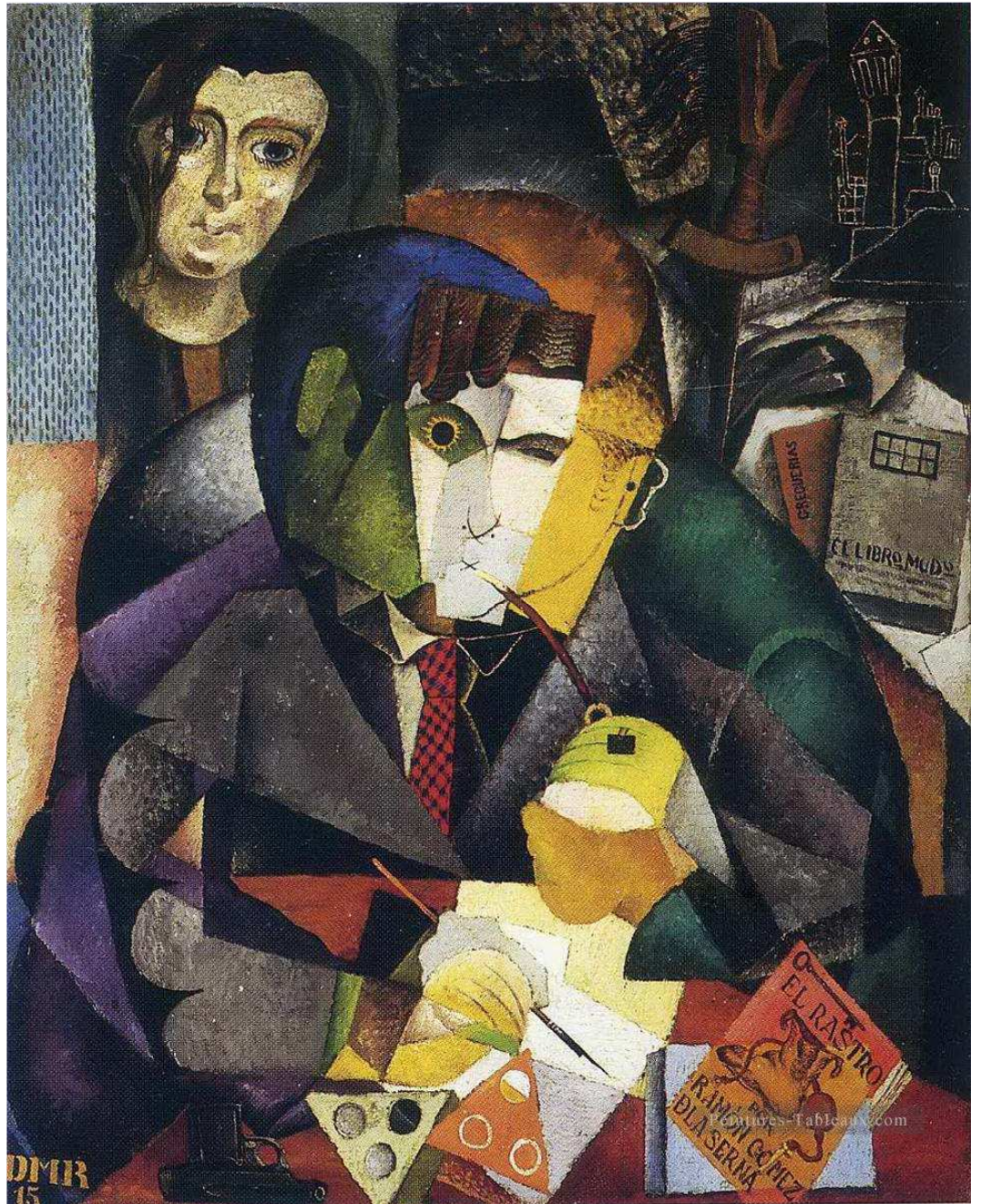


Figure 1 : Diego RIVERA, *Retrato de Don Ramón Gómez de la Serna*, 1915, huile sur toile, 109,6 x 90,2 cm, MALBA-Fundación Constantini, Buenos Aires

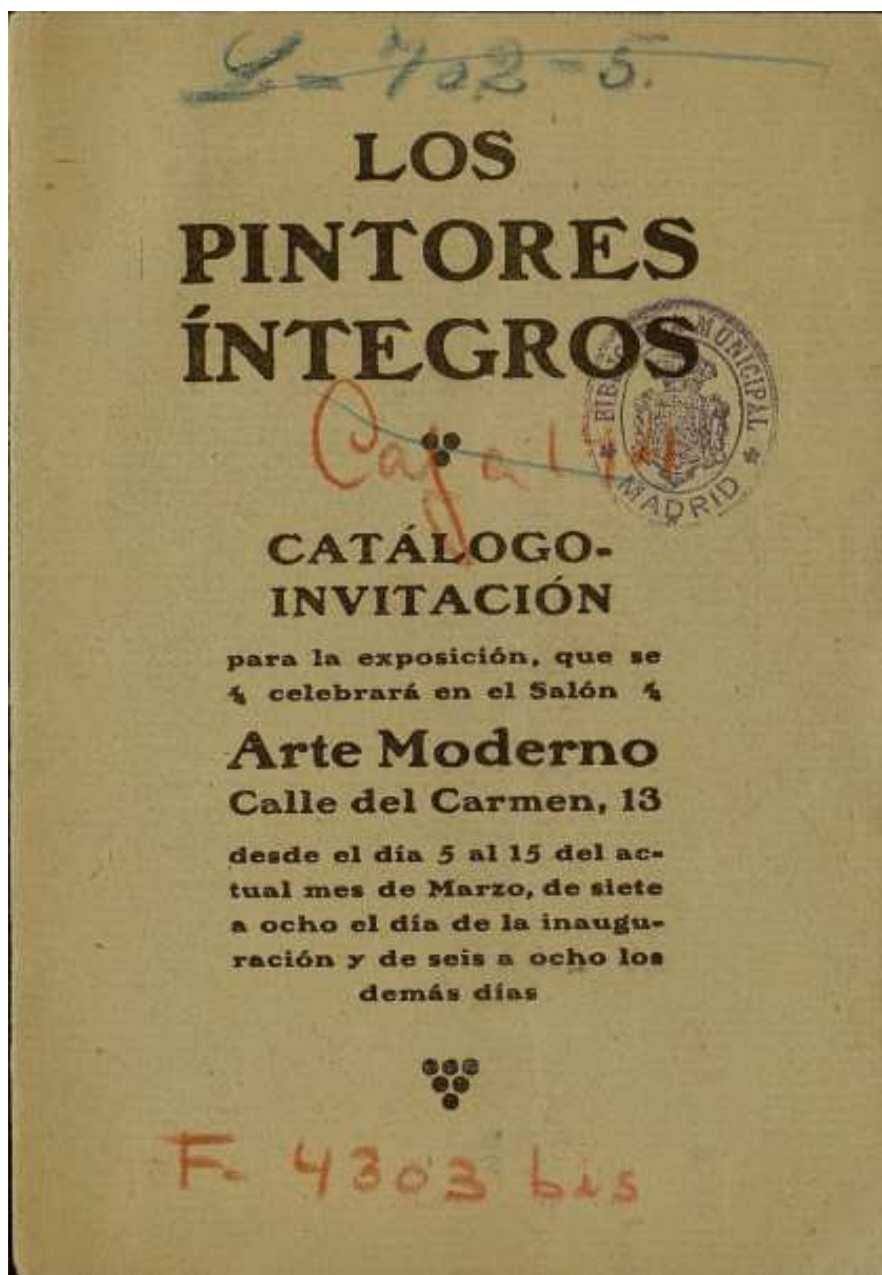


Figure 2 : Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *Los pintores íntegros: Catálogo-invitación*, Madrid, réimprimé par HORMA, 1993



Figure 3 : Jean Auguste Dominique INGRES, *Le bain turc*, 1862, huile sur toile, 108 x 110 cm, Musée du Louvre, Paris.



Figure 4 : François CLOUET, *Elisabeth d'Autriche Reine de France*, 1571, huile sur toile, 37 x 25 cm, Musée Condé, Chantilly.



Figure 5 : André CHASTEL, *La Joconde illustre incomprise*, 1988, Paris, Gallimard, p. 45



Figure 6 : André CHASTEL, *La Joconde illustre incomprise*, 1988, Paris, Gallimard, p. 64



Figure 7 : Luis Egidio MELÉNDEZ, *Bodegón con pan, jamón, queso y verdura*, 1772, huile sur toile, 61,9 x 85,1 cm, Boston, Musée des Beaux-Arts



Figure 8 : Francisco de GOYA Y LUCIENTES, *Bodegón de costillas, lomo y cabeza de cordero*, 1808-1812, huile sur toile, 45 x 62 cm, Paris, Musée du Louvre



Figure 9 : Juan DE VALDÉS LEAL, *Finis Gloriarum Mundi*, 1672, huile sur toile, 220 x 216 cm, Séville, Hôpital de la Charité



Figure 10 : Anonyme, *Antinoüs du Capitole*, Marbre, Musée du Capitole, Rome



Figure 11 : Anonyme, *Venus de Milo*, Marbre, Musée du Louvre, Paris



Figure 12 : Francisco DE GOYA Y LUCIENTES, *Desastres de la guerre* (n°39), *Grande hazaña ! Con muertos !*, 1810-1815, Aquatinte, 15,6 x 20,8 cm, Musée du Prado, Madrid



Figure 13 : APOLLONIOS, *Torse du Belvédère*, Marbre, Musée du Vatican, Vatican



Figure 14 : Francisco DE GOYA Y LUCIENTES, *El Aquelarre*, 1798, huile sur toile, 43 x 30 cm, Musée Lázaro Galdiano, Madrid



Figure 15 : Francisco DE GOYA Y LUCIENTES, *El Gran Cabrón*, 1823, huile sur plâtre transféré sur toile, 140 x 438 cm, Musée du Prado, Madrid



Figure 16 : BON, Exemple de *Conferencias mudas*
<http://www.bonartista.com/16conferenciasmudas.htm>



Figure 18 : Francisco DE GOYA Y LUCIENTES, *Desastres de la guerra* (n°39), *Nada. Ello dirá.*, 1814, Aquatinte, 15,5 x 20,1 cm, Musée du Prado, Madrid



Figure 19 : Francisco ITURRINO, *El Baño*, 1908, huile sur toile, 200 x 174 cm, Musée Carmen Thyssen, Malaga

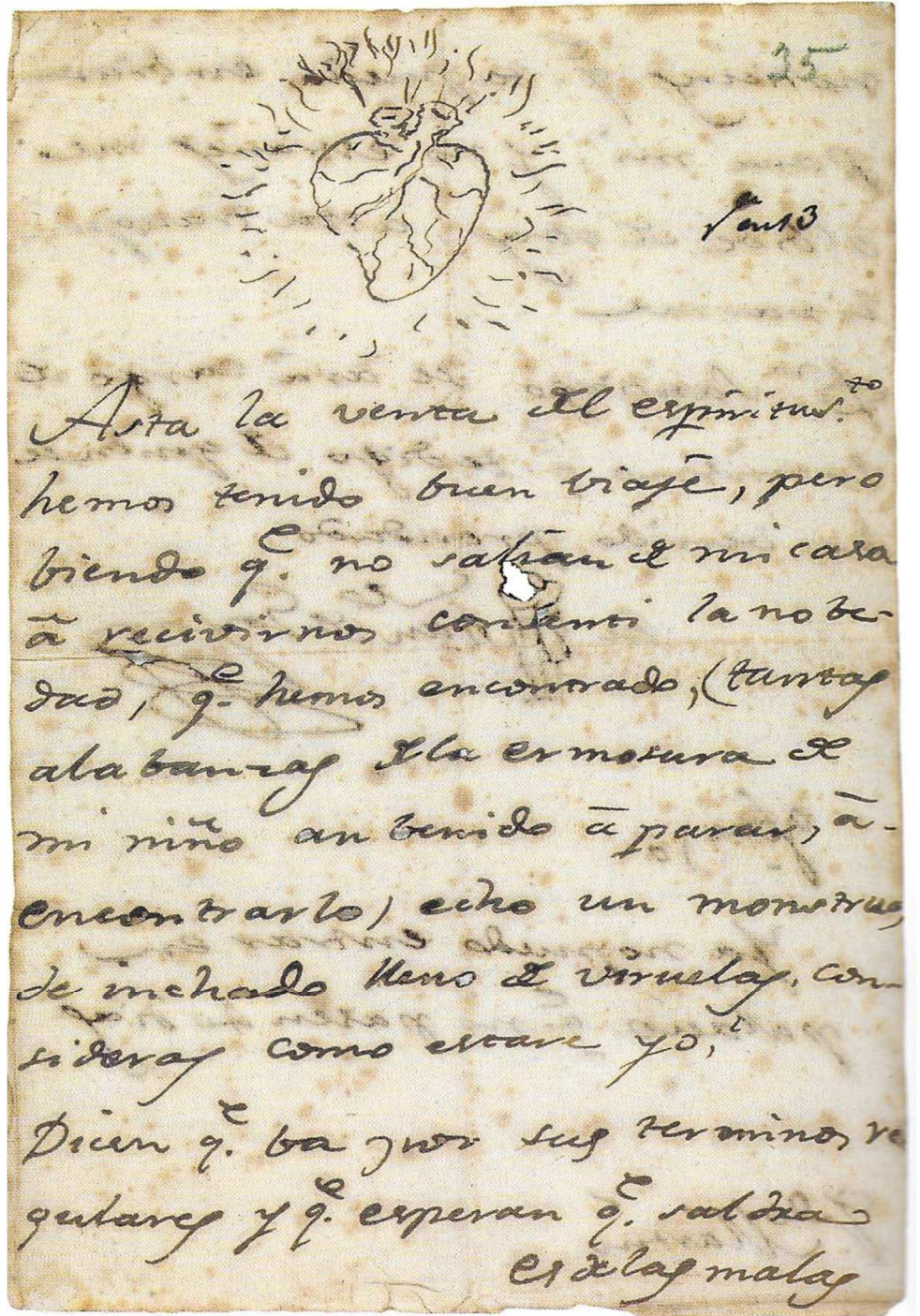


Figure 20 : Francisco DE GOYA Y LUCIENTES, *Carta a Martín Zapater con dibujos de un corazón ardiente y de dos pequeñas figuras*, 10/11/1790, 22 x 15 cm, Musée du Prado, Madrid



Figure 21 : Francisco DE GOYA Y LUCIENTES, *Viejos comiendo sopa*, 1823, huile sur plâtre transféré sur toile, 49,3 x 83,4 cm, Musée du Prado, Madrid



Figure 22 : Anonyme, *Victoire de Samothrace*, Musée du Louvre, Paris

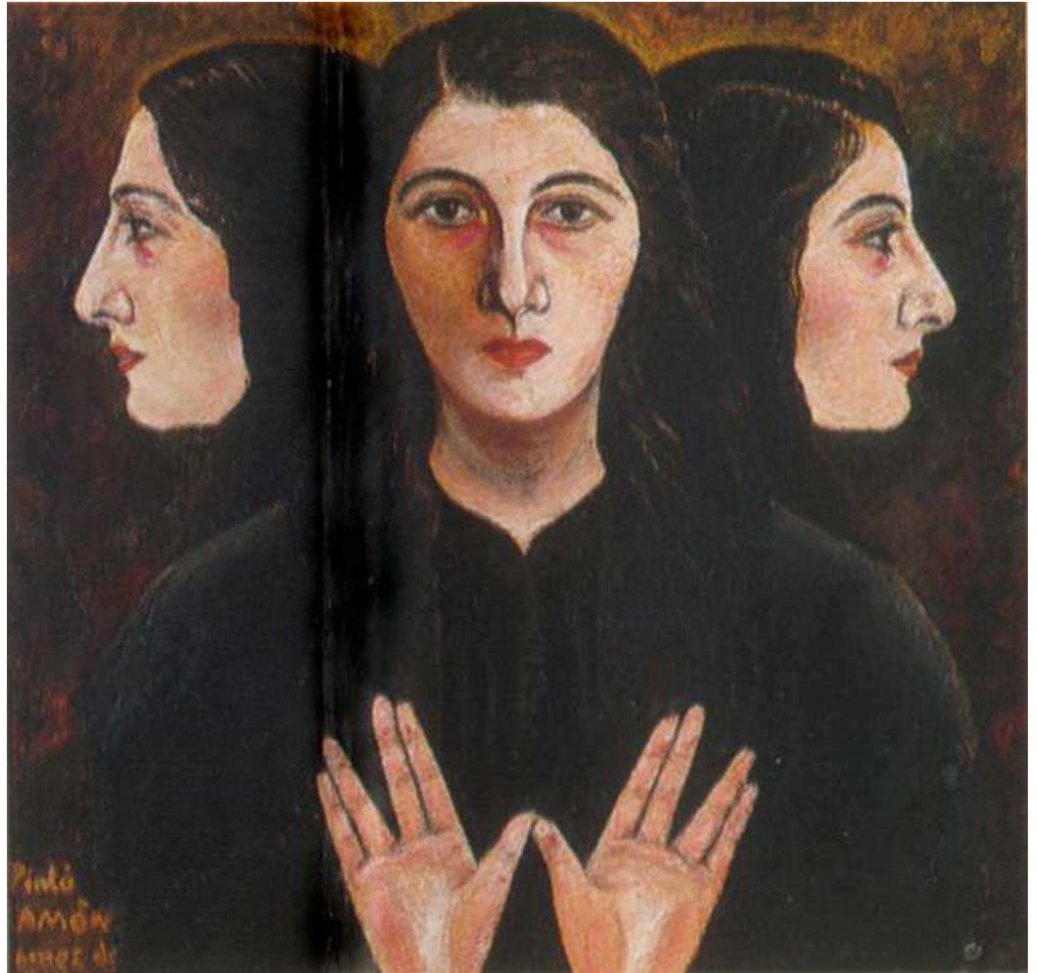


Figure 23 : Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *Retrato triple de Luisa Sofovich*, 1937, huile sur toile, Musée d'Art Contemporain Conde Duque, Madrid

ANNEXES 2

TEXTE

Nous reproduisons ici l'intégralité du texte de la nouvelle Museo de Reproducciones. Nous estimons que par son caractère inédit et peu étudié, ce texte éclaire le caractère intermédial des récits brefs ramoniens. Nous y faisons précisément allusion dans le chapitre IV de la deuxième partie de cette thèse.

Museo de Reproducciones

I

Sabía que iba a hacer una experiencia tremenda, pero quise apoderarme mejor de su alma en el Museo de Reproducciones.

Avanzamos por la antesala llena de yesos como si entrásemos a amarnos en un cementerio, a saber si era verdad nuestra pasión en contraste con los mausoleos.

Tenían las estatuas un recuerdo oído -porque salieron de la oreja de molde, que recogió en su tímpano el recuerdo de la auténtica estatua- de las mañanas que presencié la estatua original en su lejano alcor.

¿Eran hijas de las otras? Y por ley de herencia entran en un fondo todos los misterios de la antigüedad, la misma sonrisa, la misma idea de sus antepasados tal día de verano cuando todos son bañistas en el museo y tal día de invierno en que tienen la tristeza de lo esquelético, con esqueleto moldeado mórbidamente, esqueleto que es cuerpo y plástica de sus figuras. Resumiendo mi pensamiento, y para desconcertar a Olga, dije:

- Estas estatuas se hicieron con corsés de otras estatuas.

- ¿Con qué corsés? - me preguntó ella volviéndose a mí.

- Los moldes son como corsés en que están encerrados los relieves que después se juntaron.

- Por lo menos has podido decir peplos.

Las esculturas nos encubrían con sus gestos sonámbulos.

- Tienen algo de abuelos nuestros en la casa solariega.

Se hizo una pausa de yeso.

- De estas estatuas nacen muchos de esos niños que juegan al aro en los jardines.

- Son las amas de cría de los desilusionados, tienen la leche condensada del mundo ido.

- Mira mi suegra.

- Menuda suegra... Nada menos que Agripina.

- Alguna me recuerda jardines en que jugué de niña.

- A mí, laberintos en que no me atrevía a entrar.

Se hizo otra pausa de nalgas blancas.

- Este es el único Sitio en que estamos como fuimos en las generaciones y reencarnaciones pasadas.

- Se siente una gran tranquilidad, porque parece que se entra en un pasado irreal...

Todos esos torsos pueden ser o no ser verdad... ¿Resucitarán las estatuas?

- En ti están ya resucitadas.

Un carro triunfal con caballos quiso atropellarnos.

- La Pudicicia.

- Mírate en ella.

- Venus Esquilina... «Se encontraba en el lugar que en Esquilmo ocupaban los jardines de Mecenas.»

- Siempre abandonadas de ricos...

- Las estatuas dan ejemplo de grandes frentes...

- Frentes para la jaqueca... Nos refrescaría enmascararnos con ellas.

- Piensan en mausoleos.

- Y en modas que no podrán usar.

- Tienen la ropa tendida en la eternidad.

- Se han empolvado demasiado.

- Salen del baño de la muerte.

- Tienen alma de botijos.

Me la quedé mirando. Tenía el cinismo moderno, pero se había excedido con aquello del alma de botijos.

Polichinelas de nuestras almas, las estatuas imitaban un connubio en otro tiempo y con otros cuerpos. ¿Cómo nos metíamos en ellas? No era el brazo sino todo nuestro ser el que las levantaba en alto. Nuestro ectoplasma se introducía en un vacío y nos devolvía nuestros gritos a la orilla de un río lejano.

- ¡Eres tú!

- ¡Sí, soy yo!

Gritábamos como en ecos blancos y se nos hacían ojeras de decalados.

- Lo más curioso es que no se les resbale la falda.

- El médico de las termas les dejó paralizados en este balneario para los que tienen el más terrible reuma articular.

- Murieron bicarbonatados.

- Se les pegó el mármol del baño.

- Siento el frío de las más frías sábanas.

- Se ve que no tiene objeto la inmortalidad.

Después de nuestras acostumbradas incongruencias nos acercamos como resucitados y nos sentimos más blandos.

- Mira Sófocles.

Sófocles con sus papiros enrollados en un cubo, intentaba discursearnos.

- Antes, en vez de la carpeta intelectual, llevaban un cubo.

La amazona muerta se interpuso entre nosotros.

La llevé hasta Mausolo.

- Mira qué monumento hizo una viuda a su marido muerto... Eso es amor... y el original fue de mármol y tenía los brazos que le faltan y además un pedestal con relieves.

- Pero para eso era más alto que tú.

- No te creas eso... Lo agrandó su viuda hasta lo sobrenatural. El, probablemente, era pequeñito... Por él, por Mausolo, todos los monumentos fúnebres se llaman mausoleos.

- Mira, y además fue el inventor de los bigotes de cine.

El barco de nuestra visita sorteaba las sirtes escultóricas.

- Mira... De esta estatua no queda más que una sandalia y, sin embargo, se yergue entera...

Un sátiro blanco pasó saltando por entre nosotros.

- Sólo envidio sus senos.

- Son lo más falso de ellas... Ya sabes que los hacían con una copa... Los escultores

siempre sedujeron a las mujeres moldeando senos perfectos, su mayor envidia... Cuenta la Duncan que Rodín quiso sobornarla haciendo ante sus ojos un seno solitario, como una petición, como una anticipación...

Se había encendido el color de Olga y por eso no le conté que la Duncan estuvo arrepentida toda la vida de no haberse entregado al escultor en aquel momento.

- Hypnos, el sueño... ¿Por qué tiene los ojos abiertos?

- Porque como más se sueña es así... ¿No sueño yo que te tengo y eres como la estatua que aún no es estatua siquiera?

- ¿Preferirías que fuese estatua?

- No es eso... Es que así me pertenecerías parada... No te podrías desvanecer en cualquier momento.

- ¿Y no crees que lo mejor de estas figuras es lo que se desvaneció?

- Sí... Pero que no se sabe dónde está... Y ellas, están.

Una cabeza se interpuso.

- Rómulo parece un pobre de pedir limosna.

- Eso era, sino que canturreaba poemas mientras extendía la mano.

Triscando como dos chicos en una calle aparecieron Centauro y Eros.

- Debían limpiar las estatuas de yeso con una crema especial.

- Tienen la suciedad de haber retozado en el suelo... No les va mal eso.

- Ellos parecen boxeadores solos en el ring.

A veces aparecía la sombra de un bedel del museo, de esos bedeles que miran mucho el reloj para ver si ya se aproxima la hora de cerrar, bedeles que parecen guardar escondida la ropa interior de tantas estatuas, camisas y pantalones, en el antro de los pedestales.

Saben que nada se puede robar, que no hay rapto posible de las imágenes de yeso, que a lo más puede haber tentación de lápices que pinten pelos a las estatuas blancas, y por eso dejan solos a los visitantes.

- Son viudos ellos y viudas ellas.

- Pero casados en segundas nupcias unos con otros.

- Parece una sesión de espiritismo.

- Ya que no tenemos museo de figuras de cera tenemos museo de figuras de yeso...

Como un forero de penetraciones la llevé frente a la Psiquis, para que su alma humillase la cabeza.

- Ésta es la Psiquis y procede nada menos que de las ruinas del anfiteatro de Capua.

- Tiene el gesto del pudor del alma... Ante muchas preguntas tuyas he hecho yo ese gesto.

La Venus Capitolina se presentaba como premio de belleza del pasado.

- Vuelve a ser el tipo ideal de hoy.

- Pues era el tipo al gusto del siglo tercero antes de Jesucristo.

Olga andaba desenvuelta frente a las estatuas, pero aún no había llegado el momento de las preguntas que me revelasen su resistencia para el idilio a prueba de absurdos, esa prueba que si no produce efecto es que no hay amor duradero ni seguridad del alma en la otra alma.

La llevé hacia el rincón del hermafrodita, donde está vuelta de espaldas la más inquietante de las obras escultóricas.

El granuja del escultor hizo una mujer y sólo en un rincón de su cuerpo lo dotó de los atributos del hombre.

Olga, cuando la hube mostrado el jeroglífico, se volvió hacia mí como si la hubiese engañado y la hubiese hecho caer en la peor trampa de la vida.

Quedaron tambaleándose las estatuas y vi cómo ella salía del cepo arrastrando una imagen llena de contagio mortal.

La falsa mujer acostada en el almohadón teratológico ya no la engañaría más, pero había pasado como Eva por el haber mordido una nueva manzana.

Callada y como hostil varió de sala.

Estábamos en la sala de los fantasmas egipcios y de la entrada en el Nirvana.

- Aquí tienes a Sakya Muni, el fundador del Budismo, entrando en el Nirvana.

- Me gusta esta manera de desaparecer en el sueño... Ni castigo, ni promesas... Sólo el Nirvana.

- Se parece a la galvana.

- No seas cafre, el Nirvana es lo más serio que existe... Es la palabra que más me ha conmovido siempre.

Sakya Muni, en el rincón de la pared, era como un ser que se difuminase en la nada, conforme con su muerte y sin ambiciones con el dormir eterno.

- Todos los bajorrelieves parecen entrar en el Nirvana.

- Y en los divanes también se entra en el Nirvana.

En aquella sala se podía estar poco, porque se iba uno por el hueco de la chimenea nirvanática.

Volvimos a la sala cuyo ventanal daba a la calle y donde se veía el contraste entre la realidad y el fondo de panteón del museo.

Daba aquel gran balcón a una escalera cegada a la que iban a parar los caballetes abandonados y parecía la fosa común de la desilusión de copiar del yeso.

- ¿Qué hay ahí?

- No te asomes que eso da mala pata... No lo podrías olvidar.

Olga, excitada por la curiosidad y creyendo que aquél era el rincón del hermafroditismo monstruoso, se asomó al vano con esqueletos de caballetes...

- No veo por qué no me podía asomar.

- Es que no sabes qué de renunciadas al arte hay en todo eso y cómo esos chicos que abandonaron sus bártulos sufrieron el desengaño de las diosas pensando en la mujer...

- ¿Y esas cajas cerradas?

- Esos son los niños que vienen de París... Estatuas aún no embalsamadas... No miremos más, vámonos a las salas grandes...

Se nos interpuso un escriba. Le sorteamos.

De nuevo un corredor largo en que poder hablar y esconderse.

Uno de los adolescentes que aún no se había desengañado del horror del carboncillo sobre el papel, dibujaba una Venus.

Miró a Olga como si copiase de ella la curva de las caderas y yo la empujé hacia otro sitio, porque como copista que fui en tiempos de recordatorios de la belleza del pasado, sabía que donde más corta el aire la belleza viva es en un Museo de Reproducciones. ¡Que luchase el joven con el crimen de la carne y que supiese vencer a su víctima! ¡Víctimas prestadas no! ¡Que cada cual asesine a quien pueda y que sepa hacer que no grite la asesinada pidiendo auxilio!

Yo había llevado allí a Olga para luchar con los hombres desnudos y gallardos que eran la selección del pasado, para enfrentarme con ella y que ella se enfrentase conmigo, para exigirle respuestas que lo mismo me daba que fuesen afirmativas o negativas, con tal de conocerla mejor, de saber si podía fiarme de ella en el mismo naufragio.

¿Tenía el tatuaje mío que mi ausencia podría volver venenoso? Sólo quería saber eso para yo ahondar el tatuaje de ella, que sólo con su ausencia se tornaría en morado veneno.

Así es la dedicación. ¿Estaba dedicada a mí?

Ante aquella revelación de la cama lunar, todas las estatuas, con el escalofrío de levantarse a orinar, esperaban que ella sintiese más el sí o el no.

- ¿Me vas queriendo más en medio de todo eso o me vas queriendo menos?
 - Todo esto es cero en mi vida. No sé por qué le das tanta importancia.
 - Porque esto es estar en una sala de operaciones.
 - Una operación difícil en un instituto de belleza, pero yo me estaría operando siempre para ti.
 - Algo de eso quería que me dijese.
 - Pues ya lo has oído... ¿Así es que me has querido probar entre tentaciones?
 - No... Entre vaciados que es peor.
- Quería vaciar tu alma y ver si dudabas...
- ¡Valiente experiencia!

Nos curaban de sentirnos morir como si pasásemos por salas de hospital en que los enfermos levantados a medio vestir, vivían la palidez postoperatoria de la que ya estaban muertos, aunque disfrutaban del ponerse en pie después de la postrer orinación.

Mascarillas de lo que fuimos, eran como un desprendimiento que dejábamos detrás de nosotros, como costra de un escayolado que sufrimos en el pasado para poder llevar ahora la espina dorsal bastante tiesa.

Cogí la mano de Olga para sentir la palma de fiebre que no engaña.

- Eres más bella que todas las estatuas del museo y eso es decirte algo... En un museo de pinturas eso no significaría nada porque hay muchas mujeres pintadas por el compromiso de su categoría, pero aquí no hay más que mujeres bellas.

Ella sonrió incrédula y nos apresuramos a salir a la calle, ansiosos de vida como si el idilio hubiera ganado su premio entre las escayolas.

II

Nos aficionamos a ir al Museo de Reproducciones como a un sitio que cocainizase nuestros huesos.

Sentíamos que en un Museo de Reproducciones se pueden decir palabras que no se pueden decir en las alcobas estucadas.

- A mí no me digas que a todas estas mujeres no se les ha hinchado la nariz en el entrecejo.

- Eso es lo griego.

- ¡Vaya una depilación que debían hacerse de mañanita!

- Están como después de un baño de siglos.

- Y no encuentran el albornoz.

- Mira a Artemisa...

- Tenía ganas de conocer a Artemisa, la lavandera de los dioses.

- No seas blasfema... Artemisa fue la hermana gemela de Apolo y la llamaban Feba la brillante, porque así como Apolo era el dios solar, Artemisa era la diosa lunar.

- A mí no me abrumes con mitologías... Odio la mitología como odio la muerte... Para mí ellos son futbolistas sin calzoncillos y ellas bañistas en maillot blanco.

Estaba feliz y dicharachera.

- ¡Perlótida!

- ¿Por qué me llamas eso?

- Por lo bien que te van las perlas. El día era friolento.

- ¿Tiene esto calefacción?

- Sale de las propias entrañas... Aún les queda calor de la Hélade...

Nos detuvimos ante Livia, la mujer de Augusto.

- Quiero un traje como el de Livia.

- No seas liviana.

- Entonces seré libidinosa.

La miré enfurecido y seguimos la burla de las estatuas.

- Me gusta la mano de Septimio Severo...

La apreté el brazo.

- Algunos parecen estar leyendo un periódico de la antigua Grecia.

Tuvimos una sorpresa ante una estatua que no habíamos visto otras veces, como una paseante del barrio de El Cerámico que hubiese recalado en el museo.

Nos acercamos al bedel y le preguntamos:

- ¿Esta estatua estaba ahí antes?

- Siempre ha estado en ese sitio.

- ¿Está usted seguro? -preguntó ella sin quererlo creer.

- La conoce mi plumero desde hace muchos años.

- ¿Pero tenía la misma cabeza? -volvió a preguntar ella.

- ¿Pero usted cree que aquí cambiamos la cabeza de las estatuas los días de muda?

Ante esas palabras ya un poco indignadas del hombre, nos dirigimos a otros rincones.

- ¿En qué quedamos, crees en todo esto o no crees en ello?

- Soy iconoclasta a ratos y a ratos tiemblo ante sus taburetes de madera como si fueran aras... Te traigo aquí porque sólo aquí quiero que me jures tu amor y de pronto me entra un delirio blasfemo...

Las mujeres egipcias aparecieron ante nosotros como encamisadas con una funda

de almohada. El Nirvana nos amenazaba con tragarnos por su agujero.

- ¿Sabes también lo que aprendo aquí? Que tu alma alguna vez no ha sido mía... Te vendieron.

La satiriasis deambula por las salas de las reproducciones y es capaz de hacer parir gatos blancos a las estatuas.

También surgía el temor a veces de cosas desconmesuradas y extrañas como que se envenenase alguien con la aspirina modelada de las estatuas o con el luminal de la que representa el sueño.

A veces el bedel de la pipa buscaba detrás de las estatuas de nieve a alguien desmayado del dolor vano del yeso, a alguna mendiga del pasado a los pies de un dios pagano.

- Patinando sobre todas las estatuas he llegado a ti... Pero ahora ten la seguridad de que estoy completamente a tu lado.

- ¿A mi lado? Mira cómo se burlan las estatuas.

- A ti te pone frenético este museo... No vamos a volver.

- No me digas eso... Yo no soy un cobarde y sé que aquí tiene que haber una revelación... Tenemos que hacer aquí penitencia de tanto cine y tanta casa de té y de café como visitamos.

- Esto es cansado.

- Siempre se copia una postura distinta y dicen algo de la inutilidad del pasado...

Parecían enjabonados de arcaísmos, como si brochas de otro tiempo les hubiesen dado mucha laca a todas y hubieran quedado así.

- Son fantasmas de la peluquería del tiempo.

- ¿Pero tú estás loco?

- La loca eres tú que crees que todo esto es verdad, belleza griega, algo que no sea broma del yeso y jabón.

- Cada vez me acuerdo aquí más de cuando me dieron los baños fríos cuando el tifus... Me veo envuelta en una sábana a perpetuidad... Estos seres es que se quedaron ensabanados después del tifus que acabó con su vida...

La Musa escribiendo parecía apuntar las palabras de Olga.

- ¡Vámonos! ¡Vámonos! -exclamó como sintiéndose mordida por el chucho.

- Quiero descifrar si me puedes abandonar... Si me has de abandonar, abandóname cuanto antes.

- Vamos a descifrar eso fuera, en la calle, frente a una tetera de panza caliente.

En realidad me sentía sobreexcitado y me daba cuenta que allí se descifraba el destino más que en casa de una echadora de cartas.

Salimos a la vida como si nos hubiesen dado de alta en un hospital y nos hubieran quitado los apósitos de escayola que nos habrían hecho parecer estatuas entre las estatuas...

III

La tormenta tempranera abatió el jardín y entonces se me ocurrió que nos refugiásemos en el Museo de Reproducciones.

Disputamos agriamente en el camino, porque ella no quería entrar.

Regañados se ven mejor las esculturas.

La primera parte sucedió en silencio y entramos de nuevo en el diálogo gracias a que ella dijo:

- Quisiera vivir en la época de Fidias.

- Pero conmigo.

- Sin ti...

Había sido dura su contestación. Se me había ido muy lejos en el tiempo, pero sus palabras significaban la paz.

La tormenta de fuera emblanquecía las figuras de dentro y las ponía nerviosas como si se acordasen de otra tormenta en los patios pompeyanos o atenienses.

Un relámpago podía ponerlas a todas en movimiento y el Discóbolo arrojaría su disco contra los cristales del ventanal.

Íbamos a verlas iluminarse como esas lámparas que viven una vez más después de fundidas.

Entre hacer vivir el amor en contraste con las alcahueterías de la vida, prefería aquel contraste con las reproducciones.

Lo verde, el deseo de mascar tranvías, el afán de hospedarse en pisos bajos, la locura de ser recién licenciados, la persistencia en hacer primeras comuniones y tomar el primer chocolate de novios, todo se hacía posible y se exaltaba en la crispadura ortopédica del Museo de Reproducciones.

Éramos como colegiales del primer colegio escapados para amarnos al internado vigilante de la vida.

- Necesito una combinación.

- Pero con zócalo para que no se te transparenten las piernas ahora que viene el verano.

- Eso que creas que son mis piernas las únicas que se ven en la ciudad...

- No, pero tú tienes unas rodillas que sacan la lengua al transeúnte.

La tormenta nos iba a teñir con sus aguas cárdenas que traían hojas de acacia en su riada.

Estábamos como dentro de un libro de esculturas, resguardados con el túnel del lomo de un gran tomo de enciclopedia, sintiendo en el alma el satinado de las estampas.

Olga estaba asustada de aquel contraste entre la tormenta y el mundo escondido en que vivíamos.

Se veían más que nunca las estatuas descabezadas y estábamos como ante los restos operatorios del pasado.

Estábamos solos en el museo con la responsabilidad de aquellos mutilados gloriosos, en una especie de colegio de sordomudos ciegos y a veces troncos sin más que tronco, los únicos troncos aún vivos sin tener cabeza.

La tormenta nos tenía metidos debajo de sus nubes como dentro de una red metálica.

Las estatuas nos enviaban efluvios, gases del más allá, síntomas arrasadores de muerte.

- Siempre se está muriendo de estatuas -dije yo para ver qué cara ponía.
- Por eso hay que huir de las estatuas y tú te empeñas en que acabemos aquí nuestros paseos... Me conviertes en una enfermera que no sabe qué hacer en este hospital de enyesados que esperan así la eternidad o la guerra.
- Quiero que tú las vivifiques a ellas o que ellas te vivifiquen a ti.
- Aprovechando su miedo le dije:
- ¿Sabes un secreto? Las estatuas están locas... Viven en la muerte y en la vida y no saben nada ni de la muerte ni de la vida...
- Eso es un lío.

Olga pareció sonreír, pero en el fondo miró como a un manicomio aquel conjunto de seres sin sangre que hacían gestos incongruentes y miraban a distinto lado y uno se creía Hermes y el otro Dionisios.

Un busto bifronte nos distrajo. Olga dijo:

- Me gustan estas cabezas en que dos amigos se reúnen o dos discípulos.
- Pero mejor sería -dije yo- que fuesen dos amantes... De un lado tú y de otro yo.
- No ves que dos amantes no pueden estar de espaldas para siempre... Sólo la amistad permite esa postura. A nosotros nos tendrían que hacer como los fotógrafos cuando reúnen por la sien a los enamorados.
- Mira, parece que oyen por una sola oreja... Pero no pueden dejar de ver la una la comedia y el otro la tragedia.

Se veía cómo las telas escultóricas buscaban su moda en los pliegues y se veían las vírgulas que jamás se enderezarían.

- ¿Por qué no eres más pálida?

No me contestó. Sacó su borla de polvos y se embadurnó sin sacudir el polvo.

- ¿Te parezco ahora bien?

Se había puesto blanca como la de Médicis.

Lo que tenía ella también de griego apareció súbitamente.

Sentí subir montes y saltar horizontes y cruzar mares en viaje a Grecia.

Entonces surgió súbitamente en mí la idea que había de hacer girar la realidad hacia lo irreal, toda la realidad movida como esa hornilla giratoria sobre la que se levantan las estatuas más copiadas por los dibujantes y que moviendo una palanca giran presentando al atleta o a la Venus en todas las posturas.

¿La cabeza de Olga no era la cabeza de una de las estatuas decapitadas?

Indudablemente lo que yo había rondado en aquellas confrontaciones del museo era apoderarme de esa certidumbre.

Rumbosamente empolvada tomó el aspecto de una cabeza de mujer eterna, que venía con sus sonrisas y sus zalemas de otra época.

Las cabezas perdidas de las estatuas no quedan hundidas en la tierra, sino que son cabezas de repuesto que van buscando sobre el tapial de las estatuas reunidas el sitio en que quedarse enclavadas.

Muchas veces ya, ante la mujer desnuda, había encontrado que la cabeza no pertenecía a su cuerpo.

¿Será que yo siempre he buscado mujeres con rostro de estatuas y lo que me atrajo en ellas fue lo que tenían de eternidad?

- ¿Pero por qué te has quedado tan callado?
- Olga, ¿no sientes la maternidad de las estatuas?
- ¡Yo qué tengo que ver con ellas!
- ¿No sientes que alguna podría ser tu madre?
- ¿Mi madre?
- Más... tú misma...

Olga se me quedó mirando desde su pasado, desde ese montículo al que se suben

las mujeres para ver las cometas de la suposición delirante que lanzan los hombres.

Para horrorizarla y para ver qué cara ponía le dije:

- A una de las que no tienen cabeza pertenece la tuya.

Echó hacia atrás su melena y me miró como pudiera haber mirado al verdugo una guillotina, a la que en un trastrueque instantáneo la hubiesen cortado y cambiado la cabeza.

Después dirigió una mirada delirante alrededor y se detuvo en la imagen sentada en visita de siglos, con las manos sobre las piernas, pero sin cabeza.

Me volvió a mirar y con la boca seca me preguntó:

- ¿Por qué se te ha ocurrido pensar eso? Yo, viéndome precisado a disculparme de algo que la había enloquecido, fríamente dije:

- Te has empolvado tanto que ha pasado por mi imaginación esa absurda idea.

- ¿Y si queda en mí por casualidad? Siento en las sienes el frío de la neuralgia... Hay suposiciones que no se pueden hacer.

Volvió a mirar al mismo candelabro de pliegues sin cabeza y me dijo, cogiéndose a mi brazo:

- Vámonos... Ya ha pasado la tormenta. Pasamos por las salas de las momias de yeso, como saliendo de un temblor, lívido el rostro de ella y yo como aquejado de haber descubierto un engaño posible, la posible verdad del eterno femenino.

- La tormenta que pasa sin descargar se lleva una promesa incumplida.

Ella callaba como si en su cabeza de yeso vivo no hubiera contestaciones.

- Olga... no es para tanto...

Olga, con la cara hostil de los grandes enfados, miró el cielo como si la última nube rezagada se llevase su cabeza viva...

Para distraerla dije:

- Parecía que la tormenta se iba a comer la escarola de las acacias y todas están como si tal cosa.

Volviendo al tema de su enfado me dijo:

- No ves que si una estatua se mirase en una polvera quedaría convertida en mujer... Pues también una mujer que se mira en el espejo que es una estatua sin cabeza se queda convertida en estatua...

- Ya ha quedado eso atrás. No pienses más...

- ¡Y has sido ensañado!... Pues venías pensando eso hace tiempo y no te habías atrevido a decírmelo... Hay cosas que sólo se atreve uno a decir los días de tormenta.

- No seas tonta... Se me ha ocurrido de pronto y ha sido un piropo, porque esas cabezas desaparecidas tenían toda la belleza clásica...

- Y toda la muerte clásica.

- Vives porque te adoro...

- También se adora la belleza muerta.

- Vamos a un cinematógrafo. Una estatua no podría ver películas nunca.

- Las hijas de Loth se convirtieron en sal no porque hubiera en ellas más sal que en ningún otro ser humano, sino porque se lo dijo su padre...

La apreté la cintura aún estando en la calle y siendo ése un gesto que detiene toda la circulación, como el gesto del brazo del guardia cuando para el tráfico.

Su cabeza, con palideces de una tisis latente, su rostro eventual, habían adquirido la posibilidad de sonreír siempre y de traer la sonrisa de la caja de huesos del pasado. Exaltada por su idea fija me interrogó con los ojos muy abiertos:

- ¿No te ha hecho temblar la suposición de que todo rostro y toda cabeza sean heredados? ¿No seremos nosotros seres de un Museo de Reproducciones que se pasean?

- Olvídate de lo que te he dicho.

- No puedo... No sé si he olvidado allí mi cabeza o si traigo otra que no es la mía.
- Vamos a tomarnos dos Amer Picon en el camino del cine.
- No, que me salen granos con el alcohol.
- Lo ves... Si te salen granos no eres estatua.

Entramos en el bar y al calor de las yerbas en alcohol remitió en Olga la fiebre blanca de la cabeza superpuesta.

IV

En el día atosigante de calor volvimos al museo como si todas las estatuas fuesen de helado y sintiésemos la necesidad de bañarnos en los baños de mármol del tiempo enfriado en la remotidad.

El fenómeno de reencarnación se verificaba repentino al sonar el timbre de la puerta de entrada y dejando el calor y sombras nos identificábamos con los seres blancos. No nos equivocábamos. Ella mujer y yo hombre.

- Las estatuas son fantasmas en conserva -dijo ella como para envalentonarse al llegar a la sala en que la estatua descabezada esperaba su cabeza para ponérsela.

Yo andaba con cuidado con ella, pues tenía un aire osado de venganza.

No se había resistido demasiado, pero había entrado a vengarse de aquel día, de aquella suposición que indudablemente volvió a ella muchos días al mirarse a los espejos, pero a la que no había vuelto a aludir.

Era más dueña del sitio y yo debía resignarme porque la había incitado a ser la dueña.

Yo no tenía que ver nada con aquellos seres, pero yo había tenido la indiscreción de revelar a ella que por la ley de la belleza estaba cerca de aquellas creaciones del arte.

Andábamos por parejas de inmortalidad, en las termas del verano.

- ¡Olga, no corras! -tuve que gritarle al ver cómo buscaba a sus parientes.

Su pelo castaño me consolaba de encontrarla no estatua entre las estatuas.

Aristóteles meditaba.

Fidias se paseaba con la túnica inconsútil del escultor muerto, sin representación entre sus estatuas, porque si bien al pintor le está permitido el autorretrato, al escultor no le está permitido ni su autobusto.

Estaba en la sombra de sus creaciones y temía yo que cogiese a Olga por su cuenta y restaurase con ella la estatua quebrada.

El copista, loco de copiar en vano mujeres desnudas, sacó la cabeza por su biombo y miró a Olga como si fuese lo que faltaba a la mujer sin cabeza que estaba copiando...

Vi sus ojos de iluminado y para que Olga no viese aquella mirada que comprobaba mis augurios, la llamé con angustia:

- ¡Olga! ¡Olga!

Ella se volvió a mí como si me viese sobrecogido de arrepentimiento y me miró como desde una columnata, con un desdén que no había conocido antes.

Lo que más ha impresionado siempre en las historias de coquetería de las mujeres y del transformismo que operan en ellas los afeites y los institutos de belleza, es la historia del estucado.

Nunca he sabido bien lo que es el estucado, pero Olga estaba como estucada entre aquellas matronas que habían tropezado hasta con el complejo de Edipo.

- Mira, el amigo de Delfos. Guía un carro hacia el templo de la muerte... Para ver mejor el camino tiene los ojos vaciados...

Olga le miró como si supiese su nombre y como si pudiese ir detrás de su pescante cogida a un hombro y flotando las puntas de su vestido al aire removido por la carrera. Tuvo tal familiaridad su mirada como la que sorprendemos en la mujer cuando saluda al chófer que ya la llevó otra vez por el mismo camino.

- ¡Si no hablas eres estatua! -le dije sin poderme contener.

Entornó los ojos como si los hubiese rayado en la comisura con el lápiz de la ira

y siguió callando.

La bella Herculanesa pasó por encima de nosotros como siguiendo su rumbo de noble campesina.

- Mira la Venus de Milo, pide limosna en su rincón.

Ni la gracia la congraciaba conmigo.

Así como a la que es rusa le sale lo que tiene de rusa alguna vez, a Olga que aun con su nombre ruso no era rusa, le salía lo que tenía de griega que dejó que otro amante envenenase a su primer amante.

La conduje a la sala central donde la Victoria de Samotracia, no era más que un barco roto y encallado frente a la roca de los siglos.

En la sala central se pierden los miedos íntimos y se ve lo que de silo de detritus y de teatro sin vida tienen estos museos.

Al pie de la Victoria de Samotracia parecíamos náufragos que se hubiesen salvado en su bote salvavidas.

Por distraerla dije, apelando a la medicina de las grandes anécdotas:

- La Victoria era la diosa más apreciada del pasado... Por eso una vez que cayó un rayo en el Templo de la Victoria y la rompió las alas, todo el pueblo salió desfavorido creyendo que aquello significaba los peores augurios... Entonces Augusto, desde las gradas del templo, para salvar la situación, se dirigió al pueblo y le dijo:

«Conciudadanos, los dioses han cortado las alas a la Victoria para que ésta no pueda abandonarnos jamás».

Olga comentó mi historia diciendo despectivamente:

- Ya lo sabía.

Aquello me indigno:

- ¿De dónde lo sabías?

Sonrió con una sonrisa de contemporánea de la anécdota, como si la hubiese leído en la crónica de los periódicos de su tiempo.

Más encolerizado y ya un poco temblón de presagio, repetí mi pregunta:

- ¿De dónde lo sabías?

Olga volvió a sonreír flemáticamente y me preguntó a su vez:

- ¿Tanto interés tienes en saber dónde he sabido eso?

- Sí.

- Pues porque te lo he oído a ti otra vez...

Vencido por ella partí en menudos pedazos mi cólera, como una carta inútil y metí la cabeza tranquila entre las espumas de las túnicas caídas sobre las sandalias...

- Buena playa de veraneo -la dije.

- Sólo faltan sillones de tijera y lona -me repuso ella ya dentro de la frivolidad de nuestro tiempo.

- ¿Cómo pudo perder los dos y tan a cercén?

- Yo creo que a la Venus de Milo le cortaron los brazos para que los siglos pudieran tocarla sin resistencia.

- ¡Salaz! No puede abusarse así de las estatuas mancas.

Lo que se ve mirando tanto las estatuas, es que el modelo de seducción que es la mujer ha sido pensado mucho por el Creador. No es una langosta que haya resultado seductora por casualidad...

- Lo que te digo es que las actrices cinematográficas tienen ya párpados de estatua.

- Se los pone la luz.

Quietos en aquel pozal del tiempo, estamos como peces fósiles mientras las estatuas eran las supervivientes, las vivas, las que estaban en pie sobre las rocas de la orilla.

Como huyendo de aquel estuario triste, buscamos los otros rincones, los ventiladores de los senos redondos que se hicieron con las copas de champán del pretérito.

Olga estaba en un día en que la mujer dice la sospecha que menos merecemos y que nos deja sobrecogidos y de mal talante para toda la vida.

Se le había quedado en la cara el agua de la toilette y su nariz tenía fuerza de nariz superpuesta.

Era ese momento iracundo en que podemos pensar: «Si nos hemos de quedar alguna vez sin esta mujer, ¿por qué no nos quedamos ya sin ella?».

Tenía algo de intrusa y parecía que habían tenido trato de celestinaje con ella aquellas compañeras. Dijeron que la acompañaban hasta el Templo de Apolo aquella mañana y ella torció sola por detrás del templo, hasta donde está la sombra erótica de la vida.

La irritación sorda que me impresionaba tenía que prorrumpir en disputa.

Yo dije «aquello» llevado por la fantasía, quizá dando con un secreto fatal de los atavismos, pero no merecía por eso tanta venganza.

Olga se había parado frente a Antinoo y lo miraba como con impertinentes.

Antinoo se dejaba mirar complacido, con esa cosa de rebeco puesto de manos que tienen los hombres representados desnudos por la estatuaría.

- Parece que te gusta Antinoo. Antinoo, erguido, como fuente de amores, estaba ajeno a la escena de celos.

- Eres celoso hasta en un Museo de Reproducciones.

Sin embargo, aun después de mi observación, volvió los ojos a Antinoo.

- Si te gusta te entregaría en holocausto al dios... No debía haber cosa más cómoda que dejar una mujer en holocausto a los dioses.

- Puedes dejarme cuando quieras, pero no a los dioses de yeso.

Irritaban las estatuas con la vida y la vida con las estatuas.

Yo quería armar la camorra de los yesos, gritar en aquellas alcobas esculpidas, forzar un alma a la declaración.

- Tu Antinoo no lleva nada... Te espera solícito.

No seas majadero... Es un pastor que está ya en una estrella.

Antinoo vestido de pechera de frac de arriba abajo, tenía en grande la desfachatez disimulada de las reproducciones en pequeño que hay sobre los ábacos de las chimeneas. Siempre me fueron indeseables -y se lo dije al pasajero- las mujeres que faltaban a todos con sus estatuas blancas y desnudas, como perritos complacientes para señoras muy caseras.

El que Olga estuviese con traje blanco me irritaba más, pues Antinoo parecía solazarse en su blanco.

- El verano acalora las estatuas... No mires tanto a tu Antinoo.

- Le miro porque puedo. ¿No me dijiste que tenía cabeza de estatua?

- ¿Entonces por qué me miras a mí?

- ¿Pero no has notado que las mujeres lo miramos todo?

- Estás demasiado sincera... Eres la mujer que no miente y por eso te odio en medio de todo lo que te amo.

- ¿Quieres que te diga entonces una sospecha? Que te indignas con mi predilección a Antinoo porque Antinoo te gusta... Eso es lo que hay en el fondo de tus celos...

Aquello me encolerizó sobremanera.

Nadie más indiferente que yo a todas las presencias y si alguna afición había sentido entre las estatuas había sido a la Venus Calipigia.

- Olga, eres una hetaira... Si no, no se te hubiera ocurrido nunca decirme eso... Sabes que no tengo el alma llena más que de indiferencia por todo el género humano y que no venero sino el amor porque es una sospecha de lo eterno...

Olga, como si se hubiese puesto de verdad su cabeza de estatua, indiferente a un solo hombre, emparentada con todos los engaños, con otra moral que yo pobre hombrecillo de los tranvías, me miró de arriba a abajo y me dijo:

- Permíteme que no te conteste.

Antinoo quedaba victorioso en la contienda y como esperanzado de poder auparse sobre su pedestal a la mujer con la cara dura de las estatuas, pobre en cariño para un solo hombre, pero rica en saludos y promesas para todos.

Olga pálida, como cuando salía del baño en que no se mojaba la cabeza, esperaba fija ante Antinoo la invitación a las orgías.

Cansado ya de la escena me agarré a la manivela que mueve la plataforma de las estatuas y como si fuese un guardagujas del destino, varié la vía de aquel desvío y Antinoo quedó de espaldas.

Olga sonrió como si hubiera visto mi debilidad de rival y se burlase de mi cobardía.

Yo le dije:

- No me importa tu desprecio... Lo que me importa es tu desamor.

Las esculturas reconocían en mí al mismo encolerizado de sus tiempos ante esa actitud de lunas muertas que tienen las mujeres, sabias en encontrar la insinuación que más duele, que menos verdad es.

- Te podías quedar aquí con las manos cruzadas sobre la mentira, haciendo redes para cazar hombres, que es la labor que hacen vuestras manos cuando están quietas.

Olga se fue al salón del Nirvana por no oírme.

Se veía que no nos sentaba el clima del Museo de Reproducciones y no sé por qué chulería especial volvíamos allí. Todos aquellos seres blancos eran unos sinvergüenzas.

Como el amor, el verdadero amor presidía mis disputas me inquietó de pronto que por esa afición a suicidarse que tienen las mujeres, para volverse al pasado o postular puesto nuevo en el porvenir, se metiese en la ventana apaisada del Nirvana.

- ¡Olga! ¡Olga!

No estaba allí.

- ¡Olga! ¡Olga!

Me di cuenta de lo que de laberinto tenían los Museos de Reproducciones y cómo están hechos y preparados para ocultar a la mujer con quien se iba.

Como un idiota miré a las estatuas sentadas sin cabeza como si su cabeza pudiera sonreírme en el cuello guillotinado, como si estuviera en una verbena y buscase esa superposición sobre las siluetas preparadas para eso en las barracas de los fotógrafos de lo grotesco.

- ¡Olga! ¡Olga!

El silencio de las tumbas respondía a mi llamada. Se veía que todo podía ser silencioso y ausencia o sueño de Ariadna.

Si desaparecía para siempre me quedaría tranquilo sin su rostro de piedra, pero lo que me desesperaba era que iba a volver a aparecer aunque por de pronto estuviera desaparecida.

- ¡Olga! ¡Olga!

Sonreía demasiado cerca de mí. ¡Ya se podía haber ido a la Vía Appia de las peripatéticas!

- ¿Sabes el susto que me has dado?

- Por eso te perdono -me contestó ella.

Parece que la paz provisional vale más que el odio eterno y cogiéndola del brazo salimos una vez más del museo como después de otra experiencia letal. ¿Por qué habíamos vuelto otra vez a aquella casa de prostitución de las estatuas?

V

Después de esa tarde con Olga en el Museo de Reproducciones tuve una noche de mal sueño.

Se me apareció la Venus de Milo en sueños y tuvimos un diálogo largo en el que quise dilucidar muchas cosas en esa atmósfera incongruente de los sueños y de la vida.

La Venus de Milo erguida a los pies de mi cama, como el recuerdo de un crimen que no cometí, contestó mi largo cuestionario:

YO. - ¿Fue usted manca siempre?

ELLA. - No... Peinaba mis cabellos con mis propias manos y colocaba la fíbula en mi pecho para sostener la túnica...

YO. - Pero cómo la fijó el escultor.

ELLA. - En un gesto de naturalidad espontánea que no le podría explicar más que imitándolo con las manos que me faltan.

YO. - ¿Se miraba en un espejo de mano como han querido imitar algunos de los escultores que se atrevieron a restaurarla?

ELLA. - Nada de eso... Hubiese corrompido la serenidad mañanera de mi apostura ese rasgo sobrante de coquetería.

YO. - Serenidad mañanera para todas las mañanas del mundo mientras no se trituren todas las cosas... ¿Y su pelo? ¿De qué color era su pelo? Es una cosa que les interesa ahora a las revistas cinematográficas.

ELLA. - Pues diga usted que era castaño... Es el verdadero color pelo del pelo... Castaño claro... En Grecia eran muy raras las rubias... Es un color que aparece en las ciudades de después y sobre todo en las ciudades de ahora.

YO. - Usted comprenderá que era difícil apreciar eso en la blancura de su mármol.

ELLA. - En el mármol encanecemos para pasar con la ancianidad suficiente de un tiempo a otro... Empolvadas de siglos.

YO. - ¿Y cómo la sorprendió el artista en esa actitud?

ELLA. - Entonces no se había inventado el maillot de baño y el escultor quiso esculpirme saliendo del baño.

YO. - Señorita Milo era usted mujer de sandalias.

ELLA. - Por entre el cuero de las sandalias sonreían los dedos de los pies.

YO. - Ahora se vuelve al zapato casi abierto, pero sonríen sólo las medias de seda.

ELLA. - A todo se ha de volver... Nosotras inventamos la moda ideal. Cada una era modista de su túnica... Según nos envolvíamos en nuestras sábanas azules. Así marcábamos la moda como el mejor sastre.

YO. - Señorita Milo... ¿Era usted actriz del anfiteatro?

ELLA. - No, era espectadora... Fui premio de belleza en un concurso y entonces fue cuando el escultor quiso representarme.

YO. - Señorita Milo...

ELLA. - ¿Por qué me llama señorita?

YO. - Porque es como ahora se llama a las muchachas solteras.

ELLA. - Pues no es así como me debe llamar. Yo fui casada con un marino que naufragó y muy joven resulté viuda... Llámeme matrona.

YO. - Señora Milo, usted perdone, pero aun con su tipo matronil no me hubiera atrevido a llamarla señora... ¿Está usted satisfecha de bailar la jota de la inmortalidad

con sus muñones cortados en todos los pedestales posibles?

ELLA. - Me agrada... Pero lo único que no me ha gustado es que me hayan utilizado algunos comerciantes para exhibir mis ortopedias de caucho. ¡Eso me indigna!

YO. - Quisiera aprovechar los momentos para preguntarle las cosas más difíciles... No se encuentra a la esfinge muchas veces en la vida... ¿Resucitarán las estatuas?

ELLA. - Todas se bañaron en el mismo mar de que salieron.

YO. - Bien, Venus esfíngica, ahora dime algo por tu cuenta, que no obedezca a ninguna pregunta.

ELLA. - Que las rosas color de carne mueren como sueños... Que las estrellas se esconden en los árboles durante el día... Que los domingos son el catafalco de las máquinas de escribir. Que la firma del viento decreta los días futuros.

YO. - Así había yo supuesto que hablaban las esfinges. ¿Pero qué hay detrás de la puerta que da al misterio?

ELLA. - Otros que llaman para que la abran también.

YO. - Me deja confuso... ¿Eso quiere decir que el misterio no es más que una puerta, por un lado y por otro?

ELLA. - No puedo contestar a segundas preguntas... Doy mi respuesta y basta.

YO. - Dime cosas inauditas. ¿Qué quieren los cisnes?

ELLA. - Morir estrangulados de amor.

YO. - ¿Qué hay en el más allá de los espejos?

ELLA. - Cipreses.

YO. - ¿Y no desea aparecer en la vida? ¿Ir a los cabarets y a los cinematógrafos?

ELLA. - Me aburro mucho en mi sala solitaria del Louvre, pero me resarce estar en tantos sitios diferentes... Presencio historias de familia interesantes... Hasta me tiene en reproducción de yeso el prestamista usurario.

YO. - Representa usted el arte levantándose sobre la cotidianidad de la vida... El alma blanca siempre incólume y erguida... No la contaminación ni las consultas tristes que hacen al doctor en medicina, ni la lectura de la escritura en casa del procurador...

ELLA. - La psiquis es más el espíritu que yo, pero es una escultura tímida... Yo afronto con más valentía las cosas.

YO. - Tiene algo de imagen de la Justicia, sin necesidad de tener la balanza en la mano... Es la sensatez que triunfa.

ELLA. - Basta de piropos... Tengo que volver a mi silencio... Una estatua se descompondría si hablase demasiado... Ahora que nadie se entere de que he hablado.

YO. - Ya es tarde... Se ha enterado todo el mundo...

ELLA. - ¿Quiere alcanzarme mi bolsillo?

YO. - Tome.

ELLA. - Un poco de *rouge* en los labios para poder pasar la calle sin desentonar... Ya esta... Adiós.

YO. - Adiós.

Después de eso desapareció de mi sueño de estatuas la Venus de Milo.

VI

Ya habían caído los yesos a los golpes del martillo del olvido.

Antinoo se me presentaba a veces cuando sacaba mi ropa interior del armario de luna y la Venus de Milo había vuelto a ser la diosa olvidada en la antesala de los usureros.

Un día se recibió por el correo interior una carta escrita a máquina que venía a nombre de Olga.

¿Quién había escrito aquella carta? ¿La había escrito yo y al venir por el correo, al serme devuelta por la vía postal, ya no era mía sino del firmante?

Olga la leyó sonriendo y me miró como si comprendiese la broma, pero con algo de soma en su sonrisa como si hubiese podido ser verdad la carta.

- ¿Quién te ha escrito?

- ¿Y a ti qué te importa? ¿Es que no voy a ser dueña ni de mi correspondencia?

- Quiero saber qué dice esa carta... Es demasiado larga para que yo deje de saber qué dice.

- ¡Pues no te la doy!

Con una arteria indigna de mí salté sobre ella y le arrebaté la carta...

La leí en voz alta agravando más su envenenado texto:

«Mi adorada Olga: Estoy triste sin verte por el museo y más siendo otoño, que es cuando me podrías traer en tu sombrero la ofrenda de hojas caídas que es el encanto de nuestros plintos... ¿Tienes miedo de comprometer tu tranquilidad pequeño-burguesa viniendo a ver al que ya está por encima de todo, pero comprende el amor como un baile celestial?

Si una noche te quedases en el museo aprovechando la sombra en que se queda a la hora de cerrar, conocerías la molicie de las nubes.

Sentirías el frío de mi pecho pero te sentirás turbada por ese frío si mis brazos te aprietan contra mi frente y aprenderás tu blandura en mi dureza.

Te diré entre todas las estatuas sin cabeza a cuál pertenece la tuya y verás el cuerpo inmortal que echas de menos envuelto en guirnalda de flores que parecen conchas rotas.

Reconocerás así algo más que a tu hermana o a tu madre, porque te reconocerás a ti misma tal como anduviste por los viñedos de hace siglos... Yo podré darte una uva de aquellas uvas y al paladearla lo recordarás todo, tus fíbulas y tu abanico.

Te enseñaré el secreto de la conversión en estatua y conocerás el escondite de lo aún no descubierto.

Tendrás la doble vista de las estatuas, que si bien ven el pasado pueden ver el porvenir.

Comprenderás nuestra dignidad y que somos los que nunca necesitamos paraguas.

Verás cómo se reanima lo que tenemos de fotografías de otros tiempos en playas enarenadas de un sol mejor.

Serás mía y de los otros dioses, porque no ha sido posible a ningún dios secundario evitar la competencia de los grandes dioses. ¡Recurren a tales estratagemas!

Te divertirás con las transformaciones con que se disfrazan y un día será una planta, una liana amorosa la que te envolverá y en ella palpitará Hércules o Mercurio.

¿Y si le gustas a Júpiter? Podrás optar al cisne blanco y sabrás la postura de su pasión, la postura que ningún escultor ni ningún pintor acertó nunca.

Tendrás el oro de los dioses que cae en sus manos en forma de lluvia amonedada. Todo el oro que quieras para envolverte en todos los zorros azules que apetezcas.

Nuestro banco es el sol.

Sabrás hasta dónde puede subir una mujer y de dónde puede caer. Te dotaremos de paracaídas y así lo mismo dará que sea desde muy alto de donde caigas.

Somos ya la pasión fría y si no recibirás besos, tampoco los sabrá dar tu cabeza de estatua restaurada. Lo único que no se descompondrá en ti el día que te descompongas toda. Porque servirá para que se encuentre al correr de los siglos lo que le faltó demasiado tiempo a las obras de Escopas que el día del juicio final de las estatuas deberá aparecer íntegra. ¡Ese día en que la Venus de Milo tendrá brazos!

Ven por aquí y conocerás el escalofrío de la estratosfera y la noche del jardín celestial. El yeso de tu cabeza te hará saber el ardor de tu carne.

No hagas caso a ese feligrés de museos que tienes a tu lado y te sorprenderá el ardor claro de las imágenes inmóviles.

El museo sin ti no tiene problemas. Ven. Tu cabeza es útil para todas las botellas de nuestro amor.

Adiós. Hasta pronto.

Tu Antinoo. »

- ¡Vaya cartita! -exclamé después de haber acabado la lectura.

- ¿Te parece bien? -dijo ella con profunda tristeza y sus ojos se rasgaron como si una daga repentina los hubiera herido súbitamente de sien a sien.

- ¿Y si haciendo caso a Antinoo me quedase una noche en el museo? - me preguntó desafiadora.

- Te encontrarían... Vigila el museo el lebril del yeso...

Pasó un temblor nervioso y blanco por su rostro, como si se hubiesen encendido en ella antiguas cicatrices.

Para consolarla le cogí una pierna y le dije acariciándola:

- Olvidemos las estatuas... A mi me gusta andar por los claros que quedan en los rotos de tus medias de gasa... ¡Las estatuas no tienen medias!

Como en venganza de lo que nos había hecho sufrir el Museo de Reproducciones nos abrazamos y al lanzar sobre el espejo esa mirada de reojo que teme testigos, vi a Antinoo ahorcado, colgando de esa triste cornisa de la Arquitectura hecha para el suicidio de la estatua.

BIBLIOGRAPHIE

1. OUVRAGES ET ARTICLES DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

1.1 OUVRAGES

Nous ne faisons pas mention des pages des articles dans cette bibliographie, elles apparaissent en note de bas de pages tout au long de la thèse.

Nous prenons en compte dans cette sous-partie les éditions utilisées et, entre parenthèses, l'année de la première édition.

GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Caprichos* (1925) in *Obras Completas VII, Ramonismo V. Caprichos-Gollerías-Trampantojos (1923-1956)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2001.

GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Obras completas. XVIII, Retratos y biografías. III, Biografías de pintores (1928-1944)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2001.

GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, Preámbulo in *Obras Completas XVI, Ensayos Retratos y Biografías I. Efigies – Ismos - Ensayos (1912-1961)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005.

GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Ismos* (1931) in *Obras Completas XVI, Ensayos Retratos y Biografías I. Efigies – Ismos - Ensayos (1912-1961)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005.

GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *6 falsas novelas - rusa, china, tártara, negra, alemana, americana*, Paris, Agencia mundial de literatura, 1927.

GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Los Medios Seres*, Madrid, Prensa Moderna, 1929.

GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Maruja Mallo*, Buenos Aires, Losada, 1942.

GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Don Ramón María del Valle-Inclán*, Madrid, Espasa Calpe, 1944.

GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Obras Completas II*, Barcelona, Editorial AHR, 1957.

GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Automoribundia* (1948), Madrid, Guadarrama, Colección Universitaria de Bolsillo, 1974.

GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Nuevas Páginas de mi vida – lo que no dije en Automoribundia* (1957), Madrid, Austral, 1978.

GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Papel de Aleluyas* (1927), Huelva, Edición facsímil, Instituto de Estudios Onubenses, Diputación Provincial de Huelva, 1980.

GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Museo de reproducciones*, Madrid, DestinoLibro 97, 1980.

GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Nuevos retratos contemporáneos y otros retratos* (1945), Madrid, Aguilar, 1990.

GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Los pintores íntegros: Catálogo-invitación* (1915), Madrid, réimprimé par HORMA, 1993.

GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Senos* (1917) in *Obras Completas III*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1998.

GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Pombo* (1918), Madrid, Visor libros, Letras madrileñas contemporáneas, 1999.

GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Disparates y otros caprichos*, ed. Luis López Molina, Madrid, Menoscuarto, 2005.

GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Senos* (1917), Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, MADOZ Chema, *Nuevas greguerías*, Madrid, La Fábrica, 2009.

1.2 ARTICLES

GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, "La bailarina", *Prometeo*, núm. XXIV, Madrid, 1910.

GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, Tristán, «Arte. Salvador Bartolozzi», *Prometeo*, n° XXI, 1910.

GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, "La Vida. Lo que hacen de noche los cuadros del museo", in *El Sol*, 02 janvier 1924.

GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, «Concepto de Goya (con seis dibujos)», in *Revista de Occidente*, n° 58, Madrid, avril 1928.

GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, "Siluetas y sombras" in *Cruz y Raya*, Madrid, n°20, noviembre de 1934.

GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, "Nueva función de circo" in *Saber vivir*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, n°31, 1943.

GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, "Alambrismo" in *Saber vivir*, Buenos Aires, n° 116, 1956.

GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, "Ruskin el apasionado" in *Efigies*, Madrid, Aguilar, 1976.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón "Los fotógrafos nuevos"; in *París*, Edición y prólogo de Nigel Dennis, Valencia, Pre-Textos, 1986.

GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, « La palabra y lo indecible » in MARTÍNEZ-COLLADO Ana, *Una teoría personal del arte. Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Tecnos, 1988.

GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, “Palabras en la rueda” in *Obras completas, I. Escritos de juventud (1905-1913)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2001.

GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, “El desgarrado Baudelaire”, Epilogue a *Prosa escogida*, Madrid, 1921. Publié dans *Efigies* in GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Obras Completas XVI, Ensayos Retratos y Biografías I. Efigies – Ismos - Ensayos (1912-1961)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005.

2. REFERENCES SUR L'ŒUVRE DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

2.1 OUVRAGES

ALAMINOS Eduardo, *Los despachos de Ramón Gómez de la Serna un museo portátil « monstruoso »*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2014.

ARCAS ESPEJO Ana, *Escenografía y pintura en el teatro de Gómez de la Serna*, Sevilla, Arets Escénicas n°2, 2010.

ARNAS MUR Susana, *El arte del retrato y de la biografía en Ramón Gómez de la Serna*, thèse de la Universidad de Zaragoza, 2011.

BONET Juan Manuel, *Ramón en cuatro entregas*, Madrid, Ed. Museo Municipal, Vol. 1, 1988.

BONET Juan Manuel, *Ramón en su torreón*, Madrid, Fundación Wellington, 2002.

BONET Juan Manuel, *Los ismos de Ramón Gómez de la Serna y un apéndice circense*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2002.

CAMÓN AZNAR José, *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*, Madrid, Espasa Calpe, 1972.

CASTAÑÓN José Manuel, *Mi padre y Ramón Gómez de la Serna*, Caracas, Casuz, 1975.

CHARPENTIER SAITZ Herlinda, *Las novelle de Ramón Gómez de la Serna*, Londres, Tamesis Books Limited, Castalia, 1990.

FERNÁNDEZ KLOHE Carmen, *El imperativo ekfrástico en la prose de Ramón Gómez de la Serna*, New-York, Monografías de ALDEEU, 2001.

GRANJEL Luis, *Retrato de Ramón*, Madrid, Guadarrama, 1963.

LAGET Laurie-Anne, *Les premières Greguerías dans le creuset esthétique des années 1910 : formation littéraire et réception de Ramón Gómez de la Serna*, thèse de doctorat, Paris, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2009.

LAGET Laurie-Anne, *La fabrique de l'écrivain – Les premières greguerías de Ramón Gómez de la Serna (1910-1923)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2012.

LAGUNA DÍAZ Elpidio, *Las biografías y retratos de Ramón Gómez de la Serna*, San Juan, Editorial club de la prensa Puerto Rico, 1974.

LÓPEZ COBO Azucena, *Ramón Gómez de la Serna, Greguerías onduladas*, Séville, Renacimiento, 2012.

MARTIN-HERNÁNDEZ Evelyne (dir.), *Ramón Gómez de la Serna*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, Cahiers de recherche du CRLMC, 1999.

MANSO Christian, De *Senos* de Ramón Gómez de la Serna a *Coños* de Juan Manuel de Prada. Une approche du Caprice. in *Le caprice et l'Espagne, une forme artistique transgressive*, Textes réunis et présentés par Pascale PEYRAGA, Paris, L'Harmattan, 2007.

MARTÍNEZ-COLLADO Ana, *Una teoría personal del arte. Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Tecnos, 1988.

RAMOS José Ignacio, *Mi amigo Ramón*, Buenos Aires, Temas contemporáneos, 1980.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR José Luis, *Ramón Gómez de la Serna: Pequeños relatos ilustrados*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1987,

RUBIO JIMÉNEZ Jesús, *Valle-Inclán, caricaturista moderno. Nueva lectura de Luces de Bohemia*, Madrid, Editorial Fundamento, 2006.

RUBIO JIMÉNEZ Jesús, *Ramón Gómez de la Serna biógrafo de Ramón María del Valle-Inclán. Una aproximación*, Universidad de Zaragoza, Creneida, 2015.

UMBRAL Francisco, *Ramón y las vanguardias*, Madrid, Espasa-Calpe, 1978.

2.2 ARTICLES

ALAMINOS LÓPEZ Eduardo, "Las greguerías ilustradas de Gómez de la Serna", publication en ligne : <https://librosnocturnidadyalevosia.com/las-greguerias-ilustradas-de-ramon-gomez-de-la-serna-una-coleccion-de-espinas-microscopicas/>, 10 juin 2018, [Consulté le 21 août 2019].

ALARY Viviane, « L'œuvre dessinée de Ramón Gómez de la Serna », in *Ramón Gómez de la Serna*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 1999.

ALBA Narciso, « Sobre algunos personajes de *Pombo y Automoribundia*, in *Ramón Gómez de la Serna*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 1999.

ALCOBA Laura, “Anatomie des portraits d’artistes”, *Ramón Gómez de la Serna*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 1999.

BARRERE Bernard, « Ramón Gómez de la Serna et la Casa de Velázquez » in *Mélanges de la Casa de Velázquez*, tome 18-1, 1982.

CASTANON Brice, “Ramón y le Grand Jeu” in *Boletín Ramón n°13*, Madrid, otoño 2006.

CERNUDA Luis, «Gómez de la Serna y la generación poética de 1925 », *Estudios sobre poesía española contemporánea*, voir *Prosa Completa*, Barcelona, Barral, 1975.

CONSTÁN VALVERDE Sergio, « Los *Caprichos* gastronómicos de Ramón Gómez de la Serna », in *Rumbos del hispanismo en el umbral del cincuentenario de la AIH*, (coord. Patrizia Botta), Vol. 5, Madrid, 2012.

DEL REY BRIONES Antonio, “La novela de Ramón Gómez de la Serna” in *La Vanguardia en España*, CRIC & Ophrys, Université Toulouse-Le Mirail, Ed. Javier Pérez Blasco, 1998.

ESTEPA PINILLA Luis, «Las greguerías ilustradas de Ramón Gómez de la Serna», in *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 608, 2001.

FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor: « La generación unipersonal de Gómez de la Serna » en BONET, J.M. *Ramón en cuatro entregas*, Madrid, Ed. Museo Municipal, Vol. 1, 1988.

FERNÁNDEZ Pura, « Cuando la vida es urgente »: la profesionalización de la escritura y las visiones editoriales de Ramón Gómez de la Serna in *Représentations de la réalité en prose et en poésie hispanique (1906-2012)*, Coord. Francisco AROCA et Elisabeth DELRUE, Paris, Indigo, Centre d’Etudes Hispaniques d’Amiens, 2013.

FERNÁNDEZ ROMERO Ricardo, « RAMÓN, sociedad limitada. Consumo y creación en le estética de Ramón Gómez de la Serna », in *Revista de Literatura*, Vol. 76, Madrid, 2014.

FERNÁNDEZ-MEDINA Nicolás, Ramón Gómez de la Serna en Buenos Aires: un vanguardista español en “la ciudad más interesante y cortés de América” in *Boletín Ramón*, n°10, Madrid, primavera 2005.

FERNÁNDEZ-MEDINA Nicolás, “La teoría del disparate» de Ramón y la experiencia del absurdo” in *Boletín Ramón*, n°17, primavera de Buenos Aires, 2008.

GARCÍA SÁNCHEZ Juan Enrique, “Ramón y Vighi, una amistad más allá de Pombo” in *Boletín Ramón*, n°15, Primavera (de Buenos Aires), 2007, p. 60.

HERNÁNDEZ CANO Eduardo, “Un puro estilo del presente: escritura periodística y *Ramonismo* en los años veinte”, in *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, Madrid, 2009.

LAGET Laurie-Anne, « A la croisée des *ismos* : *ramonismo* et surréalisme, un exemple de métissage culturel ? » in *Mélanges de la Casa de Velázquez*, Madrid, 2008.

LAGET Laurie-Anne, « (¡Ojo Esta parte quede para el libro!) » Un prólogo inacabado de Ramón Gómez de la Serna sobre el Surrealismo, in *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, Vol. 45-46, Madrid, 2009.

LAGET Laurie-Anne, La revue « Prometeo » et son traducteur Ricardo Baeza, deux média(teur)s culturels entre fin de siècle et poétique d’avant-garde, Collection « LES TRAVAUX DU CREC EN LIGNE » n° 7 [mis en ligne : juillet 2010] : *ENTRE L’ANCIEN ET LE NOUVEAU : LE SOCLE ET LA LÉZARDE (ESPAGNE XVIII^e-XX^e)*, édition établie par Serge SALAÜN, Paris, Université Sorbonne Nouvelle, 2010.

LAGET Laurie-Anne, « Entre humour et cliché, le fonctionnement textuel de la *greguería* ramonienne » in *Les relations esthétiques entre ironie et humour en Espagne XIX^e-XX^e siècles*, études réunies par Carole Fillière et Laurie-Anne Laget, Madrid, Casa de Velázquez, 2011.

LAGET Laurie-Anne, « Prácticas sincréticas: la narrativa de los años diez en su interacción con el mercado editorial », in AROCA Francisco et DELRUE Elisabeth, *Representaciones de la realidad en prosa y en poesía (1906-1912)*, Paris, Indigo, 2013.

LAGET Laurie-Anne, « La bibliothèque de travail de Ramón Gómez de la Serna : portrait de l’artiste en collectionneur », *ILCEA* [en ligne], 25, mis en ligne le 31 janvier 2016 URL : <http://ilcea.revues.org/3788>, p. 7. [Consulté le 24 juin 2018].

LE VAGUERESSE Emmanuel et ALCOBA Laura « Une esthétique de l’éclatement : Ramón ou la subversion du roman », in *Ramón Gómez de la Serna*, dirigé par MARTIN-HERNÁNDEZ Evelyne, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, Cahiers de recherche du CRLMC, 1999.

LE VAGUERESSE Emmanuel, « Intermedialidad y vanguardismo en el teatro de Ramón Gómez de la Serna », *ILCEA* [En ligne], 35 | 2019, mis en ligne le 27 mars 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ilcea/6038>. [Consulté le 12 juillet 2019].

LEÓN TÁVORA Ana, “The sanity of the insane: Humor and “humorismo” in Ramón Gómez de la Serna” in SACKS DA SILVA Zenia et PELL M. Grégory, *At whom are we laughing ? : Humor in Romance Language Literatures*, Cambridge, 2013.

M. NEGRO, « El signo del seno, el seno del signo, una lectura literaria de *Senos* », in *Boletín Ramón*, n°16, Primavera, Madrid, 2008.

MAINER José Carlos, “La imagen en la palabra: Ramón y el cine”, in *Los poderes de la imagen*, Lille, Université Charles de Gaulle Lille 3, Travaux et recherches, 1998.

MAINER José Carlos, “Prólogo”, en Ramón Gómez de la Serna, *Morbideces*, en *Obras completas, I. Escritos de juventud (1905-1913)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2001.

MERCADIER Guy, « Images et autres alentours dans *Automoribundia* de Ramón Gómez de la Serna », in *Le Livre et l'Édition dans le monde hispanique, XVI^e-XX^e siècle pratiques et discours paratextuels*, Grenoble, PUG, 1992.

MERCADIER Guy, *Ramón Gómez de la Serna*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 1999.

MIGLOS Danièle, El “mariposeo” de Ramón, in *Los poderes de la imagen*, Lille, Université Charles de Gaulle Lille 3, Travaux et recherches, 1998.

MORELLÓ-FROSCH Marta, “Las seis falsas novelas de Ramón Gómez de la Serna y la teoría de la greguería”, *Hispanófila*, n°43, University of North Carolina, Department of Romance Studies, 1971.

PARISOT Fabrice, « Le jeu de l'illustration dans les *Gollerías* et dans *El Circo* de Ramón Gómez de la Serna, ou les enjeux du paratexte ramonien » in *Ramón Gómez de la Serna*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 1999.

RIVAS Antonio, La poética del absurdo en los “caprichos” de Ramón Gómez de la Serna, in *La era de la brevedad – el microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, 2008.

RODRÍGUEZ-FISHER Ana, “Ramón y el arte” in *Turia Revista cultural*, año n°1, Teruel, 1997.

SERRANO ALBA Francisco Jesús, « El Aleph de Ramón, una tentativa de inventario del estamario de Ramón Gómez de la Serna », in *Boletín Ramón*, n° 17, Madrid, 2008.

SOLDEVILA DURANTE Ignacio, « Ramón las primeras narraciones (1905-1913) », in *Ramón Gómez de la Serna*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 1999.

VELA CERVERA David, “Ramón Gómez de la Serna y Salvador Bartolozzi: del café Universal a la tertulia de Pombo”, in *Boletín Ramón*, n° 11, automne 2005, publication en ligne URL : <http://www.ramongomezdelaserna.net/BR11-PDF.pdf>.

VIGNERON Denis, « Des métaphores *ortéguiennes* de Ramón Gómez de la Serna aux peintures hyperréalistes de Gerardo Pita », *Líneas* [En ligne], Numéros en texte intégral /, Trompe-l'œil et vérité, mis à jour le : 10/12/2017, URL : <https://revues.univ-pau.fr/lineas/646>.

YURKIÉVITCH Saúl, “Del arte pictórico al arte verbal” in GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Obras Completas XVIII, Retratos y biografías III. Biografías de pintores (1928-1944)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2001.

2.3 SITES INTERNET

https://davidblogcartoon.blogspot.com/2009/08/ramon-gomez-de-la-serna-salvador_1927.html, [Consulté le 08 juin 2019].

<https://docplayer.es/68854321-Viaje-hacia-el-interior-el-despacho-de-ramon-gomez-de-la-serna.html>, [Consulté le 16 mai 2019].

<https://maquinariadelanube.wordpress.com/2008/01/06/el-aleph-de-ramon-inventario-n%c2%ba-1/> [Consulté le 08 février 2020].

<https://www.albedomedia.com/cultura/historiografia/ramon-gomez-de-la-serna-el-rey-de-las-imagenes/> [Consulté le 20 janvier 2019].

EL ORADOR <https://www.youtube.com/watch?v=5LNOiUp9L9o> [Consulté le 10 juin 2018]

<http://docplayer.fr/48267093-La-bibliotheque-de-travail-de-ramon-gomez-de-la-serna-portrait-de-l-artiste-en-collectionneur.html>

3. REFERENCES ICONOGRAPHIQUES

3.1 OUVRAGES

AMAURY-DUVAL, *L'atelier d'Ingres*, Paris, Athéna, édition critique de l'ouvrage publié en 1878, 1993.

ARASSE Daniel, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996.

BARROS Bernardo, *La caricatura contemporánea*, Editorial América, La Habana, T. 2, 1916, réimprimé par the collections of the University of California Libraries, 1996.

BARRIERE Gérard et HOUDART Sophie, *Les animaux sorciers chez Goya et la magie dans l'Europe rurale*, Catalogue, textes de Pierre Gaudibert, Musée Goya de Castres, 1988.

BATICLE Jeanine et MARINAS Cristina, *La galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre 1838-1848*, Paris, Editions du Louvre, 1981.

BORBONET I SANT Carmina, *Ismael Smith grabador*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1989.

- BRIHUEGA Jaime, *Las vanguardias artísticas en España 1909-1936*, Madrid, Ed. AKAL, 1981.
- CALVINO Italo, *Seis Propuestas para el próximo Milenio*, Madrid, Siruela, 1998.
- CAMÓN AZNAR José, *Velázquez*, Madrid, Espasa Calpe, 1964.
- CHASTEL André, *L'illustre incomprise Mona Lisa*, Paris, Gallimard, 1988.
- CONDÉ Susan, *La fractalité dans l'art contemporain*, Paris, La Différence, 2001, p. 24. Consultable sur : <http://vintagepics.centerblog.net/rub-magazine-blanc-y-negro.html> [Consulté le 28 août 2017].
- CROW Thomas, *L'atelier de David : émulation et révolution*, Paris, Gallimard, 1995.
- DESSONS Gérard, *Rembrandt, l'odeur de la peinture : l'hypothèse Rembrandt*, Paris, Editions Manucius, 2013.
- DHAINAUT Jean-Pierre (présentation de), GOYA Y LUCIENTES Francisco de, *Les Caprices*, Paris, Les Editions de l'Amateur, 2005.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Ex-voto, images, organes, temps*, Paris, Bayard, 2006.
- FOCILLON Henri, *Maitres de l'estampe*, Paris, Flammarion, Images et Idées, 1969, p.138.
- GALLEGO Raquel, *Goya. Los Desastres de la guerra*, Barcelona, Ediciones de la Central, Cuadernos de Arte, 2011.
- GUIJARRO ALONSO José Luis, *Cuidado con la pintura: caricaturas del arte en tiempo de vanguardias: Madrid 1905-1925*, Madrid, Eutelequia, Ensayo, 2012.
- JANSITI Carlo, *Violette Leduc*, Paris, Grasset, 2013.
- JOLLET Etienne, *Jean & François Clouet*, Paris, Editions de la Lagune, 1997.
- MORIZOT Jacques, *La philosophie de l'art de Nelson Goodman*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1996.
- SÁNCHEZ CAMARGO Manuel, *Solana, vida y pintura*, Madrid, Taurus, 1962.
- SAUVAGNARGUES Anne, *Deleuze et l'Art*, Paris, PUF, Lignes d'Art, 2005.
- SCAILLIEREZ Cécile, *Léonard de Vinci : La Joconde*, Paris, Seuil, Louvre collection Solo, 2003.
- SCHEFER Jean-Louis, *Goya la dernière hypothèse*, Paris, Maeght éditeur, 1998.
- SOUBEYROUX Jacques, *Goya politique*, Cabris, Sulliver, 2011.

TODOROV Tzvetan, *Goya à l'ombre des Lumières*, Paris, Flammarion, 2011.

3.2 ARTICLES

ACÍN Ramón, “La Gioconda”, *El Diario de Huesca*, 01/01/1914.

BOZAL Valeriano, “El árbol goyesco”, in CALVO SERRALLER Francisco, *Goya. Nuevas visiones, Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*, Madrid, Amigos del Museo del Prado, 1987.

BOZAL Valeriano, “El grabado popular en el siglo XIX”, in *Summa Artis: Historia general del arte, vol.32, El grabado en España (siglo XIX y XX)*, Madrid, Espasa Calpe, 2000.

CALVO SERRALLER Francisco, « Goya's women in perspective », in *Goya : images of women*, Washington, National Gallery of Art, 2002.

CAMBA Julio, *Maneras de ser periodista*, Madrid, Ed. del K.O., 2013.

DEMOULE Jean-Paul, « Les images sans les paroles », in *Nouvelle revue de psychanalyse. Destins de l'image*, n° 44, 1991, Paris, Gallimard.

DENNIS Nigel, « Création et re-création chez José Bergamín » in LAGET Laurie-Anne et FOEH Salomé, *Aux sources de la création artistique : pastiche, citation et variations autour de l'emprunt*, publié en ligne, 2012. URL : http://www.univ-paris3.fr/medias/fichier/foehn-laget_1392906008430.pdf

ENA BORDONADA Ángela, “Enrique Ochoa, ilustrador de Ruben Darío” in *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n° 46, 2017.

FIRESTONE Chaz, « On the origin and status of the “El Greco fallacy” » in *Perception*, vol. 42, Yale University, 2013.

FRANCÉS José, « Los pintores íntegros » in *El año artístico 1915, 1916*, in J. Brihuega, *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales (Las vanguardias artísticas en España 1910-1931)*.

GÁLLEGO Julio, “El Carnaval en la pintura española. De Goya a Gutiérrez Solana”, in *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, Seminario de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santa Cruz de Tenerife, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1989.

GARCÍA GUATAS Manuel, « Goya, en el ojo de la modernidad », in *Goya*, n° 340, Madrid, 2012.

JAUBERT Alain, « La lettre, la flèche et le balai » in *Palettes*, Paris, Gallimard, 1992.

HELMAN Edith, “Trasmundo de Goya” in *Revista de Occidente*, Madrid, 1963.

KLEE Paul, « Credo du Créateur » in *Théorie de l'art moderne*, Paris, Gonthier, 1964.

LEEMAN Richard, « Comment se servir d'un Rembrandt. La citation, le post-moderne et la planche à repasser », in BEYLOT Pierre, *Emprunts et citations dans le champ artistique*, Paris, L'Harmattan, Champs Visuels, 2004.

MARIGNO VÁZQUEZ Emmanuel, « Les *Sueños* de Quevedo et le *Sueño* de Goya : du texte des *Sueños* et de ses illustrations par Clouwet, à la planche 43 de Goya », in *Les arts dans le monde hispanique*, Antoine Fraila (éd.), Angers, Presse Universitaires d'Angers, 2008.

MARIGNO VÁZQUEZ Emmanuel, « Réflexions méthodologiques et critiques sur les études transdisciplinaires en sciences humaines et sociales », *Cahiers du Celec*, n° 12, *La Relation. Abolir les frontières*, sous la direction de Jérôme Dutel, 2017, <http://cahierscelec.msh-lse.fr/node/75>.

PANO ALAMÁN Ana, « Goya et le merveilleux inquiétant des *Caprichos* » in *Phantasmes et icônes du fantastique*, Università degli studi di Bologna, 2004.

ROMERO TOBAR Leonardo, « Capricho 43: el emblema de un mito » in *Mitos* (Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de semiótica), Zaragoza, Colección Trópica, 4 (anexo de Tropelías), 1999.

SAMPER Edgard, « Le bestiaire goyesque dans quelques gravures des désastres de la guerre », in *ETUDES du GRIHM : Los desastres de la guerra*, publié le 15/06/2016, <https://www.grimh.org/images/Ressources/Arts/goyadesastres/textesenpdf/08etudes.pdf>, [Consulté le 04 février 2018].

SAMPER Edgard, « Le masque dans l'œuvre peint et gravé de José Gutiérrez Solana ou l'esthétique du grotesque », Colloque international « Le masque : une inquiétante étrangeté », septembre 2010, Université Jean Monnet de Saint-Etienne, Presses Universitaires de Saint-Etienne (Ibook) *Le masque : une inquiétante étrangeté*, 2013.

SÁNCHEZ CAMARGO Manuel, « Solana, el gran estafado » in *Papeles de San Armadans*, n° XXXIII bis, Madrid, 1958.

SORDO LAMADRID Enrique, « Solana escritor ; Solana pintor », *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n° 29, 1952.

SOUBEYROUX Jacques, « Gestualité et subversion des codes socio-culturels dans *Les Caprices* de Goya, in *Le genre et sa représentation. Littérature et arts en Espagne (XVII^e-XX^e siècle)*, sous la direction de Jacques Soubeyroux, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1998.

STEFFEN-PRAT Isabelle, « De Goya à Cela : le paradoxe du Caprice ou la naissance d'un nouveau genre », in PEYRAGA Pascale (dir.) *Le caprice et l'Espagne, une forme artistique transgressive*, Paris, L'Harmattan, 2007.

D'ORS Y ROVIRA Eugenio, « Los caprichos y las ciencias » in *Las Noticias*, IX Fisiología, 20 juin 1920.

4. REFERENCES LITTERAIRES

4.1 OUVRAGES

ALBERTI Rafael, *Obras completas*, II. Poesía (1939-1963), Madrid, Aguilar, 1988.

ÁLVARES Cristina, *Nouveaux genres littéraires urbains. Les nouvelles en trois lignes contemporaines au sein des micronouvelles*, Braga, Departamento de Estudos Românicos, Universidade do Minho, 2003.

APOLLINAIRE, Guillaume, *Œuvres en prose*, Paris, Editions Maison, 1987.

BAKHTINE Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

BAUDELAIRE Charles, *Revue française*, « Salon de 1859 », Cinquième année, Tome XVII, Paris, Honoré Champion, 2006.

CARDONA Rodolfo et ZAHAREAS Anthony N., *Visión del esperpento*, Madrid, Castalia, 1988.

ECO Umberto, *Apostille au Nom de la Rose*, Paris, Grasset, 1985.

ESCUADERO Xavier, *La bohème littéraire espagnole de la fin du XIX^e siècle au début du XX^e siècle*, Villeneuve d'Ascq, ANRT, 2008.

FROIDEVAUX Gérald, *Baudelaire. Représentation et modernité*, Paris, José Corti, 1989.

GUTIÉRREZ SOLANA José, *La España negra*, Madrid, Comares, 2000.

HABERL Hildegard, *Écriture encyclopédique – écriture romanesque*, thèse EHESS, Université de Vienne, 2010.

HELLENS Franz, *Le fantastique réel*, Genève, Edition Labor et Fides, 2004.

LEAR Edward, *Poèmes sans sens. Nonsense poems*. Traduction et préface par H. PARISOT, Paris, Aubier Flammarion, 1974.

LINSKY Léonard, *Le problème de la référence*, Paris, Seuil, L'ordre philosophique, 1974.

MAINER José Carlos, *Galería de retratos*, Granada, Editorial Comares, 2016.

MAINER José Carlos, *La Edad de Plata (1902-1939): Ensayo de interpretación de un proceso*, Madrid, Cátedra (4^a ed.), 2016.

MAINGUENEAU Dominique, *Le Contexte de l'œuvre littéraire, énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, coll. Lettres Supérieures, 1993.

MARIN Louis, *Le récit est un piège*, Paris, Les éditions de minuit, Collection « Critique », 1978.

PEDEFLOUS Justine, *La littérature fantastique espagnole du XIX^e siècle. Morale, religion et exemplarité*, Paris, L'Harmattan, 2018.

PEREC Georges, *L'infra-ordinaire*, Paris, Edition du Seuil, 1989.

PIEGAY Victor-Arthur, *Contre l'autonomie et la clôture du texte : formes et ambiguïtés de la fiction moderniste européenne : (1910-1939)*, Littératures. Université de Bourgogne, 2014.

SAMPER Edgard, (sous la direction de) *Le retour au tragique, Lucas de Bohemia de Valle-Inclán (1920) et la rénovation esthétique*, Paris, Ellipses, 2007.

STAROBINSKI Jean. Préface à Hans Robert Jauss. *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

SUÁREZ Ana, *El género biográfico en la obra de Eugenio d'Ors*, Barcelona, Anthropos, 1988,

TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Editions du seuil, Points Essais, 1970.

TORRENTE BALLESTER Gonzalo, *Panorama de la literatura española contemporánea*, Tomo 1, Madrid, Guadarrama, 1961.

VALLE INCLÁN Ramón, *La pipa de Kif*, Madrid, Sociedad General de Librería, 1919, p. 113-116. Archives numérisées Université de Toronto. <https://archive.org/details/lapipadekifverso00vall>

VIGNERON Denis, *La création artistique espagnole à l'épreuve de la modernité esthétique européenne : 1898-1931*, Paris, Publibook, 2009.

SÁENZ DE LA CALZADA Margarita, *La Residencia de Estudiantes: los residentes*. Madrid, CSIC/Acción Cultural Española/Ministerio de Ciencia e Innovación, 2011.

4.2 ARTICLES

ADDE Amélie, « La structure de la *Comedia* à la lumière de la théorie des fractals » in MINARY Daniel, *Savoirs et Littérature vol. 2*, Besançon, PUFC, Collection annales littéraires, 2002.

BRAVO Federico, « Stylistique des formes brèves » in *Littéralité 5 figures du discontinu*, Bordeaux, Presse Universitaire de Bordeaux, 2007.

CHARRIER-MOZEL Marianne, « L'autoportrait de l'épistolière au XVIII^e siècle : entre réalité et fiction » in DIAZ Brigitte et SIESS Jürgen (dir.) *L'épistolaire au féminin*, Caen, PUC, 2006.

DAUTEL Ernst, « Le limerick, un genre poétique populaire interculturel aux dimensions multiples », *E-CRINI*, n°1, Université de Nantes, 2008.

DE TORRE Guillermo, « La trayectoria de Giménez Caballero », in *Sintesis*, Madrid, 20/01/1929.

DEL VECCHIO Gilles, « Introduction. Norme et transgression dans le domaine hispanique », *Cahiers du CELEC*, n° 13, *Norme et transgression dans le domaine hispanique*, sous la direction de Gilles Del Vecchio, 2018, <http://cahierscelec.msh-lse.fr/node/90>. [Consulté le 22 juillet 2019].

GALAND-HALLYN Perrine, « La poétique de jeunesse de Pie II : la Cynthia » in *Latomus Tome 52*, Bruxelles, Société d'études latines de Bruxelles, 1993.

ORTEGA Y GASSET José, « Discurso sobre la crítica de arte » in *La deshumanización del arte*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1960, n° 10, 1-I-1946.

PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER Ana Sofía, « Microrrelatos (grandes placeres de la pequeña literatura) » in *Salina: Revista de Lletres*, n°19, Tarragona, Universitat Rovira i Virgili, 2005, pp. 153-170.

ROAS David, « El microrrelato y la teoría de los géneros » in ANDRES-SUÁREZ Irene et RIVAS Antonio (ed.), *La era de la brevedad – el microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, 2008.

RÓDENAS DE MOYA Domingo, « El microrrelato en la estética de la brevedad del arte nuevo » in *La era de la brevedad – el microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, 2008.

RYKNER Arnaud, « La pantomime comme dispositif fin-de-siècle », in *Discours, image, dispositif – penser la représentation II*, Philippe ORTEL (Dir.), Paris, L'Harmattan, Champs visuels, 2008.

STEWART Philip, « Introduction » in: *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, 2005, n° 57.

ZAVALA Iris, « Poética de la carnavalización en Valle-Inclán », in *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, Seminario de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santa Cruz de Tenerife, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1989.

5. REFERENCES SUR LA RELATION IMAGE - TEXTE

5.1 OUVRAGES

- BARRAL Jacquie, Introduction in *Le Dessin et le Livre*, Saint-Etienne, PUSE, CIEREC Collection « Arts », 2009.
- BARTHES Roland, *L'obvie et l'obtus*, Paris, Essais Point Seuil, 1982.
- BERGEZ Daniel, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2011.
- BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Folio essais, Gallimard, 1955.
- BUCHS Arnaud, *Ecrire le regard, l'esthétique de la modernité en question*, Paris, Hermann, Essais Fictions Pensantes, 2010.
- CAULLIER Joëlle, *La synthèse des arts*, Lille, Presses du Septentrion, 1998.
- DELEUZE Gilles & GUATTARI Félix, *Mille Plateaux, capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, éditions de Minuit, « Critique », 1980.
- DERRIDA Jacques, *Penser à ne pas voir. Ecrits sur les arts du visible*, « Trace et archive, image et art », ed. Ginette Michaud, Joana Maso et Javier Bassas, Paris, *La Différence*, 2013, p. 94.
- ECO Umberto, *Lector in fabula, Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985.
- GOMBRICH Ernst, *Symbolic Images*, Londres, Phaidon, 1972.
- FISCHER Caroline, *Intermédiatités*, Paris, SFLGC, Poétiques comparatistes, 2015.
- GENETTE Gérard, *L'Œuvre de l'art – Immanence et transcendance*, Paris, Collection Poétique, Seuil, 1994.
- GIGNOUX Anne-Claire, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, 2005.
- GODEAU Florence, *Et in Fabula Pictor : Peintres-écrivains au XX^e siècle des fables en marges des tableaux*, Paris, Les cahiers de Marge éditions KIME, 2012.
- GUELTON Bernard, *Images et Récits, La fiction à l'épreuve de l'intermédiatité*, Paris, L'Harmattan, Ouverture Philosophique, Série Esthétiques, 2013.
- GUILLERM Jean-Pierre, *Récits-tableaux*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1994.

HEBERT Louis, *Dispositifs pour l'analyse des textes et des images – introduction à la sémiotique appliquée*, Limoges, Pulim, Nouveaux Actes Sémiotiques, 2007.

KHEMIRI Moncef, *Ecriture et Peinture au XX^e siècle*, Paris, Editions Maisonneuve, 2004.

LABARTHE POSTEL Judith, *Littérature et peinture dans le roman moderne, une rhétorique de la vision* Paris, L'Harmattan, 2002.

LARUE Anne, « De l'*Ut pictura poesis* à la fusion romantique des arts », in CAULLIER Joëlle, *La synthèse des arts*, Lille, Presses du Septentrion, 1998.

LIMARDO DATURI Elisabetta, *Représentations d'Esther : entre écritures et images*, Université de Caen, Peter Lang, LEIA, 2004.

LOMAZZO Giovan Paolo, *Trattato dell'Arte della Pittura, diviso in VII libri, nel quale si contiene tutta la Teoria e la Pratica di essa Pitura* (publié à Milan en 1584) in *Le Paragone – Le parallèle des arts*, Paris, Klincksieck, L'esprit des formes, 2009.

LOUVEL Liliane, *Texte Image : Images à lire, textes à voir*, Interférences, Presses Universitaires de Rennes, 2002.

LOUVEL Liliane, *TEXTES/IMAGES nouveaux problèmes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005.

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

LOUVEL Liliane, *Poetics of the Iconotext*, Farnham, Ashgate, Karen Jacobs Edition, 2011.

MARIN Louis, *Critique : Tirage à part, représentation et simulacre*, Paris, Revue générale des publications françaises et étrangères, juin-juillet 1978.

MITCHELL, W J Thomas, *Iconologie : Image, Texte, Idéologie*, Chicago, University of Chicago Press, 1986, traduction française, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009.

MONTANDON Alain, *Signe / Texte / Image*, Lyon, Cesma Lyon Edition, 1990.

MORIZOT Jacques, *Interfaces, texte et image, pour prendre du recul vis-à-vis de la sémiotique*, Rennes, PUR, Aesthetica, 2004.

PANOFSKY Erwin, *Studies in Iconology*, Oxford, Oxford University Press, 1939, trad. fr. *Essais d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, trad. C. Herbette et B. Teyssèdre, Paris, Gallimard, 1969.

POMPEY Francisco, *Recuerdos de un pintor que escribe. Semblanzas de grandes figuras*, Madrid, Artes Gráficas Iberoamericanas, 1972.

PONCE CÁRDENAS Jesús, *Écfrasis: visión y escritura*, Madrid, Ed. Fragua, 2014.

SCHAPIRO Meyer, *Les Mots et les Images*, Paris, Macula, La Littérature Artistique, 2000.

SCHLENOFF Norman, *Ingres, ses sources littéraires*, Paris, PUF, 1956.

SIBONY Daniel, *Entre-deux, l'origine en partage*, Paris, Seuil, 1991.

SOURIAU Etienne, *La correspondance des arts*, Paris, Flammarion, 1969.

TILLEUIL Jean-Louis, *Théories de la relation image-texte*, Cortil-Wodon, E.M.E., 2005.

VELA David, *Rafael Romero Calvet: ilustraciones y cuentos de locura y muerte*, Zaragoza, Ed. David Vela Cervera, 2017.

VOUILLOUX Bernard, *Langages de l'art et relations transesthétique*, Paris, Editions de l'Eclat, 1997.

VOUILLOUX Bernard, *La peinture dans le texte XVIII^e XX^e siècles*, Paris, CNRS image, 2005.

VOUILLOUX Bernard, *Écritures de fantaisie, grotesques, arabesques, zigzags et serpentins*, Paris, Hermann, Lettres, 2008.

VOUILLOUX Bernard, *Le tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre*, Paris, Flammarion, Champs arts, 2015.

5.2 ARTICLES

BASSY Alain-Marie, « Iconographie et littérature. », in *Revue française d'histoire du livre*, Société des bibliophiles de Guyenne, n° 5, 1973.

BASSY Alain-Marie, « Du texte à l'illustration, pour une sémiologie des étapes », in *Semiotica* n°11, 1974.

BOZAL Valeriano, « Mirada y lenguaje » in *Arte y escritura*, MOLINUEVO José Luis (Ed.), Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, Metamorfosis, 1995.

CARION Jacques et WATTHEE-DELMOTTE Myriam, « De l'illustration littéraire au livre de dialogue : le cas du surréalisme, l'exemple d'André Masson », in TILLEUIL Jean-Louis, *Théories de la relation image-texte*, Cortil-Wodon, E.M.E., 2005.

CASTRO BORREGO Fernando, « *Ut pictura poesis* en la modernidad, del romanticismo al surréalisme » in *Arte y escritura*, MOLINUEVO José Luis (Ed.), Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, Metamorfosis, 1995.

DE LA VEGA PEÑA María et ALONSO Charo, “Sugerente textura, el texto breve y el haiku. Tradición y modernidad” in *Escritos disconformes, Nuevos modelos de lectura*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2004.

DORSENNE Jean, « Dessins de littérateurs » in *l'Art vivant*, n° 40, août 1926.

GOLSENNE Thomas, « L'image contre l'œuvre d'art, tout contre », *L'Atelier du Centre de recherches historiques* [En ligne], 06 | 2010, mis en ligne le 29 juin 2010. URL : <http://journals.openedition.org/acrh/2059> ; DOI : 10.4000/acrh.2059 [Consulté le 17 juillet 2019].

GROJNOWSKI Daniel, « Le roman illustré par la photographie », in LOUVEL Liliane (dir.) *Texte/Image : nouveaux problèmes*, Rennes, PUR, 2005.

HAASE Manon. *Envers une dramaturgie visuelle : l'hybridation des arts du spectacle et des arts plastiques. Art et histoire de l'art*, 2015. ffdumas-01254124f. Mis en ligne le 11 janvier 2016, , URL : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01254124/document> [Consulté le 02 juin 2019].

KIBÉDI VARGA, Áron, «Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen», in MONEGAL, Antonio, *Literatura y pintura*, Madrid, Arco-Libros, 2000.

LOUVEL Liliane, « Nouvelles approches de l'ekphrasis », *Textimage, Le Conférencier*, mai 2013.

LOUVEL Liliane, « Repellent Shapes and Bewildering “Illustrations” : Stanley Spencer's Eccentric Styles », *Interfaces* [En ligne], 37 | 2016, mis en ligne le 19 mars 2018, [Consulté le 01 août 2019]. URL : <http://preo.u-bourgogne.fr/interfaces/index.php?id=292>.

MARTIN Christophe, « Le jeu du texte et de l'image au XVIII^e siècle : de l'intérêt d'une prise en compte de l'illustration dans l'étude du roman au siècle des Lumières », in *Le français aujourd'hui*, n°161, Paris, Armand Colin, 2008.

MECHOULAN Eric, « Intermédialités : le temps des illusions perdues. » *Intermédialités / Intermediality*, n° 1, 2003.

MERLO Philippe, « Les Seconds Yeux de Bernardo Atxaga » in *L'œil, la vue, le regard : la création littéraire et artistique contemporaine*, Lyon, Le Grimoire-LCE-Grimia, 2006.

MONTOYA-SORS Corinne, « LA CLEF DU SONGE, L'écriture spéculaire dans l'œuvre gravée de Goya » in BANKS David et TSEDRI Alain, *Sons et sens*, Université de Bretagne Occidentale, Brest, 1997.

MÜLLER, Jürgen, « Vers l'intermédialité : histoires, positions et options d'un axe de pertinence », in *Médiamorphoses. L'identité des médias en questions*, n° 16, 2006.

NOGUEROL Francisca, “Minificción e imagen: cuando la descripción gana la partida” in *La era de la brevedad – el microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, 2008.

PEYRAGA Pascale, « Les récits azoriniens de la fracture : « Gestación » et « El reverso del Tapiz » illustrés par Pedro Antequera Azpiri dans *Blanco y Negro* », in *Texte et image dans les mondes hispaniques et hispano-américains*, (Dir. Mónica Zapata et Jean-Pierre Castellani), Tours, Presses Universitaires François Rabelais, 2007.

PEYRAGA Pascale, « Avant-Propos », *Líneas*, décembre 2012, *Trompe-l'œil et vérité*, mis à jour le 11/08/2014, URL : <http://revues.univ-pau.fr/lineas/454>

PRAZ Mario, « Ut pictura poesis », in *Mnémosyne, Parallèle entre littérature et arts plastiques*, Paris, Ed. Salvy, 1986.

PY Jacques, « L'image du texte, des peintres en lettres aux sculpteurs de textes », in *TEXTES-IMAGES*, 4^e colloque interdisciplinaire, Chevillon, Obsidiane-Les trois P., 2008.

RAJEWSKI Irina, Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermédialités / Intermediality*, n° 6, 2007.

GONZÁLEZ ESCRIBANO Raquel, *La España Negra*, Madrid, Edición Central, Cuadernos arte, 2010.

RIFATERRE Michael, « L'illusion d'ekphrasis » in *La pensée de l'image, signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, Presses Universitaires de Vincennes, L'imaginaire du Texte, 1994.

SERODES Serge, « Les dessins des écrivains. Prélude à une approche sémiotique. », in *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, numéro 10, Sémiotique / Louis Hay, 1996.

SOUBEYROUX Jacques, « Le travail de la citation et la relation texte/image dans les *Caprices* de Goya » Site internet GRIHM, [Consulté le 25 octobre 2018].

TANE Benoît, « L'œuvre offerte : esthétique de la transposition et littérature comparée (traduction, réécriture, illustration) », paru dans *Loxias*, Loxias 10, mis en ligne le 25 octobre 2005, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=697>, [Consulté le 18 août 2019].

VOUILLOUX Bernard, « Du dispositif », in *Discours, image, dispositif ; penser la représentation II* (Dir. Philippe ORTEL), Paris, l'Harmattan, Champs Visuels, 2008.

WHAL François, « D'une écriture, l'autre », in *Roland Barthes le texte et l'image*, Paris, Ed. Paris Musées, 1986, p.10-11.

ZUCCARO Federico, *L'Idée de'scutori, pittori et architetti divisa in due libri* (publié à Turin en 1607) in *Le Paragone – Le parallèle des arts*, Paris, Klincksieck, L'esprit des formes, 2009.

6. REFERENCES GENERALES

6.1 OUVRAGES

ACCATOLI Matilde, *Phonologie de l'espagnol*, mis en ligne le 9 juin 2019, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01535995>, [Consulté le 10 juillet 2019].

CORPUS BARGA, *Los pasos contados. Una vida española a caballo en dos siglos (1887-1957)*, Madrid, Castalia, 1979.

BRANCIARD Laetitia, *Les relations culturelles entre Paris et Madrid de 1914 à 1931. Itinéraires, rôles et influences des artistes peintres*, Thèse de doctorat, Université Paris 8, 1996.

CARIOU Marie, *Lectures bergsoniennes*, Paris, PUF, 1990.

CARO BAROJA Julio, *Les Sorcières et leur monde*, Paris, Gallimard, 1978.

CASSOU Jean, *Parti pris : Essais et colloques*, Paris, Albin Michel, 1964.

DELEUZE Gilles, *Spinoza. Pratique philosophique*, Paris, Les éditions de minuit, 2003.

DURAND Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992.

FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1961.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, Points essais, 1992.

GOODMAN Nelson, *Manières de faire des mondes*, Paris, Folio Essais n° 486, 2006.

MORAND Paul, *Venises*, Paris, Gallimard, 1983.

PEUREUX Guillaume (Dir.), *Le Caprice*, Presses Universitaires de Rennes, La Licorne, 2004.

QUADROS FERREIRA Antonio, *Les relations artistiques entre le Portugal et la France – la réception de la modernité chez Almada Negreiros*, Centre du XX^e siècle, Université de Nice/Sophia Antipolis, 1990.

RICOEUR Paul, *Comment lire Freud ?*, Paris, Editions Seuil Point, 2001.

WIND Edgard, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Oxford, Oxford University Press, 1980, trad. fr. *Mystères païens de la Renaissance*, trad. P.-E. Dautat, Paris, Gallimard, 1992.

6.2 ARTICLES

CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, « Phoque » in *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, 2002.

MORIZOT Jacques, « Dépiction » in KRISTANEK M., *l'Encyclopédie philosophique*, 2017, URL: <http://encyclo-philo.fr/depiction-a/>, [Consulté le 28 février 2018]

PASTOUREAU Michel, « Symbolique médiévale et moderne », *Annuaire de l'École Pratique des Hautes Etudes (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques*, mis en ligne le 25 septembre 2012, URL : <http://journals.openedition.org/ashp/1321> [Consulté le 24 mars 2019].

POUIVET Roger, « Goodman et la reconception de l'esthétique », *Rue Descartes*, 2014/1 (n° 80).

6.3 SITES INTERNET

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales

<http://www.cnrtl.fr/definition/academie9/palimpseste>. [Consulté le 1^{er} juillet 2019]

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

<http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/goya/goya-en-la-calcografia-nacional/caprichos/> [Consulté le 15 août 2018]

Bibliothèque Nationale de France – Gallica

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7100313s/f2.item> [Consulté le 10 janvier 2019].

Dictionnaire Larousse

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/interface/43685>. [Consulté le 20 juillet 2019].

Real Academia Española

<https://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=goller%C3%ADa>, [Consulté le 26 octobre 2019].

Metropolitan Museum of Art

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435650> [Consulté le 02 janvier 2019].

INDEX

INDEX DES FIGURES

Nous répertorions les figures présentes dans le corps de la thèse.

Elles sont classées par catégories en suivant leur ordre d'apparition.

TABLEAUX

Tableau 1 : Celso Lagar, <i>Danseuse gitane</i> , 1938.....	27
Tableau 2 : Celso Lagar, <i>Nu allongé</i> , 1921.....	28
Tableau 3 : Max Ernst, <i>Le surréalisme et la peinture</i> , 1942.....	35
Tableau 4 : José Gutiérrez Solana, <i>La tertulia del Café Pombo</i> , 1920.....	61
Tableau 5 : Francisco de Goya y Lucientes, <i>El columpio</i> , 1779.....	117
Tableau 6 : Francisco de Goya y Lucientes, <i>El quitasol</i> , 1777.....	118
Tableau 7 : Francisco de Goya y Lucientes, détail <i>La familia de Carlos IV</i> , 1800.....	169
Tableau 8 : Francisco de Goya y Lucientes, <i>Majas al balcón</i> , 1808.....	186
Tableau 9 : Francisco de Goya y Lucientes, <i>Majas al balcón</i> , 1808.....	186
Tableau 10 : Rembrandt, <i>La leçon d'anatomie du docteur Nicolaes Tulp</i> , 1632.....	193
Tableau 11 : J.A. Dominique Ingres, <i>Mademoiselle Jeanne Gonin</i> , 1821.....	199
Tableau 12 : François Clouet, <i>Marguerite de Valois</i> , 1560.....	202
Tableau 13 : Marie-G. Benoist, <i>Mme Jeanne de Richemont et son fils</i> , 1802	203
Tableau 14 : Rembrandt, <i>Esther s'apprêtant à intercéder auprès d'Assuerus</i> , 1633.....	209
Tableau 15 : Francisco de Goya y Lucientes, <i>Baile a orillas del Manzanares</i> , 1777.....	308

GRAVURES

Gravure 1 : Francisco de Goya y Lucientes, <i>El Coloso</i> , 1818.....	55
Gravure 2 : Francisco de Goya y Lucientes, <i>Duendecitos n° 49</i> , 1798.....	92
Gravure 3 : Francisco de Goya y Lucientes, <i>Se repulen n° 51</i> , 1798.....	92
Gravure 4 : Francisco de Goya y Lucientes, <i>El sí pronuncian y la mano alargan al primero que llega n°2</i> , 1798.....	148
Gravure 5 : Francisco de Goya y Lucientes, <i>Ensayos n° 60</i> , 1798.....	157
Gravure 6 : Francisco de Goya y Lucientes, <i>Miren que grabes n° 63</i> , 1798.....	164
Gravure 7 : Francisco de Goya y Lucientes, <i>Hasta la muerte n° 55</i> , 1798.....	171
Gravure 8 : Francisco de Goya y Lucientes, <i>Bien tirada está n° 17</i> , 1798.....	174
Gravure 9 : Antoine Watteau, <i>La pélerine</i> , 1720.....	201

ILLUSTRATIONS

Numéro 1 : Ramón Gómez de la Serna, <i>Esas gafas</i> , 1923.....	78
Numéro 2 : Ramón Gómez de la Serna, <i>Las tazas y el vermut</i> , 1923.....	79
Numéro 3 : Ramón Gómez de la Serna, <i>Diccionario gráfico III</i> , 1926.....	92
Numéro 4 : José de Almada Negreiros, <i>Tres muchachas al balcón</i> , 1929.....	187
Numéro 5 : Edward Lear, <i>A book of Nonsense</i> , 1846.....	265
Numéro 6 : Ramón Gómez de la Serna, <i>Greguerías ilustradas</i> , 1926.....	266
Numéro 7 : Ramón Gómez de la Serna, <i>Gollerías</i> , 1926.....	266
Numéro 8 : Ramón Gómez de la Serna, <i>Gollerías</i> , 1926.....	266
Numéro 9 : Salvador Bartolozzi, <i>Tapices</i> , 1913.....	271
Numéro 10 : Salvador Bartolozzi, <i>Senos</i> , 1917.....	272
Numéro 11 : Salvador Bartolozzi, <i>Café y aquellare</i> , 1935.....	274
Numéro 12 : Ismael Smith, <i>Ilustraciones satíricas</i> , 1913.....	276
Numéro 13 : Ismael Smith, <i>Ilustraciones satíricas</i> , 1913.....	276
Numéro 14 : BON, <i>Gollerías</i> , 1926.....	278
Numéro 15 : BON, <i>Nuevo mundo</i> , 1923.....	278
Numéro 16 : Federico Ribas, <i>La maja desnuda</i> , 1922.....	282
Numéro 17 : Luis Bagaría, <i>El sol</i> , 1924.....	284
Numéro 18 : Luis Bagaría, <i>El sol</i> , 1924.....	284
Numéro 19 : Ramón Gómez de la Serna, <i>Genealogías</i> , 1926.....	289
Numéro 20 : Ramón Gómez de la Serna, <i>Gollerías</i> , 1946.....	307
Numéro 21 : Ramón Gómez de la Serna, <i>Ramonismo</i> , 1923.....	312
Numéro 22 : Ramón Gómez de la Serna, <i>Ramonismo</i> , 1923.....	312
Numéro 23 : Ramón Gómez de la Serna, <i>Ramonismo</i> , 1923.....	313
Numéro 24 : Ramón Gómez de la Serna, <i>Ramonismo</i> , 1923.....	313
Numéro 25 : Ramón Gómez de la Serna, <i>Gollerías</i> , 1926.....	319
Numéro 26 : Ramón Gómez de la Serna, <i>Trampantojos</i> , 1947.....	321
Numéro 27 : Ramón Gómez de la Serna, <i>Gollerías</i> , 1926.....	323
Numéro 28 : Ramón Gómez de la Serna, <i>Trampantojos</i> , 1947.....	325
Numéro 29 : Ramón Gómez de la Serna, <i>Trampantojos</i> , 1947.....	326
Numéro 30 : Ramón Gómez de la Serna, <i>Trampantojos</i> , 1947.....	327
Numéro 31 : Ramón Gómez de la Serna, <i>Trampantojos</i> , 1947.....	328
Numéro 32 : Ramón Gómez de la Serna, <i>Trampantojos</i> , 1947.....	328
Numéro 33 : Ramón Gómez de la Serna, <i>Gollerías</i> , 1926.....	333
Numéro 34 : Ramón Gómez de la Serna, <i>Gollerías</i> , 1926.....	333
Numéro 35 : Ramón Gómez de la Serna, <i>Gollerías</i> , 1926.....	334
Numéro 36 : Ramón Gómez de la Serna, <i>Cabalgata</i> , 1947.....	335
Numéro 37 : Ramón Gómez de la Serna, <i>El espejo, el hombre y el conejo</i> , 1927.....	336

DESSINS

Dessin 1 : Ramón Gómez de la Serna, <i>Julio Camba par Luis Bagaría</i> , 1924.....	43
Dessin 2 : Ernesto Giménez Caballero, <i>Fama terráquea de Ramón</i> , 1927.....	291
Dessin 3 : Ramón Gómez de la Serna, <i>Caricatura de Vighi</i> , 1924.....	296
Dessin 4 : José Rodeblano, "Homenaje a Ramón", 1923.....	310
Dessin 5 : Ramón Estalella, <i>El Circo</i> , 1943.....	310

SCHEMAS

Schéma 1 : Etienne Souriau, <i>La correspondance des arts</i> , 1969.....	81
Schéma 2 : Jacques Morizot, <i>La philosophie de l'art chez N. Goodman</i> , 1996.....	97
Schéma 3 : Julien Strignano, <i>Interrelations picturo-littéraires entre les œuvres de Goya, Gómez de la Serna et Almada Negreiros</i> , 2019.....	189
Schéma 4 : Julien Strignano, <i>Intermédiatités rhyzomiques entre le microrécit Gran Fiesta et ses sources picturales</i> , 2019.....	205

PHOTOGRAPHIES

Photographie 1 : <i>Ramón Gómez de la Serna face à un de ses estamparios dans son bureau de la rue Villanueva à Madrid</i>	69
Photographie 2 : <i>Peineta dorada</i>	169
Photographie 3 : <i>Estampario sur un paravent du bureau de Ramón Gómez de la Serna</i>	196

INDEX ONOMASTIQUE

A

Abril, Manuel · 41
Acín, Ramón · 212n, 214, 215, 287
Alaminos López, Eduardo · 290, 291,
292n, 305n
Alary, Viviane · 301, 302, 305, 316
Alba, Narciso · 26
Albert, Juan Carlos · 6
Alberti, Rafael · 224, 290
Alcoba, Laura · 50, 60n, 101
Almada Negreiros, José de · 16, 181,
182, 184, 187, 188, 189, 190, 268,
331, 341
Antinoo · 11, 237, 241, 242, 245,
246, 247, 248
Apa · 277, 278
Apollinaire, Guillaume · 38, 90, 121
Aragon, Louis · 34
Arasse, Daniel · 100
Arnas Mur, Susana · 48
Azorín · 21, 49

B

Baeza, Ricardo · 31, 32n,
Bagaría, Luis · 37, 41, 42, 43, 276,
283, 284, 285, 313
Barral, Jacquie · 257,
Barrère, Bernard · 226
Barros, Bernardo · 277
Barthes, Roland · 77, 80, 112, 141,
218
Bartolozzi, Salvador · 32, 33, 42, 43,
268, 269, 270, 271, 272, 273, 274,
275, 295, 296, 313
Bassy, Alain-Marie · 286, 298, 302,
303

Baudelaire, Charles · 52, 53, 54, 55,
56, 57, 58, 60, 114, 248n, 293
Benoist, Marie-Guillemine · 200
Bergamín, José · 125, 249n, 288, 295
Bergez, Daniel · 12, 100, 101
Bergson, Henri · 12, 30
Berruguete, Pedro · 72
Bioy Casares, Adolfo · 145
Blanchard, Marie · 32, 44
Blanchot, Maurice · 87, 88
Bon · 276, 277, 278, 279n
Bourdieu, Pierre · 109
Bonet, Juan Manuel · 40n, 116n
Bozal, Valeriano · 254n, 292, 293n,
331
Bravo, Federico · 93, 94
Breton, André · 34, 35
Brihuega, Jaime · 41, 45n
Buchs, Arnaud · 210n, 217, 219, 229
Buñuel, Luis · 34

C

Caballero, José · 126
Cadalso; José · 40
Calder, Alexander · 34, 36
Calderón de la Barca, Pedro · 111
Calvino, Italo · 5, 131, 341
Camba, Julio · 42, 43
Camón Aznar, José · 15, 58, 59, 71n,
184n, 276n
Carion, Jacques · 285
Cassou, Jean · 8, 226
Castro Borrego, Fernando · 34, 334
Cernuda, Luis · 133
Charles Quint · 240
Charpentier Saitz, Herlinda · 280
Chastel, André · 213
Chateaubriand, François-René · 248

Climent, Enrique · 279
 Clouet, François · 197, 202, 203, 204,
 206, 207, 351
 Condé, Susan · 250
 Corpus Barga · 72, 73
 Córdazar, Julio · 145
 Croxatto, Andrés · 268

D

d'Ors, Eugenio · 26, 116, 260
 Dalí, Salvador · 32, 267
 Damisch, Hubert · 262
 Daumier, Honoré · 53
 Dautel, Ernst · 266
 David, Jacques-Louis · 86, 197, 199,
 200, 206, 207
 de la Encina, Juan · 41
 de Torre, Guillermo · 290, 291
 de Vinci, Léonard · 5, 16, 57, 212,
 215
 del Rey Briones, Antonio · 17, 238
 Delacroix, Eugène · 57, 120
 Deleuze, Gilles · 16, 87, 104, 105,
 106, 164, 249
 Dennis, Nigel · 249
 Derrida, Jacques · 267
 Desson, Gérard · 193
 Dhainault, Jean-Pierre · 156n, 160n,
 165n, 166n, 167, 172n, 183n, 233n
 Don Juan · 29, 89, 180, 181, 185,
 190, 191, 211, 216, 234, 243, 284,
 299, 302
 Dorsenne, Jean · 300

E

Eco, Umberto · 11, 234
 Éluard, Paul · 34
 Ernst, Max · 34, 35,
 Escudero, Xavier · 24
 Espina, Antonio · 273
 Estepa, Luis · 264

F

Fernández, Pura · 177, 178
 Fernández Almagro, Melchor · 40
 Fernández Klohe, Carmen · 15
 Fernández Romero, Ricardo · 339
 Fernández-Medina, Nicolás · 226,
 227
 Flaubert, Gustave · 86
 Focillon, Henri · 137n, 1591
 Foucault, Michel · 163

G

Gallego, Raquel · 254
 García de la Concha, Victor · 66
 García Maroto, Gabriel · 41, 42
 Gavarni, Paul · 53
 Genette, Gérard · 39, 85, 95n, 127,
 155
 Giménez Caballero, Ernesto · 290,
 291
 Giotto · 45, 46
 Giraudoux, Jean · 39
 Gleizes, Albert · 38, 50
 Godeau, Florence · 81, 82n, 104, 124
 Golsenne, Thomas · 239
 Gómez de la Serna, Ramón · 7, 10,
 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19,
 20, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 30,
 31, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 41, 42,
 43, 44, 45, 46, 48, 50, 51, 52, 53,
 54, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 63,
 64, 65, 66, 67, 68, 70, 71, 72, 73,
 74, 75, 78, 80, 82, 84, 85, 91, 92,
 93, 94, 95, 96, 101, 103, 104, 106,
 108, 109, 111, 112, 113, 114, 115,
 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122,
 123, 124, 125, 126, 127, 128, 131,
 132, 133, 134, 135, 136, 137, 139,
 140, 141, 142, 143, 146, 147, 148,
 149, 152, 153, 154, 155, 156, 157,
 158, 160, 161, 162, 163, 164, 165,
 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172,

- 174, 175, 177, 178, 180, 183, 184,
186, 189, 191, 192, 193, 194, 195,
197, 201, 202, 204, 206, 208, 210,
212, 214, 215, 216, 217, 218, 219,
220, 221, 222, 223, 225, 226, 227,
228, 229, 230, 231, 232, 233, 234,
235, 236, 237, 238, 239, 240, 241,
243, 244, 245, 246, 247, 250, 251,
253, 255, 256, 258, 259, 260, 264,
267, 269, 270, 271, 272, 273, 274,
275, 276, 277, 279, 280, 282, 283,
285, 286, 287, 288, 289, 290, 291,
293, 295, 296, 297, 300, 302, 303,
304, 305, 306, 307, 308, 311, 314,
315, 316, 317, 318, 319, 320, 321,
323, 324, 325, 326, 327, 328, 331,
333, 335, 336, 337, 340, 342, 343,
344, 345, 346, 347, 400, 401, 402,
404
- Goodman, Nelson · 87, 95, 96, 97,
98, 117, 164, 264, 340
- Goya, Francisco de · 7, 10, 11, 13,
14, 15, 16, 17, 18, 23, 25, 27, 28,
29, 30, 31, 38, 41, 42, 49, 50, 52,
53, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 62,
63, 64, 65, 66, 68, 72, 73, 74, 75,
78, 91, 94, 95, 101, 102, 106, 108,
112, 113, 114, 115, 116, 117, 118,
119, 120, 121, 122, 123, 124, 125,
126, 127, 128, 131, 132, 134, 135,
136, 137, 138, 139, 140, 142, 143,
144, 146, 148, 149, 150, 151, 152,
153, 154, 155, 156, 157, 158, 160,
161, 162, 163, 164, 165, 166, 167,
168, 169, 170, 171, 172, 173, 174,
175, 176, 177, 178, 182, 183, 185,
186, 187, 188, 189, 191, 192, 193,
194, 195, 196, 197, 203, 210, 218,
228, 230, 234, 235, 236, 254, 255,
256, 257, 259, 275, 276, 278, 284,
285, 286, 288, 290, 295, 296, 302,
305, 310, 314, 322, 323, 324, 325,
326, 333, 334, 337, 342, 344, 345,
399, 405, 406, 407, 408, 415, 416
- Granjel, Luis · 38n, 51
- Gréco · 48, 71, 72, 224, 283, 306, 342
- Grojnowski, Daniel · 26!
- Guattari, Felix · 16, 104n
- Guijarro Alonso, José Luis · 292,
293n, 336n
- Guillerm, Jean-Pierre · 80, 84, 85
- Gutiérrez Solana, José · 9, 32, 34, 40,
41, 48, 50, 60, 61, 62, 64n, 67, 72,
159n, 273, 274, 323
-
- H**
- Haberl, Hildegard · 86
- Hébert, Louis · 159, 263
- Hernández Cano, Eduardo · 31, 107,
311
- Huidobro, Vicente · 36
-
- I**
- Induráin, Francisco · 236, 237, 238,
251
- Ingres, Jean-Baptiste · 16, 197, 198,
199, 204, 206
-
- J**
- Jollet, Etienne · 203
- Julio Antonio · 41, 44, 268, 269, 270,
275, 324
-
- K**
- Khemiri, Moncef · 77, 79
- Kibédi Varga, Áron · 333
- Klee, Paul · 303
- Klossowski, Pierre · 85, 146
-
- L**
- La Joconde · 211, 212, 213, 214, 215
- Labarthe-Postel, Judith · 102
- Lagar, Celso · 26, 27, 28

Laget, Laurie-Anne · 5, 8, 11, 16,
18n, 30, 31, 32n, 34, 39, 45, 66n,
116, 176, 212, 234, 235n, 240, 242,
243n, 249n, 279n, 286n, 327, 335
Laguna Díaz, Elpidio · 49
Le Vagueresse, Emmanuel · 59n, 244
Lear, Edward · 265, 266, 267
Leduc, Violette · 208
Leeman, Richard · 12
Léger, Fernand · 38
Limardo Daturi, Elisabeta · 208
Lomazzo, Giovan Paolo · 238
López Cobo, Azucena · 90, 224
López Molina, Luis · 151, 154n, 165,
167, 168n
López Rubio, José · 310
Louvel, Lilane · 14, 39n, 94, 103,
109, 168, 183, 260, 261n, 267, 323

M

Mainer, José Carlos · 6, 40, 48, 68,
129
Maingueneau, Dominique · 294
Mallo, Maruja · 32
Manso, Christian · 113n, 256
Marguerite de Valois · 202, 203
Marigno Vázquez, Emmanuel · 137,
206, 263
Marin, Louis · 215, 220, 228
Marinetti, Filippo Tommaso · 213,
290
Martin, Christophe · 294
Martínez Collado, Ana · 59
Mechoulan, Eric · 11n
Meléndez, Luis · 232, 274
Mercadier, Guy · 32, 301, 302
Merlo, Philippe · 73n
Michel-Ange · 57
Miglos, Danièle · 114
Miró, Joan · 34, 35, 82
Mitchell, WJ Thomas · 75, 340
Montandon, Alain · 89
Morand, Paul · 290

Moratín · 40, 112, 274
Morelló-Frosch, Marta · 221
Morizot, Jacques · 96, 97, 117, 212,
264
Müller, Jürgen · 10n, 13, 328

N

Napoléon · 151
Neville, Edgar · 295, 296, 310
Noguerol, Francisca · 131

O

Ochoa, Enrique · 276, 279, 280
Ortega y Gasset, José · 32, 36, 37, 47,
67, 139, 213

P

Palomino · 149
Pano Alamán, Ana · 152, 160n
Panofsky, Erwin · 239, 264
Parisot, Fabrice · 24, 301, 317, 320,
333
Pastoureau, Michel · 231, 232
Penagos · 31, 73, 276, 279
Perec, Georges · 100, 255
Perugia · 213, 214
Peyraga, Pascale · 255n, 324, 325n,
341
Picasso, Pablo · 21, 25, 26, 31, 32,
36, 38, 45, 46, 59, 60, 82, 83, 245
Piranèse · 142
Pompey y Salgueiro, Francisco · 33
Ponce Cárdenas, Jesús · 10
Pouivet, Roger · 98n, 99
Puget, Pierre · 57
Py, Jacques · 11, 262

Q

Quevedo, Francisco de · 137, 138,
192

R

Ramos, José Ignacio · 8n
 Rembrandt · 12, 13, 16, 57, 101, 112,
 149, 151, 191, 192, 193, 194, 195,
 197, 208, 209, 210, 216, 234, 331
 Ribas, Federico · 276, 279, 280
 Ricoeur, Paul · 83, 127
 Riffaterre, Michael · 326
 Rivas, Antonio · 114, 122, 129n, 130,
 153, 225
 Rivera, Diego · 17n, 32, 37, 44, 66,
 78
 Roas, David · 128
 Rodeblano, José · 309
 Ródenas de Moya, Domingo · 125,
 129, 294, 295n
 Romero Calvet, Rafael · 41, 279
 Romero de Torres, Julio · 41, 44
 Rubens, Pierre Paul · 57, 166
 Rubio Jiménez, Jesús · 69
 Rusiñol, Santiago · 41
 Rykner, Arnaud · 43

S

Samper, Edgard · 6, 64, 142n, 144
 Sánchez Camargo, Manuel · 65, 66n
 Sánchez Palacios, María · 305
 Scailliérez, Cécile · 215
 Schapiro, Meyer · 262
 Schefer, Jean-Louis · 80, 111, 112,
 120n
 Sérodes, Serge · 303, 304
 Serrano Alba, Francisco Jesús · 13
 Sibony, Daniel · 343
 Smith, Ismael · 268, 275, 276, 285
 Sofovitch, Luisa · 8
 Soubeyroux, Jacques · 6, 112, 135,
 136, 137, 149, 150n, 158, 159n,
 161n
 Souriau, Etienne · 16, 81, 82, 125,
 151, 342
 Starobinski, Jean · 287, 288

Stewart, Philip · 261

T

Tane, Benoit · 10, 289
 Tiepolo, Giambattista · 142
 Tilleuil, Jean-Louis · 285n, 322
 Todorov, Tzvetan · 112, 113, 121,
 122n, 207
 Torrente Ballester, Gonzalo · 134
 Turpin, Ben · 223

U

Umbral, Francisco · 30
 Unamuno, Miguel de · 21, 68

V

Valdés Leal, Juan de · 59, 207, 232
 Valle-Inclán, Ramón del · 61, 66, 67,
 68, 69, 70, 71, 72, 73, 142, 158n,
 223
 Vela Cervera, David · 268, 269, 272,
 274, 278n, 279n
 Velázquez, Diego · 11n, 16, 22n, 34n,
 45n, 66n, 111, 166, 195, 224n,
 226n, 235, 281, 276n, 283
 Vighi, Francisco · 295, 296
 Vigneron, Denis · 26n, 61, 255n
 Viladrich, Miguel · 32, 41
 Vouilloux, Bernard · 16n, 84, 85, 86,
 88, 95, 146, 181, 185, 244, 257,
 331, 340

W

Watteau, Antoine · 11, 57, 166, 197,
 201, 206
 Watthee-Delmotte, Myriam · 285
 Wilde, Oscar · 51, 101

Y

Yurkiévitch, Saúl · 21, 48, 49, 110,
111, 125n, 257n

Z

Zapater, Martín · 50, 115, 121, 322
Zlotescu, Ioana · 8, 45, 46, 110
Zuccaro, Federico · 239

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....7**PREMIÈRE PARTIE****Origine de l'influence picturale chez Ramón Gómez de la Serna.....19****CHAPITRE PREMIER****Contextualisation et environnement ramonien.....20**

1	Enfance madrilène et milieu culturel	20
1.1	La découverte des arts.....	21
1.2	La bohème artistique.....	24
1.2.1	Lagar...un pas vers Goya	26
1.2.2	L'avant-garde, avant tout.....	28
1.3	Ramón Gómez de la Serna et la critique d'art	30
1.3.1	<i>Prometeo</i> et le travail journalistique.....	31
2	A la recherche des innovations artistiques	34
2.1	Comment dire le visible ?	34
2.2	De l'observation plastique vers la relation image-texte.....	38
2.2.1	L'environnement avant-gardiste ramonien.....	40
2.2.2	Une esthétique ramonienne	44

CHAPITRE II**Ramón Gómez de la Serna biographe : de Goya a Solana.....47**

1	La biographie par Ramón Gómez de la Serna.....	47
1.1	La biographie ramonienne : des portraits romancés	49
1.2	Goya – Baudelaire – Gómez de la Serna :	51
	Triptyque pour une théorie personnelle de l'art.....	51
1.2.1	Influence baudelairienne de source goyesque	52
1.2.2	Une expression image-texte transgressive.....	56
2	De Solana à Valle-Inclán ou comment devenir un écrivain du pictural ?.....	61
2.1	José Gutiérrez Solana.....	62

2.1.1	<i>España negra</i> : une vision de la société espagnole	65
2.2	L'ombre de Valle-Inclán.....	67
2.2.1	La modernité par la tradition	72

CHAPITRE III

Intermédialités : du pictural au scriptural.....75

1	Approches des relations image-texte pour une perspective ramonienne intermédiaire	75
1.1	Intermedialité image-texte	76
1.1.1	Translation et traduction.....	76
1.1.2	Systématisation intermédiaire et correspondance des arts.....	80
1.2	Relations transesthétiques.....	84
1.2.1	<i>Ekphrasis</i> et substrat pictural.....	85
2	Références et jeux allusifs picturaux.....	87
2.1	La notion d'espace littéraire et d'espace référentiel	87
2.2	Les jeux allusifs image-texte	90
3	Ecriture du pictural.....	94
3.1	Représentations et interprétations intermédiales	95
3.1.1	La dépiction	98
3.1.2	Usage des tropes	99
3.2	Hybridation et <i>ekphrasis</i>	102
3.2.1	Approche rizhomique de la relation image-texte	104
3.2.2	Conclusion partielle de la partie théorique	106

DEUXIÈME PARTIE

L'intermédialité image-texte ramonienne et la rénovation esthétique.....108

CHAPITRE PREMIER

L'héritage scriptopictural goyesque à la source de la forme brève ramonienne.....	109
--	------------

1	Existe-t-il un Goya ramonien ?	110
1.1	L'héritage goyesque.....	111
1.2	<i>Caprices</i> et <i>Disparates</i>	113
1.2.1	Collages ramoniens	115
1.2.2	<i>Ekphrasis</i> goyesques	119
2	<i>Caprices</i> et microrécits.....	122
2.1	Gravures de récits brefs	123
2.2	Influence goyesque et microrécit.....	125
2.2.1	Définition du microrécit	127
2.2.2	Thématiques goyesques.....	129

CHAPITRE II

	<i>Caprichos</i> : deux œuvres homonymes pour un regard croisé intergénérique.....	134
1	Similitudes et oppositions	135
2	De <i>Caprichos</i> de Ramón Gómez de la Serna.....	139
2.1	Interrelations thématiques.....	142
2.2	Critiques sociales et prémices fantastiques.....	144
2.3	Les <i>Caprices</i> en regard : convergences et divergences	149
3	Intrusion de l'absurde et de l'irréel : superstition et sorcellerie.....	152
3.1	Analyse de la gravure n° 60 <i>Ensayos</i> et.....	154
	du microrécit <i>Brujería del gato</i>	154
4	Le monde à l'envers : la thématique carnavalesque.....	158
4.1	Analyse de la gravure n° 63 <i>Miren que grabes</i> et.....	160
	du microrécit <i>El domador de focas</i>	160
5	La symbolique de la mort et de l'érotisme : le passage de l'image au texte..	165
5.1	Analyse de la gravure n° 55 <i>Hasta la muerte</i> et	167
	du microrécit <i>La peineta dorada</i>	167
5.2	Analyse de la gravure n° 17 <i>Bien tirada está</i> et	171
	du microrécit <i>La salvación de la vieja</i>	171
6	Conclusion.....	174

CHAPITRE III

Caprichos de Ramón Gómez de la Serna : miscellanées iconotextuelles ?.....177

1	Corpus et perspectives.....	177
2	Motifs de la reproduction d'œuvre d'art	178
2.1	<i>El Goya de Don Juan</i>	180
2.1.1	Tres majas al balcón... ..	184
2.2	<i>Las negruras de Rembrandt</i>	191
2.3	<i>Gran fiesta</i>	197
2.4	<i>La Gioconda y el ladrón</i>	211
3	Metapicturalité dans le texte	216
3.1	<i>Retrato sobre retrato</i>	217
3.2	<i>El pintor con muchos pinceles</i>	222
4	Traditions et fantastique.....	225
4.1	<i>Huellas en el espejo</i>	228
4.2	<i>El cervatillo fluorescente</i>	230
4.3	<i>Los jamones fantasmas</i>	231
5	Conclusion partielle.....	234

CHAPITRE IV

Museo de Reproducciones : la fragmentation ramonienne au service de la relation image-texte.....236

1	Le musée des sculptures comme réintégration du vivant imagé.....	236
1.1	Un ouvrage longtemps oublié.....	236
1.2	Réappropriation intermédiaire de la sculpture	241
1.3	L'hybridation par la dramatisation	243
2	La littérature ramonienne créatrice du vivant	249
2.1	Fractalité du récit scriptopictural	250
2.2	Francisco de Goya... <i>ad vitam aeternam</i>	252
3	Vers une métamorphose du lexical au pictural	256

TROISIÈME PARTIE

L'image dans le paratexte ramonien : inspirations et illustrations259

CHAPITRE PREMIER

L'héritage scriptopictural goyesque à la source de la forme brève ramonienne.....260

1	Illustrer : une nécessité toute ramonienne	261
1.1	Qu'est-ce qu'illustrer ?	261
1.2	Les illustrateurs	267
2	Illustrations et microrécits : tensions intermédiales	285
2.1	Illustrations et hybridité	289
2.2	Illustrations et paratexte	294

CHAPITRE II

A la recherche de l'artiste total : apogée de l'auto-illustration ramonienne...298

1	Les dessins de Ramón Gómez de la Serna : enjeux de l'auto-illustration	300
1.1	Le cas du R	304
1.2	Le dessin spectaculaire	306
2	Echos, symétries et correspondances <i>Ramonismo</i> , <i>Gollerías</i> , <i>Trampantojos</i>	310
2.1	<i>Ramonismo</i>	310
2.2	<i>Gollerías</i>	316
2.3	<i>Trampantojos</i>	324
3	Le dispositif ramonien intermédiairel	331

CONCLUSION.....338

ANNEXES.....346

BIBLIOGRAPHIE.....387

INDEX.....407

INDEX FIGURES.....408

INDEX ONOMASTIQUE.....	413
TABLE DES MATIÈRES.....	419