

***La peinture dans le texte*¹ dans Caprichos de Ramón Gómez de la Serna**

Julien STRIGNANO

Les arts communiquent entre eux sans aucun doute ; ils dialoguent à travers des siècles de création artistique. L'exemple de l'écrivain madrilène Ramón Gómez de la Serna nous fait apprécier quels sont les liens tissés par cet artiste entre l'expression picturale et l'expression littéraire durant la première moitié du XX^e siècle. Mais qui est vraiment Ramón Gómez de la Serna ? Un écrivain, un dessinateur, un dramaturge, ou tout simplement, un artiste complet ? Et comment est-il envisageable de mettre en regard ses œuvres et les créations de certains peintres dont il est l'héritier, tel Francisco de Goya y Lucientes, et un contemporain, comme José Gutiérrez Solana. Ainsi un nouvel éclairage sur une partie de l'œuvre littéraire de Ramón Gómez de la Serna, celle qui est liée aux arts plastiques et plus particulièrement à la peinture et à la gravure, semble pouvoir s'amorcer.

La contribution de 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 »². L'expression oxymorique de Fernández Almagro met en relief le fait qu'une génération peut être représentée par un seul individu ; c'est en fait une volonté clairement affichée de Ramón Gómez de la Serna de créer de nouvelles formes artistiques uniques et inédites que l'on ne peut reconnaître qu'à un seul artiste qui souhaite se détacher des groupes artistiques en formation en Espagne. Il s'intéressa à Dalí, à propos duquel il rédigea un essai, également à Solana, Diego Rivera, Juan Gris ou encore Pablo Picasso, parmi les plus importants. La peinture fait partie intégrante de son processus de création artistique dans un monde avant-gardiste cosmopolite dont Paris était la capitale. Il écrit à ce propos après son premier voyage à Paris en 1909 :

¹ VOUILLOUX, Bernard, *La peinture dans le texte : XVIII^e-XX^e siècle.*, Paris, CNRS éd., 2005, 1 vol. « CNRS langage », p. 90.

² FERNANDEZ ALMAGRO, Melchor : « La generación unipersonal de Gómez de la Serna » in BONET, J. M. *Ramón en cuatro entregas*, Madrid, Museo Municipal, 1980, Vol. 1.

La juste appréciation de l'art – une des choses les plus importantes du monde actuel – ne s'apprend que dans le monde de Paris³.

Proche des protagonistes de l'avant-garde, il publie en 1931 un ouvrage synthétique sur la succession de mouvements artistiques modernes depuis 1900 : *Ismos*, où l'on retrouve des analyses concernant, entre autres, l'impressionnisme, le cubisme, le surréalisme et bien sûr sa propre contribution, le *ramonisme*. Les traits caractéristiques de cet « isme » propre à don Ramón sont la métaphore, l'humour, la description de scènes insolites ou qui le deviennent si elles ne le sont pas. Pour lui, n'importe quel texte doit être un pur amusement, partir de rien pour arriver de nouveau à rien grâce à une observation microscopique de la société, de façon aussi précise que Goya a pu la représenter dans ses gravures, notamment dans ses *Capriches*.

Caprichos : il s'agit là d'un titre pour deux œuvres, l'une picturale et l'autre littéraire. Quels en sont les points communs et les différences ? C'est à partir de cette observation que notre recherche s'articule autour de la confrontation de l'image et du texte, entre la production picturale de Goya puis de Solana et les créations littéraires de Gómez de la Serna. José Camón Aznar nous met sur la voie en parlant du livre *Caprichos* :

Un de ses petits livres au contenu des plus plastiques, se consacrant grandement aux choses, dans leur réalité la plus incisive⁴.

Ainsi une première orientation de notre étude se base sur les relations entre certaines œuvres de Goya et de Gómez de la Serna, des relations images-textes qui présentent quelques difficultés d'analyse que nous essayerons d'élucider, dues à la transposition artistique : de l'image vers le texte.

La narration ramonienne se base principalement sur l'observation de certains faits simples et quotidiens que l'auteur expose d'un point de vue inédit et personnel. C'est l'occasion pour lui d'établir la différence entre la manière habituelle de voir le monde du lecteur et la manière de se comporter dans ce même monde, mais dans le texte cette fois-ci. Chez Goya et Gómez de la Serna la représentation du monde provient toujours d'un fait issu du réel selon un principe binaire qui met en relief une antithèse : la récupération d'un monde réel pour créer un monde déformé. Cette idée est proche d'ailleurs parfois du fantastique rioplatense car Ramón Gómez de la

³ GOMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Diario póstumo*, Barcelona, Plaza y Janés, 1972, p. 109 : « La apreciación justa del arte – una de las cosas más importante del mundo actual – sólo se aprende en el mundo de París. » (nous traduisons toutes les citations).

⁴ CAMÓN AZNAR, José, *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, p. 160 : « Uno de sus pequeños libros de contenido más plástico, de mayor entrega a las cosas, en su más pungente realidad. »

Serna, qui rejoint l'Argentine à partir de 1936, sera très apprécié par les maîtres du genre, Cortázar et Bioy Casares notamment.

C'est en constatant que la prose ramonienne possède des tonalités colorées empreintes de néologismes et d'allusions aux arts plastiques 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 prédominance d'un système d'expression sur l'autre ? Le texte semble inclure l'image mais celle-ci en est à la fois l'origine, l'application et la finalité. L'origine grâce aux œuvres sources de Goya, l'application dans les récits de Gómez de la Serna à travers différents procédés comme la citation par exemple, et enfin, la finalité car l'écrivain devient à son tour dessinateur pour illustrer ses textes. C'est ce que nous verrons par la suite avec un exemple précis tiré des *Caprichos* de Gómez de la Serna.

Tout d'abord chronologiquement, avant d'évoquer la source picturale en soi, don Ramón place l'expression orale, de façon primordiale, bien avant l'écriture car en tout point pour lui, l'énonciation verbale se véhicule en priorité à la création picturale ; ce que l'on énonce renvoie à des images et non pas à des mots, dans une étroite relation de reformulation du réel :

Tout comme en rhétorique, il ne faut pas dire en peinture que le soleil se lève en répandant ses rayons et en peignant l'horizon à la recherche de maisons heureuses aux toits rouges et aux cernes blancs dans la vallée, il suffit au contraire de dire ou de peindre : « Le soleil a cassé son jaune d'œuf sur les villes et les champs. »⁵

Dans cet exemple, il n'est pas question du verbe « escribir » ou « redactar » car, dans un premier temps, il faut élaborer plastiquement la représentation voulue, notamment par l'action de peindre un jaune d'œuf sur un paysage. Le jaune d'œuf qui est, par ailleurs, un liant essentiel pour l'obtention des différents coloris d'une palette.

Par la suite don Ramón envisage diverses modalités dans la relation image/texte : la référence, l'allusion, la translation, la traduction, ou bien encore l'eikphrasis. Cette dernière modalité, comme le souligne Daniel Bergez dans son ouvrage *Littérature et Peinture* est :

⁵ ADDIN ZOTERO—Item {"citationItems":[{"uri":["http://zotero.org/users/528427/items/DF7W4NUN"]}]} GOMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Obras completas. XVIII, Retratos y biografías. III, Biografías de pintores (1928-1944)*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2001, p. 61 : « Como en lo retórico, en lo pictórico no hay que decir que el sol se levanta esparciendo los rayos y pintando el horizonte para buscar en el valle las casas felices con sus techos rojos y sus ojeras blancas, sino que basta decir o pintar : « El sol rompió su yema sobre campos y ciudades. »

La description littéraire d'une œuvre d'art. La représentation se redouble, du visuel au linguistique. La création de l'écrivain se projette dans le miroir d'un autre art, par une représentation à la fois transitive (elle donne à voir l'objet décrit) et spéculaire (elle emblématise le travail esthétique de l'écrivain)⁶.

Tous ces procédés parfois s'entremêlent et rendent difficile l'interprétation d'une œuvre source dans la complexité du rapport image/texte. A partir d'un indice textuel qui nous renvoie à une source plastique, nous analysons l'image dans sa globalité avant d'en retirer la substantielle moelle dont s'est servi l'écrivain au sein de son texte. Par la suite il convient de comprendre par quel système d'évocation l'œuvre littéraire se fait l'écho de l'œuvre picturale. En ce sens Ramón Gómez de la Serna a souhaité non seulement rénover certaines formes littéraires mais surtout les dépasser en s'inspirant de génies artistiques, et ce, quelle que soit la forme d'art invoquée (peinture, gravure, sculpture ...).

La résurgence de certaines œuvres du peintre Goya fera que la référence picturale va servir de « générateur textuel ». Mais quelle est l'origine de l'admiration de don Ramón pour Goya ? Y avait-il la volonté chez l'écrivain de s'identifier à lui comme précurseur artistique ? Nous trouvons une réponse significative dans la biographie du peintre écrite par Ramón Gómez de la Serna lui-même, en tenant compte du fait que toute biographie ramonienne est en partie une autobiographie. Il est donc intéressant de voir ce qu'il retient de cet artiste dans ses souvenirs les plus anciens, ceux de sa jeunesse, de sa formation :

Je me souviens, qu'étant jeune, je me rendais au sous-sol du Musée du Prado où l'on conservait les Goyas et me retrouvais face à tout cet appareil à exhiber [...] d'une main tremblante, je retournais l'un après l'autre chaque tableau [...] J'étais comme un collégien dans le collège de Goya, mon premier véritable collège⁷.

Son intérêt pour l'art et pour la peinture en particulier n'est donc certainement pas le fruit du hasard. En effet, dès son plus jeune âge, il a baigné dans un environnement culturel riche, a visité de nombreux musées ce qui lui a permis de développer sa fibre artistique.

Nous illustrerons certaines modalités des relations image/texte, dont il était question plus haut, dans un micro récit « El Goya de don Juan » extrait du recueil *Caprichos*, écrit en 1925, revu et augmenté en 1955. En premier lieu, si l'on s'attache

⁶ BERGEZ, Daniel, *Littérature et Peinture*, Paris, Armand-Colin, 2004, p. 62.

⁷ ADDIN ZOTERO—ITEM {"citationItems":[{"uri":["http://zotero.org/users/528427/items/DF7W4NUN"]}]} GOMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Obras completas ...*, cit., p. 120-121 : « Recuerdo que, de chico, iba yo al sótano del Museo del Prado en que se guardaban los Goyas y me encaraba con ese artificio de la exhibición [...] con mano temerosa iba dando vueltas a cada cuadro [...] Era yo como colegial en el colegio de Goya, mi primer colegio verdadero. »

au titre du recueil, on constate que l'homonymie fait bien partie des jeux allusifs utilisés par Gómez de la Serna. Nous en voulons pour preuve les titres des recueils de micro récits empruntés à des œuvres de Goya : la série de gravures *Caprichos* (1799) et *Disparates* (1815-1823) en sont deux exemples majeurs. L'emploi de la référence est déjà évidente dans le titre qui est donné au récit « El Goya de don Juan ». La référence est un mode précis pour signifier clairement l'œuvre source car elle s'emploie à désigner le langage de manière explicite. « El Goya » est la référence au nom du peintre puis une métonymie qui annonce la présence d'un tableau de Goya appartenant à un homme : 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, 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! – exclama el que llama 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 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 Cenizosa »⁸.

⁸ GOMEZ DE LA SERNA, R., *Caprichos*, Madrid, Espasa Calpe, 1955, p. 63-64. « Il n'avait pas un grand capital, tout juste ce que l'on appelle un petit capital pour vivre simplement, mais il avait reçu de ses aïeux rien de moins que le tableau de 3X4 du maître Goya, intitulé *Les trois jeunes filles au balcon*. Dans la salle principale, le magnifique tableau de Goya s'ouvrait sur un balcon lumineux, vers des lumières du passé, les trois belles figures penchées et dans l'attente de leurs trois messieurs. Les neveux de don Juan lui rendaient souvent visite et leurs premiers regards allaient au tableau pour constater qu'il était bien à sa place. Ils apparaissaient tels les amants imberbes des trois malicieuses et souveraines jeunes filles. / Il figure parmi les meilleurs de don Francisco ! - s'exclame celui qui appelle Goya par son prénom. / Le maître Goya y Lucientes n'a jamais rien peint d'aussi rafraîchissant ! - disait admiratif celui qui ne pouvait parler du grand peintre sans énoncer son deuxième nom de famille. / Un jour il décida de le léguer au musée et qu'à cette place non seulement il fût un souvenir éternel du grand peintre, mais aussi l'épithète du propre donateur, car sur la plaque de bronze il demeurerait toujours la mention que ce fut un legs de Don Juan de la Cenizosa. Cependant, il se retrouvait plus seul que jamais car dès qu'ils eurent eu vent du legs en question, ses neveux ne lui rendaient presque plus jamais visite, et il remarqua qu'ils regardaient dorénavant le tableau avec une certaine aversion car ils étaient comme les fils adoptifs d'un oncle qui avait disposé de la fortune qui leur appartenait. / La fin de don Juan fut triste et solitaire et après la veillée funèbre sans personne – seulement avec les trois jeunes filles penchées au balcon – on vendit sa maison au rabais, mais dans la salle de Goya, dans l'éternelle lumière matinale des musées, semblables au lever du jour d'un autre temps, firent leur apparition les trois nouvelles Grâces et un petit épithète – ou plutôt une carte de visite des épithètes – ce « donation de don Juan de la Cenizosa ».

Sous une forme parabolique, Gómez de la Serna nous fait part du destin d'une œuvre d'art attribuée à Goya *Las tres hermosas al balcón*. Mais avant d'entrer dans l'analyse des mécanismes 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* »⁹.

De même, nous devons revenir sur la citation de l'œuvre goyesque *Las tres hermosas al balcón* qui soulève quelques interrogations. Cette citation est problématique car l'œuvre en question, indiquée dans le texte en italique, n'est pas répertoriée. Deux hypothèses s'ouvrent pour nous à la recherche de l'œuvre source : 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 originale »¹⁰.

De nombreuses œuvres de Goya, aussi bien des peintures que des gravures, ont fonctionné comme des œuvres sources dont l'effet sur l'écrivain s'apparente à un « effet-palimpseste » tel qu'il est décrit par Liliane Louvel dans son ouvrage *Texte/Image Images à lire, textes à voir* où elle évoque les modalités du dialogue entre image et texte. Ce n'est pas en considérant l'ensemble de l'œuvre source que don Ramón crée à son tour, mais parfois uniquement sur un détail qu'il traduit, transpose, et amplifie selon le sens qu'il souhaite attribuer à son récit.

Si nous cherchons à retrouver ces trois belles jeunes filles sur un balcon, l'eikphrasis « el magnífico cuadro de Goya abría un balcón luminoso, hacia luces del pasado, asomadas las tres bellas figuras en espera de sus tres caballeros » ne nous ait pas d'un grand secours si ce n'est pour confirmer l'inexistence du tableau en question. Le titre même *Las tres hermosas al balcón* est étrange car si Goya a bien représenté des jeunes femmes au balcon, elles étaient tout d'abord désignées en

⁹ *Ibid.* : « Le maître Goya » / « le magnifique tableau » / « les trois belles figures » / « il figure parmi les meilleurs » / « disait admiratif » / « du grand peintre » (c'est nous qui soulignons).

¹⁰ VOUILLOUX B., *Op. cit.*, p. 90.

espagnol par les qualificatifs de *jóvenes* ou *mozas*, puis enfin connues aujourd'hui sous le terme de *majas*. Parmi les tableaux reconnus de Goya, nous avons bien au total trois *majas* mais sur deux toiles différentes : *Maja con celestina al balcón*¹¹ et *Majas en el balcón*¹².

Dans le premier tableau, une jeune fille est représentée penchée au balcon, souriante, accompagnée, au second plan, par une vieille entremetteuse qui pourrait signifier que la jeune fille est exposée aux regards masculins, afin de profiter de quelque commerce de ses charmes. Dans le second tableau, deux jeunes filles sont cette fois assises au balcon et là encore, elles sourient aux passants et offrent leurs charmes aux clients potentiels. Derrière elles, se détachent d'un fond neutre, deux personnages masqués qui, discrètement mais sûrement, sont leurs proxénètes. De deux tableaux Gómez de la Serna n'en fait plus qu'un ; et une des explications de cette nouvelle création picturale incluse dans une narration textuelle, est qu'une des thématiques est ici semblable : l'évocation de la prostitution et des *majas*.

Dans les *Caprichos* de Goya, le thème de l'adultère et de la prostitution sont présents dans les planches 5 *Tal para cual*, 15 *Bellos Consejos* et 17 *Bien tirada está*. Le rôle et la représentation de la célestine est ici primordiale. Les conseils se transmettent de mère à fille, de femme expérimentée à jeune novice. En digne héritier de Goya, don Ramón traite aussi cette thématique dans ses *Caprichos* et le récit qui nous intéresse ici contient deux adjectifs antéposés au terme *mozas* qui y fait allusion « *soberanas y maliciosas mozas* ». En effet, ces trois jeunes filles nous semblent malicieuses et détiennent le pouvoir de séduction qui se traduira ensuite par un gain pécuniaire, l'héritage de don Juan.

L'argent, voilà en réalité ce qui conditionne la convoitise des neveux de don Juan. Nous comprenons leur intérêt pour la toile de Goya et leurs fréquentes visites : « *iban a verle muy a menudo* », expression du début du récit qui contraste avec celle, antithétique, de la fin de l'histoire « *no iban a verle casi nunca* ». Entre ces deux moments, le tableau a été légué par don Juan au musée. Nous ne savons rien de ce dernier si ce n'est qu'il est connu puisque l'article défini est utilisé pour le désigner « *al museo* », et qu'il contient une salle dédiée à Goya « *en la sala de Goya, en la luz de la mañana eternal de los museos* ». Les neveux laissent donc leur oncle mourir seul car ils n'ont pas hérité de la fortune que représentait le tableau. A travers ce

¹¹ *Maja y celestina al balcón*, Francisco de Goya, Huile sur toile, 161 x 118 cm, Collection B. March (Palma de Majorque, Espagne).

¹² *Majas al balcón*, Francisco de Goya, Huile sur toile, 194,8 x 125,7 cm, Metropolitan Museum (New York, Etats-Unis)

récit, cette parabole goyesque, l'auteur nous apprend que, pour rester dans la postérité, il faut agir de son vivant, et c'est ce qu'il réalise lui-même en rendant hommage à Goya dans des textes où le peintre indique le chemin à l'écrivain.

Ramón Gómez de la Serna ne part de rien, d'une situation triviale, d'un objet qui pourrait passer inaperçu, d'un tableau accroché à un mur ... pour atteindre finalement un niveau zéro de diégèse à travers la mort d'un personnage comme don Juan par exemple. Par ailleurs celui-ci porte le patronyme « Cenizosa ». Il s'agit d'un adjectif dérivé du substantif 'ceniza' qui prend tout son sens par rapport au principe ramonien de ne partir de rien pour aboutir une nouvelle fois à ce même état. « Cenizosa », dernier mot du récit, fait écho à la formule rituelle du mercredi des Cendres : « tu es poussière et tu redeviendras poussière » (Genèse 3.19), l'immuable cycle de la vie et de la mort. Don Ramón s'intéresse donc à la condition humaine, marquée par un temps cyclique, et à ses conséquences sur le monde réel qu'il transforme et pervertit dans ses textes.

C'est un chemin de création sur lequel l'écrivain établit des jalons avant-gardistes et n'hésite pas à rapprocher les modes d'expression picturaux et littéraires. Il ira même jusqu'à prétendre que

Goya apprécia la vie en peignant, tout comme Quevedo en écrivant. Dans son journal intime il venait à bout de ses pensées, de ses idées ténébreuses, de ses peurs, de ses tristes soupçons. Il s'agissait des sonnets amers du Quevedo espagnol de la peinture.

Tout l'obscur contraste qu'il avait supprimé de ses tableaux se retrouvait couché en esquisses corrosives sur des papiers et des planches de cuivre. C'était sa « recontrarrealidad »¹³.

Ce néologisme « recontrarrealidad » confirme que Gómez de la Serna l'écrivain et Goya le peintre sont unis dans une formule créative qui chasse la réalité telle qu'elle apparaît à nos yeux, en la modifiant profondément pour mieux la retrouver ensuite et en tirer des leçons. Ce pauvre don Juan vivait aux yeux de ses neveux à travers son tableau, puis, dans le récit, la réalité nous échappe « como en amanecer de otro tiempo » pour se rappeler à nous à travers la mort du personnage principal et la plaque remémorant son legs comme unique souvenir.

Il s'établit, dans ces récits, une transposition du réel à travers le principe de la transposition d'art qui s'applique dans les *Caprichos* de Ramón Gómez de la Serna : il s'agit pour l'écrivain de trouver en partie un équivalent de l'effet esthétique produit par l'œuvre originale. Elle reste une référence, elle n'est pas oubliée, mais renforcée

¹³ ADDIN ZOTERO ... GOMEZ DE LA SERNA, R., *Op. cit.*, p. 120-121: « Goya apreció la vida pintando, como Quevedo escribiendo. En su diario íntimo apuraba sus miramientos, sus tenebrosidades, sus miedos, sus desoladas sospechas. Eran los agrios sonetos del Quevedo español de la pintura. Todo el contraste negro que él había suprimido en sus cuadros caía en borrones corrosivos sobre papeles y planchas de cobre. Era su recontrarrealidad. »

par une création autonome. Au niveau de la thématique, l'exemple du micro-récit « El Goya de don Juan » nous plonge dans l'univers des *Capriches* goyesques : prostitution, flatteries et faux semblants au sein des relations familiales.

Les *Caprichos* de don Ramón sont une série d'histoires ou de scènes issues de la vie quotidienne tout comme les *Caprichos* de Goya sont une série de gravures mettant en scène les travers quotidiens de la société espagnole à la charnière du XVIII^e et XIX^e siècles. La représentation du monde par les deux artistes naît exclusivement de la réalité, plus précisément de la perception d'un monde réel qu'il convient alors de déformer en l'exposant de manière hyperbolique aux récepteurs de l'œuvre.

Ramón Gómez de la Serna est un interprétant de l'œuvre dessinée ou peinte de Goya et il doit par la suite se contraindre à une forme littéraire et linguistique dans laquelle il ressent la nécessité de créer une nouvelle forme de langage. Le paroxysme de cette nécessité sera atteint avec les fameux aphorismes ramoniens compilés sous le terme de *Greguerías*.

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 inexistante, mais polysémique à l'emploi de néologisme ou de diverses modalités de transformation du réel (de l'allusion à l'eikphrasis), Ramón Gómez de la Serna nous entraîne avec ses *Caprichos* dans une circularité infinie où s'effectue un engendrement sans faille de l'acte de lire et de voir. De la gravure, nous passons au récit, pour terminer avec le dessin car, en fait, nous n'avons pas perdu la trace des *Tres hermosas al balcón*, ces trois Grâces penchées au balcon évoquées dans le micro-récit. En effet nous les retrouvons dans un dessin réalisé par l'auteur, signé de ce « R » si caractéristique de l'artiste¹⁴. La boucle est donc bouclée.

Don Ramón s'en remet à Goya et le considère même dans sa biographie comme son contemporain, un visionnaire comme lui, qui aurait pu s'asseoir à sa table au salon littéraire de Pombo à Madrid. Ce fameux salon littéraire ramonien de Pombo fut immortalisé à tout jamais dans le tableau de Gutiérrez Solana, ami de l'auteur. Il faut bien comprendre que cet écrivain 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 les propres dessins de Ramón Gómez de la Serna) ou bien encore *Senos*, dans lesquels Cansino-Assens considère ces textes ainsi :

¹⁴ Cf. document 3 : CAMÒN AZNA J., *Op. cit.*, *Dibujos* [Illustrations], p. 288-289.

Ce sont des prismes qui nous montrent tous les aspects d'un même sujet, avec une diversité de visions et une simultanéité qui parfois rappellent certains instants de cet art cubiste¹⁵.

Dans l'héritage culturel ramonien, Goya se prête aisément aux transpositions par les thématiques de ces toiles et de ces gravures : la folie, la mort, la condition humaine en font un excellent vivier d'œuvres sources, voire « d'hypotextes picturaux ». Nous avons ainsi pu apprécier le travail plastique de Ramón Gómez de la Serna dans ses textes et la suite de notre travail aura pour dessein d'analyser l'influence, cette fois plus contemporaine, qu'a exercée sur lui José Gutiérrez Solana. Ce dernier nous amènera à comprendre la nécessité de l'activité artistique complémentaire du dessin chez l'écrivain Ramón Gómez de la Serna, illustrateur parfois insaisissable.

¹⁵ GRANJEL, Luis, *Retrato de Ramón*, Madrid, Guadarrama, 1963, p. 177 : « 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 cubista. »