

Voix contemporaines

ISSN : 2801-2321

Éditeur : Université Jean Monnet Saint-Étienne

02 | 2020

Littérature et création artistique contemporaines

Des trompe-l'œil de Ramón Gómez de la Serna aux photographies de Chema Madoz

Illustrations de récits brefs et d'aphorismes

Julien Strignano

🔗 <https://publications-prairial.fr/voix-contemporaines/index.php?id=167>

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.167

Référence électronique

Julien Strignano, « Des trompe-l'œil de Ramón Gómez de la Serna aux photographies de Chema Madoz », *Voix contemporaines* [En ligne], 02 | 2020, mis en ligne le 11 mars 2022, consulté le 17 mars 2022. URL : <https://publications-prairial.fr/voix-contemporaines/index.php?id=167>

Droits d'auteur

CC BY 4.0

Des trompe-l'œil de Ramón Gómez de la Serna aux photographies de Chema Madoz

Illustrations de récits brefs et d'aphorismes

Julien Strignano

PLAN

La fiction ramonienne paratextuelle, un trompe-l'œil assumé ?

La photographie métadiégétique du trompe-l'œil ramonien contemporain

TEXTE

- 1 Dans le panorama de la littérature espagnole de la première moitié du xx^e siècle, le prolifique écrivain Ramón Gómez de la Serna fait figure d'électron libre. En 1920, le peintre et ami de l'auteur, José Gutiérrez-Solana, dans l'épilogue de son ouvrage *La España negra*, commente le tableau du salon littéraire madrilène du café Pombo fondé par Ramón Gómez de la Serna. Il décrit, littéralement, sa vision de Ramón :

En el centro está nuestro querido amigo Ramón Gómez de la Serna, el más raro y original escritor de esta nueva generación. Está puesto en pie y en actitud un poco oratoria ; recio, efusivo y jovial, un tanto voluminoso, pero menos de lo que deseamos verle, para completar su gran semejanza con un Stendhal español o un Balzac de una época moderna y menos retórica¹.

- 2 La liberté littéraire dont jouit à l'époque Ramón Gómez de la Serna, l'a notamment mené à créer un genre microtextuel connu sous le nom de *Greguerías*. Laurie-Anne Laget définit ces indéfinissables aphorismes de clameurs et brouhaha dans son dernier ouvrage² dans lequel elle s'emploie à traduire un corpus choisi.
- 3 Ces *Greguerías*, tout comme ce que nous nommerons ici les « récits brefs » ramoniens, s'intègrent dans une catégorie textuelle, aujourd'hui plus étendue, de la minifiction littéraire. Toutefois il existe entre les *greguerías* et les récits brefs, que nous désignerons par le terme microrécits, d'importantes distinctions. Les *greguerías*, malgré

leur caractère extrêmement bref et pour certaines, de construction narrative, sont plus proches du genre de l'aphorisme ou même, selon divers critiques, tel que César Nicolás (*Ramón y la greguería. Morfología de un género nuevo*) d'un genre littéraire à part entière. Le microrécit, quant à lui, possède des composantes et caractéristiques prêtées généralement à des réalisations plastiques d'influence goyesque. Les plus connus de ces recueils de récits brefs ont été intitulés par Gómez de la Serna : *Variaciones*, *Gollerías*, *Fantasmagorías*, *Trampantojos*, ou encore de façon plus probante de sa proximité intermédiaire avec Goya, *Disparates* et *Caprichos*. Domingo Ródenas de Moya le confirme :

*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 des-familiarizador 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 mundo*³.

- 4 Les microrécits de Ramón Gómez de la Serna supposent une étape transcendante dans l'évolution du genre de la minifiction, d'abord en Espagne puis hors de ses frontières, car nous pourrions considérer que notre auteur fut un des précurseurs et exportateurs de la minifiction en Argentine, qu'il rejoint en 1936, en exil suite à l'éclatement de la guerre civile espagnole. Il ne quittera dès lors plus Buenos Aires et verra l'apparition de sources d'auteurs de « short-short stories »⁴ sur le continent américain.
- 5 Créateur infatigable, Ramón Gómez de la Serna ne se contente pas de publier ses microrécits seuls, mais les accompagne parfois d'illustrations et pour être plus exact, d'auto-illustrations. L'écrivain combine alors un même procédé de citation picturale, dans le corps du texte et à travers les dessins d'illustrations.
- 6 Ainsi, dans plusieurs recueils, dont *Caprichos* (1925 et 1956), les citations picturales ramoniennes sont à la fois explicites et implicites et donnent lieu à quelques illustrations ou auto-illustrations textuelles. Néanmoins, dans les *Œuvres complètes* de Ramón Gómez de la Serna (tome VII), dirigés par Ioana Zlotescu, nous sommes en présence

d'illustrations de l'auteur lui-même pour les textes issus de *Gollerías* (1946) et *Trampantojos* (1947). Sont-elles des trompe-l'œil invitant le lecteur, dans le cadre limité de la page du livre, à s'attarder plus longtemps sur l'image que le texte pour en découvrir l'origine picturale invoquée par le texte lui-même sous forme d'*ekphrasis* ? L'écriture et l'illustration qui proviennent de la même main ramonienne, posent question

- 7 Les interrogations suscitées par ce mode d'expression artistique hybride ont également une portée contemporaine lorsque le photographe madrilène Chema Madoz propose, en 2009, d'illustrer des *greguerías* inédites de l'auteur. Si le texte des *greguerías* dans cet ouvrage est effectivement inédit, il n'en reste pas moins que le traitement de l'illustration photographique s'installe bien comme une préoccupation ramonienne. Elle trouve quelques concrétisations analysées par Guy Mercadier dans son étude d'*Automoribundia*⁵ que Gómez de la Serna publie en 1948. Pour témoigner de cette volonté artistique il 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 :

*El fotógrafo vuelve por sus fueros de artista [...] trabaja como un observador de especie compleja, entre naturalista, literato y pintor de momentos excepcionales*⁶.

- 8 Ce portrait du photographe sied comme un gant à Ramón Gómez de la Serna, assurément littéraire, grand observateur de la société et à ses heures, artiste plasticien, tout cela crée une polyphonie textuelle qui trouve écho dans l'iconographie illustratrice du photographe Chema Madoz.
- 9 Ce dernier emprunte-t-il alors le chemin de l'illustrateur ou du créateur iconique ? Il conviendra tout d'abord d'asseoir les outils analytiques propres aux textes de Ramón Gómez de la Serna face à ses propres illustrations, avant, dans un temps distinct, d'élaborer des pistes de réflexions sur la sublimation photographique d'une infime partie de son œuvre.

La fiction ramonienne paratextuelle, un trompe-l'œil assumé ?

- 10 L'écriture ramonienne est éclectique : articles de journaux, biographies, pièces de théâtre, romans, nouvelles, microrécits et recueils d'aphorismes. L'ensemble de son œuvre a été soumis à des collaborations artistiques d'illustrateurs dont les plus connus sont Bagaría, Julio Antonio et Salvador Bartolozzi. Il convient désormais d'aborder la conception esthétique des microrécits et aphorismes, et spécifiquement des *Greguerías*, au sujet de leur portée intermédiaire texte-image.
- 11 Ces aphorismes métaphoriques et humoristiques que Gómez de la Serna a cultivés tout au long de sa vie à partir de 1910, font grandement partie de la minifiction littéraire hispanique. Ils incarnent pratiquement un genre littéraire à eux seuls, pratiquement en effet car ce qui définit en partie un genre littéraire est sa propension à être suivi par plusieurs auteurs, or ces compositions sont restées dans le giron de Gómez de la Serna qui lui-même, d'ailleurs, est présenté par les critiques comme une *generación unipersonal*⁷.
- 12 À la lumière des recherches actuelles sur la minifiction littéraire, nous pouvons évoquer les remarquables études de Denis Vigneron⁸ ou Luis López Molina⁹, il nous est possible aujourd'hui de discriminer deux types de microtextes : la *greguería* et le microrécit : des genres proches mais indépendants. Sur ce point, et dans une perspective conceptuelle et terminologique, nous rejoignons Irene Andres-Suárez :

La minificción recubre un área más vasta que la del microrrelato, el cual alude a un tipo de texto breve sujeto a un esquema narrativo. La minificción, en cambio, es una supracategoría literaria poligenérica (un hiperónimo), que agrupa a los microtextos literarios ficcionales en prosa, tanto a los narrativos (el microrrelato, sin duda, pero también las otras manifestaciones de la microtextualidad narrativa, como la fábula moderna, la parábola, la anécdota, la escena o el caso, por ejemplo) como a los no narrativos (el bestiario – casi todos son descriptivos –, el poema en prosa o la estampa)¹⁰.

- 13 Ainsi, en ce sens, les *greguerías*, si elles sont bien un exemple d'écriture minifictionnelle, ne sont pas des microrécits puisque dans la majorité des cas la narrativité leur fait défaut. L'expression picturale des illustrations des *greguerías* joue-t-elle alors le rôle de complément narratif aux aphorismes ramoniens ? Si nous y réfléchissons bien, le fait que notre auteur ait pu envisager cette modalité de dialogue entre texte et image ne doit pas nous surprendre. En effet, il était un graphomane reconnu, dessinant sur le coin d'une table du café Pombo et tirant le portrait de ses amis artistes avant-gardistes.
- 14 Constamment, Ramón Gómez de la Serna rend compte de sa condition de littérateur-dessinateur, dont la graphomanie s'exprime tout au long de son œuvre comme dans *Golleries* en 1926 d'inspiration goyesque ou bien de façon plus surprenante dans des ouvrages se voulant intimistes comme la pseudo-autobiographie, *Automoribundia*. De la graphomanie textuelle à la graphomanie picturale, il n'y a qu'un pas, franchi allègrement par Gómez de la Serna. Par exemple dans l'avertissement préliminaire de *Trampantojos* il est question pour lui de préciser qu'il agit avec la volonté d'une *expression graphique* mais dont l'*exécution* n'est pas artistique :

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 profesionales¹¹.

- 15 Publié en 1947, à Buenos Aires, *Trampantojos* est un des livres les plus originaux de Ramón Gómez de la Serna, et c'est peu dire lorsque l'on connaît précisément le manque de conventionnalisme de l'auteur. Dès le titre *Trampantojos* – *Trompe-l'œil* (précisons ici qu'il n'existe pas de traduction française 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 exécuté à la manière des silhouettes monogrammes de son ami illustrateur Julio Antonio.

- 16 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, jusqu'à sa propre personne, Gómez de la Serna a ce 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 aiguisant la curiosité et la lucidité du lecteur comme avec le 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 peintures, des décors selon ce procédé¹².

- 17 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 remettant en cause la définition précédente, des aspects non-visuels du trompe-l'œil :

Évoquer 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 visuel¹³.

- 18 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 se centre sur cette même modalité du trompe-l'œil ? Il faut donc déterminer *a priori* quelles sont les *greguerías ilustradas* en trompe-l'œil ?

Contenues 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, et 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, la mode féminine, les cinémas, le théâtre, le music-hall, les restaurants, les véhicules de toute sorte, 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.

- 19 Nous envisageons alors ici les cinq aphorismes les plus explicites invoquant le simulacre narratif et iconique :

*En las nubes aparece muchas veces la Victoria de Samotracia como estatua y quilla de un barco en los mares celestes*¹⁴.

Figure 1 : Ramón Gómez de la Serna, *Trampantojos*

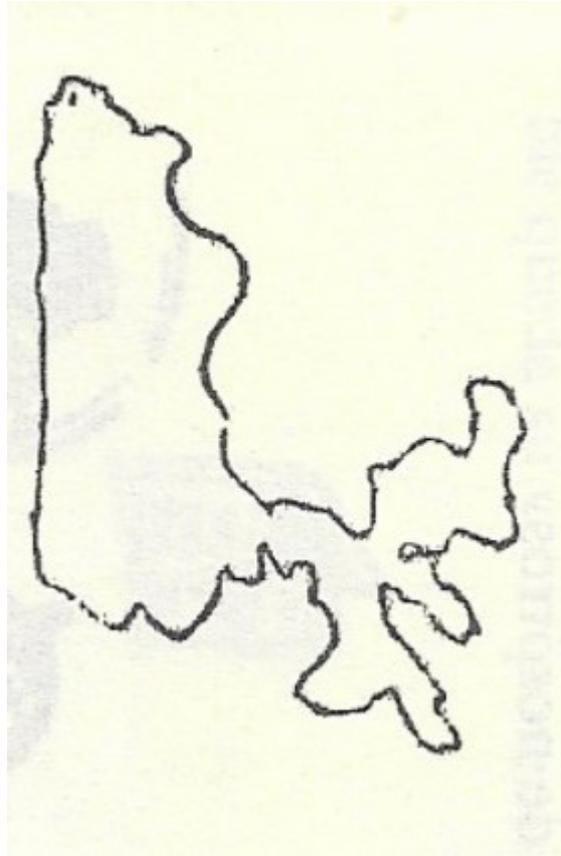


Figure 1 bis : La Victoire de Samothrace, musée du Louvre



- 20 La citation est précise : une statue des plus connues au monde, se trouvant au Louvre, et à laquelle Gómez de la Serna fait aussi référence dans *Museo de Reproducciones*. Ce livre, à l'accent très ekphrasique comme le suggère Michael Riffaterre dans son article « L'illusion d'ekphrasis¹⁵ » est une nouvelle dans laquelle les statues sont décontextualisées pour les intégrer dans une narration iconique. 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 une statue qui devient la proue d'un navire.

Los dobles cuadros del hombre antes y después de haber usado el específico contra la calvicie, tienen carácter de ultratumba¹⁶.

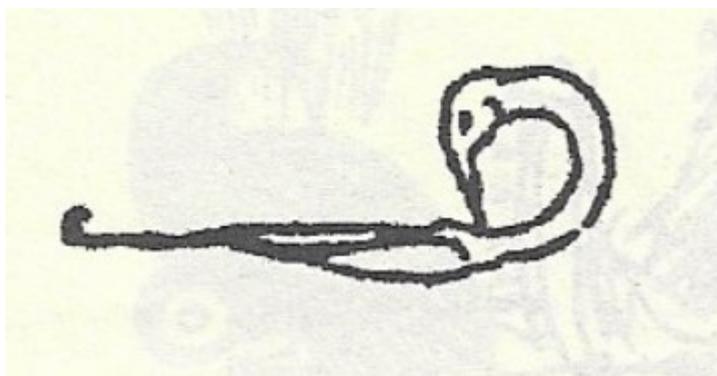
Figure 2 : Ramón Gómez de la Serna, *Trampantojos*



- 21 Laurie-Anne Laget nous signale que l'expression *específico contra la calvicie* est aussi mentionnée dans *Total de greguerías* publié en 1955¹⁷, où là 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 décente et sa bouteille est pleine. Supercherie du trompe-l'œil par le jeu des sept différences ou réalité scientifique subjective ? La réponse semble être d'un autre monde si l'on s'en tient à l'expression finale *carácter de ultratumba*.

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 9¹⁸.

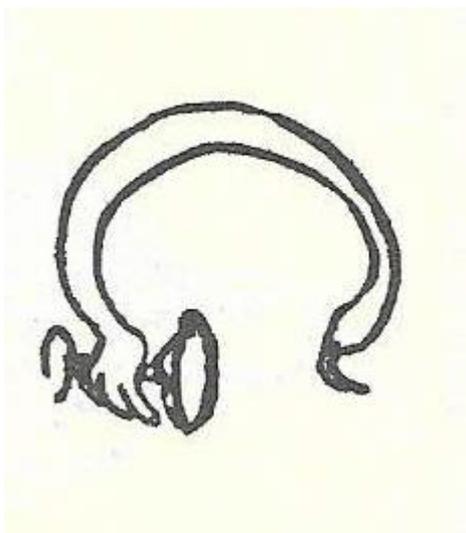
Figure 3 : Ramón Gómez de la Serna, *Trampantojos*



- 22 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 donne à penser à un trope d'une incarnation du chiffre neuf.

Quando la C tiene en la mano la copa de beber se convierte en G¹⁹.

Figure 4 : Ramón Gómez de la Serna, *Trampantojos*



- 23 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,

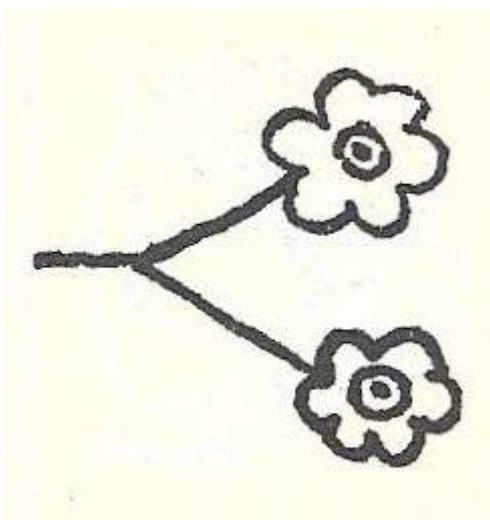
nous le savons, modifie la perception de la réalité en cas d'immodération. Cette *greguería* est intéressante à plus d'un titre car elle met en lumière la condition de la graphie comme composante tantôt textuelle tantôt iconographique. Gómez de la Serna réussit à cet endroit une finalité d'hybridation texte-image ainsi que le présente Florence Godeau :

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 artistiques²⁰.

Dernier exemple :

*Las flores siamesas se quejan de que nadie les dé importancia ni las fotografíen los fotógrafos*²¹.

Figure 5 : Ramón Gómez de la Serna, *Trampantojos*



24 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 d'entre eux représente l'orifice de l'obturateur du photographe qui observe le monde sans que le monde ne l'observe lui.

- 25 Par cette *greguería ilustrada* la transition est toute trouvée vers le motif du photographe et de la photographie dans un contexte d'intermédialité ramonienne. Toutefois avant de nous pencher sur l'édition contemporaine des *Nuevas Greguerías* illustrées par Chema Madoz, il apparaît nécessaire de conclure partiellement sur le dessin ramonien. En effet de façon assez binaire, à l'observation et à la lecture des *greguerías ilustradas*, l'opinion de Mariano Sánchez de Palacios résume la portée des dessins par l'auto-illustration²². Il considère que les artistes du « crayon » de la génération moderniste espagnole cherchent dans leurs dessins une attention particulière de l'imperfection, soit de manière préméditée, soit par manque de technique et de connaissance artistique. Selon lui, ces dessinateurs-auteurs, que j'appellerai « dessinauteurs », par néologisme en hommage à Ramón Gómez de la Serna, prétendent atteindre la *vis comica*, la *gracia ibérica*, au moyen d'une expression plastique grotesque en sortant des canons et règles établis du dessin académique.

La photographie métadiégétique du trompe-l'œil ramonien contemporain

- 26 Et justement, pour s'en échapper Ramón Gómez de la Serna explore la voie de la photographie en compagnie du madrilène Alfonso Sánchez Portela dans la section « Ángulos de Madrid » publié dans le journal *Luz* entre 1932 et 1933²³. L'objectif est de capturer les images d'un Madrid inhabituel par Alfonso et de montrer la profonde sensibilité de Ramón pour l'iconographie dans l'application transgressive de la trahison et de la distorsion littéraire de l'image.
- 27 Paradoxalement, la photographie qui se veut être la plupart du temps une représentation des plus fidèles de ce qui nous entoure, établit donc une porte de sortie du carcan créateur selon ce qu'Albert Piette nomme dans un de ses essais le mode mineur de la réalité²⁴. Jean Rémy introduit ce concept en faisant écho à certains principes ramoniens tel que « l'humorisme » :

La question du statut réflexif du sujet constitue le fondement de l'approche du mode mineur de la réalité. L'idée-force est la suivante : le

sujet n'est pas un être sous influence, parfait dans son adéquation au réel social ou dans son rejet. La réflexivité, qui suppose un jeu plus subtil, n'implique pas d'abord un acte intellectuel mais un sentiment d'existence, permettant de faire de l'humour, de tourner en dérision, et en même temps de s'impliquer sérieusement dans ce qui se passe. [...] Vu son caractère spécifique le mode mineur de la réalité ne se donne que de manière fugace et souvent non verbale. La photographie apparaît alors comme un outil privilégié de recueil d'informations, dans la mesure où elle permet de fixer l'éphémère²⁵.

- 28 Les *Greguerías* par leur fugacité et le caractère non verbal des illustrations qu'elles engendrent, répondent favorablement au cahier des charges du mode mineur de la réalité. La question essentielle est celle de la délimitation entre la fonction réaliste de la photographie et sa fonction interprétative de nature purement esthétique. Jean-Claude Chirollet confirme la puissance interprétative de la photographie, notamment en regard des tableaux de peinture, et cite à ce propos Théophile Gautier :

Lorsqu'il s'agit de peinture, la photographie [...] se fait artiste, et interprète à sa manière la toile exposée devant son objectif. [...] Elle efface, elle estompe, elle assourdit et met en relief avec un art dont on ne la juge pas capable²⁶.

- 29 Il faut songer que la réalité surgit des *greguerías* par leur propre histoire et l'évocation implicite d'un substrat possédant une relation originelle aux images et maintenue grâce au jeu intermédial de l'auto-illustration. L'emploi de la photographie n'est pas à omettre toutefois si nous prenons en considération l'étude de Guy Mercadier au sujet d'*Automoribundia* et ses « 52 photos réparties en 28 planches hors texte, groupées deux à deux recto-verso et disséminées dans le texte²⁷ ». Marque de reconnaissance, témoignages de ses activités publiques, compagnie féminine... la photographie passionne Ramón Gómez de la Serna, 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 méconnaissable²⁸.

- 30 Malgré les 62 ans qui séparent la publication des premières *greguerías ilustradas* et les *Nuevas Greguerías* illustrées pas les photographies de Chema Madoz, « la complicité magique » entre les textes posthumes et la virtuosité photographique des deux Madrilènes éclate au grand jour. Laurie-Anne Laget, à l'origine du projet de publication de *greguerías inédites* en est le témoin dans son prologue « Hacer evidente lo insólito » :

*Tanto Chema Madoz como Ramón Gómez de la Serna quieren sorprender a su espectador o lector y se complacen en distorsionar lo real, pero haciendo siempre hincapié en las relaciones inéditas que elaboran sus respectivos universos creadores. [...] En palabras de Ramón Gómez de la Serna, “es una liberación por la incongruencia que va a llevar a una congruencia de materias conseguida en un plano superior”. Esa congruencia última entre las palabras y las cosas es la raíz del efecto poético de la greguería, que también se podría aplicar a la obra fotográfica de Chema Madoz*²⁹.

- 31 *Nuevas Greguerías* de Ramón Gómez de la Serna et Chema Madoz voit le jour à Madrid en 2009, le livre se compose de 15 photographies et 428 *greguerías*. Ces dernières n'étaient pas destinées à être éditées mais la perspicace recherche de Laurie-Anne Laget à l'université de Pittsburgh, propriétaire des derniers manuscrits de l'auteur, a rendu possible la découverte auprès du grand public de ces créations aphoristiques compilées durant les années 1950 et 1960. Ramón Gómez de la Serna décède en 1963.
- 32 L'association des photographies de Chema Madoz participe à la conception esthétique intermédiale de l'écrivain. De fait le travail artistique du photographe est considéré ici comme une poésie visuelle métaphorique. Les 15 créations photographiques impressionnent par la puissance interprétative du noir et blanc. André Malraux établit le fait que par leur qualité achrome, elles traduisent beaucoup plus adéquatement l'irréel esthétique³⁰ d'objets du quotidien assemblés en *disparates* visuels. C'est-à-dire en figures étranges et extravagantes réparties de manière irrégulière. Par ailleurs la plupart ne sont pas des illustrations au sens strict d'une *greguería* en particulier, sinon l'assemblage de plusieurs évocations d'images par le texte. Les procédés photographiques de Chema Madoz d'éclairage naturel ou artifi-

ciel relèvent d'une mise en œuvre photo-artistique et requièrent un talent interprétatif de la part du photographe³¹.

33 Concernant le traitement narratif de l'image dans *Nuevas Greguerías*, nous reprenons la tripartition que Gérard Genette utilise dans *Figures III* entre diégèse, récit et narration³². Au sujet de cette forme très particulière de récit que sont les *greguerías* nous parlons d'images textualisées. Les photographies de Madoz sont des représentations sensibles et non pas une narration iconique. Le niveau du signifié du texte de Gómez de la Serna est considéré comme niveau diégétique, c'est la *greguería*. Le paysage des compositions photographiques d'objets de Madoz, parfois figuré par un effet trompe-l'œil intervient à un niveau métadiégétique. Il remet en cause l'image-récit et permet le transit d'un niveau narratif à un autre, comme si nous sautions d'une *greguería* à une autre.

34 Quel meilleur exemple pourrions-nous tirer de *Nuevas Greguerías* que celui de l'occurrence du champ lexical photographique ? Nous dénombrons 6 aphorismes concernés :

La trompeta fotografía a quien mira. (p. 41)

Se hacían cosquillas fotográficas. Eran sensibles a la instantánea. (p. 88)

Los demás nos ven como las máquinas fotográficas: al revés. (p. 98)

Le quedaba en las gafas el recuerdo de las cosas vistas. Era un fotógrafo (p. 123)

El fotógrafo tiene el ojo que retiene lo que ve. (p. 129)

Está prohibido hacer fotografías con el ombligo. (p. 146)

35 Le dénominateur commun est la sensibilité du regard du photographe. Les verbes : *mira / ven / vistas / ve* et les substantifs : *la instantánea / máquinas / gafas / ojo / ombligo* se réfèrent au sens même de la vue ou aux artifices (*máquinas / gafas*) qui permettent d'atteindre cette sensibilité visuelle. L'illustration photographique de

la page 37 fait sens avec la *greguería* de la page 123 : « *Le quedaba en las gafas el recuerdo de las cosas vistas. Era un fotógrafo* ».

- 36 Dans la composition les lunettes sont en position haute en contre-plongée, la chaîne qui relie les deux branches comporte 37 maillons, positionnés intégralement derrière les lunettes. Symboliquement ces maillons attachent le regard présent vers le passé en arrière, vers un souvenir imparfait, comme un chiffre impair, des choses vues. À l'inverse la *greguería* p. 146 « *Está prohibido hacer fotografías con el ombligo* » évoque la paradoxale et là aussi symbolique cécité du photographe égocentré. L'assimilation du motif du nombril et de l'œil est attestée. De manière prosaïque, en botanique, les deux termes sont synonymes pour désigner sur un fruit la cavité opposée à la queue. Dans un cadre plus pictural l'historien d'art Daniel Arasse remarque dans le nombril du *Saint-Sébastien* d'Antonello de Messine la forme inattendue d'un œil, il présente cela comme un détail de la confrontation entre le « voir » et le « savoir »³³. Rapporté au message de notre *greguería*, Gómez de la Serna signifie que chez certains photographes il y a tromperie : la réalité est obscurcie par divers artifices. Pour autant le thème de la tromperie est très important dans son œuvre. Il régit même pour partie sa lecture, par l'intermédiaire de la fragmentation du récit.
- 37 Chema Madoz participe également à cette fragmentation par le martelage des quinze photographies en noir et blanc de *Nuevas Greguerías*, interrompant la lecture et occupant entièrement l'espace de la page, voire de la double page puisqu'en face de chaque photographie se trouve une page blanche. Par ailleurs, en observant la tranche du livre, nous apercevons les 15 folios marqués au fer rouge et qui symbolisent la frontière entre la fin de l'expression photographique et le retour à l'expression littéraire. Ces interruptions photographiques, comme autant de respirations iconiques dans le flot ininterrompu du voyage ramonien, peuvent-elles être comprises comme des leurres à la limite des trompe-l'œil par un niveau de représentation fictif, que l'on fait assimiler au réel ?
- 38 La photographie de la page 53, sans doute la plus connue car reprise en couverture, par son degré de composition, répond affirmativement à cette interrogation.

- 39 « De la pipa salen medias de humo » – (De la pipe s'extirpent des bas de fumée) : cette fois la photographie est bien en adéquation avec un référent textuel contenu dans le livre. Cet exemple est repris par Laurie-Anne Laget dans le prologue :

Son dos lecturas originales y complementarias de una misma sugerencia visual. El artista y el escritor, cada uno con su lenguaje – los juegos de formas, luces y materias, en el caso de Chema Madoz ; los efectos creados por las sonoridades y la construcción de la frase que sigue el movimiento del humo al elaborar la metáfora de las medias femeninas, en la greguería de Ramón, nos muestran unos objetos cotidianos y siempre reconocibles que, sin embargo, se hallan transformados por la mirada creadora en imágenes dobles que, como sugería Gaston Bachelard, quieren cambiar y renovar la percepción de las cosas³⁴.

- 40 Un jeu d'aller-retour entre *Trampantojos* et *Nuevas Greguerías* nous permet de conjecturer sur la contamination d'éléments métaphoriques entre Madoz et Gómez de la Serna lorsque nous percevons le lien entre le nuage du premier exemple pris précédemment dans les *greguerías ilustradas* et la fumée de la pipe de la photographie de Madoz. Dans les deux cas la consistance de l'élément vaporeux n'est plus ce qu'il est et est sublimé dans la métaphore. La confusion entre réel et imaginaire est donc bien prégnante.
- 41 Enfin un dernier exemple conforte cette position de trompe-l'œil comme caractéristique esthétique ramonienne passée à la postérité. La photographie de la page 125 résume l'importance de la thématique picturale chez Gómez de la Serna, qui s'il ne peignait pas ou très peu, possédait dans son bureau de la tour de la rue Velázquez à Madrid, un *estampario*, des murs d'images, qui influençait grandement son écriture. De plus, le pinceau, sujet central de cette photographie est un motif récurrent dans son œuvre minifictionnelle. Je ne résiste pas à l'idée de vous lire cette *greguería* de la page 145 : « *Los pinceles hacen cosquillas a los cuadros.* » « *El pincel de Leonardo hizo sonreír a la Gioconda para toda la eternidad.* »
- 42 De chaque côté du pinceau une palette de peintre prend place, elles sont rigoureusement symétriques. Chacun de nous voit ainsi deux palettes symétriques réunies par un pinceau, d'autres y verront la représentation d'un papillon. La confusion entre réel et imaginaire joue

donc avec le lecteur spectateur grâce à un leurre paratextuel dont le support de tromperie est comparable là aussi à un trompe-l'œil. Finalement nous citerons à nouveau Laurie-Anne Laget qui dans *Les Relations esthétiques entre ironie et humour en Espagne. XIX^e-XX^e siècles* avance l'idée d'une analogie créatrice chez Gómez de la Serna ce qui implique que les *greguerías* sont bien des formes d'expressions littéraires hybrides, disséquées en outre par Gennaro Schiano³⁵. Elles sont amenées à partager iconographiquement l'espace du livre :

Cet effet du texte greguerístico sur le lecteur est garanti par la recherche d'une certaine cohérence, de ce que l'on pourrait appeler avec Breton de la logique analogique. On en revient à l'idée d'un ordre poétique, présent en filigrane du texte.

Ce dernier rejoint ainsi le cliché, qu'il ne prétend pas exactement rénover, mais sur lequel il s'appuie plutôt pour présenter à son public un regard décalé sous des traits évidents³⁶.

- 43 En fin de compte, c'est bien là tout le labeur de Chema Madoz de prétendre à une réécriture iconique des aphorismes ramoniens dans des compositions décalées mais aux composantes évidentes du quotidien. Désormais au terme du cheminement intermédiaire qui nous a conduits des trompe-l'œil scriptopicturaux aux photographies de Chema Madoz, sous l'égide d'un auteur aussi fantasque que pointilleux, schématisons pour ces deux cas précis (*Trampantojos* et *Nuevas Greguerías*) les relations interprétatives entre les mots et les images, d'après l'arborescence d'Áron Kibédi Varga³⁷ :
- 44 Les deux œuvres ont été étudiées selon un point de vue scientifique qui place leur 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. En revanche *Nuevas Greguerías* se place dans un type de relations secondaires puisque les photos n'apparaissent pas en même temps que le texte, il existe donc une succession déséquilibrée de *greguerías* et de photographies. Les mots sont toujours antéposés aux images. Varga précise :

Estas series secundarias pueden convertirse en objeto del estudio comparado, lo cual nos hace darnos cuenta del hecho de que las ilustraciones y la écfrasis – de hecho todas las manifestaciones de relaciones secundarias consecutivas – no son más que diferentes modos de interpretación. El intérprete nunca es un traductor exacto ; selecciona y juzga³⁸.

- 45 Par conséquent *Nuevas Greguerías* de Chema Madoz, malgré le caractère inédit du texte, demeure un espace de réception et de sélection d'une œuvre ramonienne référence à interpréter. La disposition du texte et des auto-illustrations de *Trampantojos* crée un système référentiel multiple. Ce système contient une modalité d'expression, certes, assez discrète comme un clin d'œil, mais nous l'avons identifié aujourd'hui, c'est le trompe-l'œil !

NOTES

1 GUTTIÉREZ SOLANA, José, *La España negra*, Madrid, Comares, 2000, p. 452. Voir le tableau de José GUTIÉRREZ SOLANA, *La Tertulia del Café Pombo*, 1920, huile sur toile, 161,5 x 211,5 cm, Madrid, Museo Nacional Reina Sofía.

Traduction : « Au centre se tient notre cher ami Ramón Gómez de la Serna, le plus singulier et original écrivain de cette nouvelle génération. Il est debout, en position d'orateur ; robuste, expansif et jovial, quelque peu volumineux, mais moins de ce que l'on voudrait en voir, afin d'achever sa grande similitude avec un Stendhal espagnol ou un Balzac d'une époque moderne et moins rhétorique. »

N.B. : Toutes les traductions de l'article sont de l'auteur.

2 GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Greguerías/Brouhahas*, éd. LAGET, Laurie-Anne, trad. LAGET, Laurie-Anne, Paris, Classiques Garnier, 2019.

3 RÓDENAS DE MOYA, Domingo, El microrelato en la estética de la brevedad del arte nuevo in *La Era de la brevedad – el microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, 2008, p. 98.

Traduction : « En effet, *gollerías, disparates, caprichos, trampantojos, fantasmagorías...* désignent un type de microtexte, presque toujours narratif, qui propose un regard inédit et humoristique à propos de quelque aspect, voulu ou non, de l'expérience humaine depuis un angle qui ne nous est

pas familier et souvent critique avec la vérité officielle. Un microtexte dont l'humorisme et l'apparente légèreté reposent sur un magma de tristesse, de sérieux, d'interrogation anxieuse sur le monde. »

4 PATEA, Viorica, *Short Story Theories: A Twenty-First-Century Perspective*, Amsterdam, Rodopi, 2012.

5 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 siècles : Pratiques et discours paratextuels*, Grenoble, CERHIUS, 1991, p. 233-243.

6 GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, « Los fotógrafos nuevos », in *París, Valencia, Pre-Textos*, 1986, p. 161-162.

Traduction : « Le photographe revient toujours à ses privilèges d'artiste [...] il travaille tel un observateur d'espèce complexe, entre naturaliste, écrivain et peintre d'instant exceptionnels. »

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

8 VIGNERON, Denis, « Des métaphores ortégiennes de Ramón Gómez de la Serna aux peintures hyperréalistes de Gerardo Pita », *Líneas* [En ligne], n° 2, décembre 2012, *Trompe-l'œil et vérité*, mis à jour le : 10/12/2017, URL : <https://revues.univ-pau.fr/lineas/646>. [Consulté le 02/09/2019].

9 GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Disparates y otros caprichos*, Edición Luis López Molina. Palencia, Menoscuarto, 2005.

10 ANDRES-SUÁREZ Irene, *El Microrrelato español : una estética de la elipsis*, Madrid, Menoscuarto, 2010, p. 20-21.

Traduction : « La minifiction recouvre un champ plus vaste que le microrécit, qui se réfère à un type de texte bref sujet à un schéma narratif. La minifiction, en revanche, est une supercatégorie littéraire polygénérique (un hyperonyme), qui réunit les microtextes littéraires fictionnels en prose, aussi bien narratifs (le microrécit, assurément, mais aussi les autres manifestations de microtextualité narrative, comme la fable moderne, la parabole, l'anecdote, la scène ou le cas par exemple) que non narratifs (le bestiaire – ils sont presque tous descriptifs –, le poème en prose ou l'estampe). »

11 GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, « Advertencia preliminar » *Caprichos* (1925) in *Obras completas VII, Ramonismo V. Caprichos-Gollerías-Tramantojos* (1923-1956), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2001, p. 881.

Traduction : « Avec *Trampantojos* sont publiées, pour la première fois en volume, quelques *greguerías ilustradas*, terme qui ne prétend pas qu'elles possèdent une plus grande culture ou qu'elles soient plus illustres que celles que j'ai publiées dans d'autres livres, mais qu'elles sont simplement éclairées des dessins de ma plume, des dessins légitimes, comme tout ceux de ce tome, signés ou non d'un R, et qui, naturellement, ne sont pas là pour concurrencer les artistes professionnels. »

12 « Trompe-l'œil », *Trésor de la langue française informatisé*, [http://www.cnrtl.fr/definition/trompe-l %27oeil](http://www.cnrtl.fr/definition/trompe-l%27oeil). [Consulté le 28/08/2019].

13 PEYRAGA, Pascal, « Avant-Propos », *Líneas*, n° 2, décembre 2012, *Trompe-l'œil et Vérité*, mis à jour le 11/08/2014. <http://revues.univ-pau.fr/líneas/454>. [Consulté le 12/09/2019].

14 GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Trampantojos*, *op. cit.*, p. 1157.

15 RIFFATERRE, 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, p. 211-229.

16 GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Trampantojos*, *op. cit.*, p. 158.

17 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. 166.

18 GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Trampantojos*, *op. cit.*, p. 1162.

19 *Ibid.* p. 1158.

20 GODEAU Florence, *Et in fabula pictor. Peintres-écrivains au xx^e siècle : des fables en marge des tableaux*, Paris, Les cahiers de Marge, Éditions Kimé, p. 291.

21 GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Trampantojos*, *op. cit.*, p. 1152.

22 SÁNCHEZ DE PALACIOS, Mariano, *Los Dibujantes de España*, Madrid, Ed. Nuestra Raza, 1935.

23 FERNÁNDEZ ROMERO, Ricardo, « Ángulos de Madrid (1932-1934) : la colaboración artística de Ramón Gómez de la Serna y el fotógrafo Alfonso Sánchez Portela » in *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 37, n° 1, Madrid, 2012, p. 85-116.

24 PIETTE, Albet, *Le Mode mineur de la réalité : paradoxes et photographies en anthropologie*, Louvain, BCILL, 1992.

25 *Ibid.*, préface, p. 7.

26 CHIROLLET Jean-Claude, « Les interprétations photographiques » (chapitre 6), in SOULAGES, François (dir.), *Interprétation & art. Risque & nécessité*, Paris, L'Harmattan, 2019, p. 75-92. Citation de GAUTIER Théophile, « L'œuvre de Paul Delaroche photographié », in revue *L'Artiste*, Paris, 7 mars 1858, p. 153-155.

27 MERCADIER, Guy, *Le Livre et l'Édition dans le monde hispanique, XVI^e-XX^e siècles : Pratiques et discours paratextuels*, op. cit. p. 233-243.

28 *Idem.*

29 GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, MADOZ Chema, préface de Laurie-Anne LAGET, *Nuevas Greguerías*, Madrid, La Fábrica, 2009, p. 15-16.

Traduction : « Chema Madoz tout comme Ramón Gómez de la Serna veulent surprendre leur spectateur ou lecteur et se complaisent à déformer le réel, mais toujours en mettant l'accent sur les relations inédites qu'ils élaborent dans leurs univers créateurs respectifs. [...] Selon les propres mots de Ramón Gómez de la Serna, « c'est une libération par l'incongruité qui va conduire vers une cohérence de matières obtenue à un niveau supérieur ». Cette cohérence ultime entre les mots et les choses est à la racine de l'effet poétique de la *greguería*, qui pourrait également s'appliquer à l'œuvre photographique de Chema Madoz. »

30 MALRAUX, André, *Les Voix du silence. 1 Le Musée imaginaire*, Paris, Gallimard, 1965.

31 Voir le reportage : <http://www.rtve.es/alacarta/videos/programa/greguerias-ilustradas-fotografo-chema-madoz/628548/> [Consulté le 12/09/2019].

32 GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Points Essais, 2019, p. 187.

33 ARASSE, Daniel, « Le corps fictif de Sébastien et le coup d'œil d'Antonello », in *Le Corps et ses fictions*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1983, p. 127.

34 GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, MADOZ, Chema, préface de Laurie-Anne LAGET, op. cit., p. 14.

Traduction : « Ce sont deux lectures originales et complémentaires d'une même suggestion visuelle. L'artiste et l'écrivain, chacun avec son langage – les jeux de forme, lumières et matières, dans le cas de Chema Madoz ; les effets créés par les sonorités et la construction de la phrase qui suit le mouvement de la fumée tout en élaborant la métaphore des bas féminins, dans la *greguería* de Ramón – nous montrent des objets du quotidien, toujours re-

connaissables, qui néanmoins, se retrouvent transformés par le regard créateur en doubles images qui, comme le suggérait Gaston Bachelard, veulent changer et renouveler la perception des choses. »

35 SCHIANO, Genarro, « Un género de tres cabezas. La greguería tra prosa, poesía e poema in prosa », in *Rivista di Filologia e Letterature ispaniche*, n° 17, 2014, p. 165-179.

36 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, p. 125-143.

37 Voir la figure I dans l'article de KIBÉDI VARGA, Áron, « *Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen* », in MONEGAL, Antonio, *Literatura y Pintura*, Madrid, Arco-Libros, 2000, p. 126.

38 *Idem*. Traduction : « Ces séries secondaires peuvent devenir un objet d'étude comparée, ce qui nous rend compte du fait que les illustrations et l'*ekphrasis* – et donc toutes les manifestations de relations secondaires consécutives – ne sont que différents modes d'interprétation. L'interprète n'est jamais un traducteur exact, il sélectionne et juge. »

RÉSUMÉS

Français

Dans les *Œuvres complètes* de Ramón Gómez de la Serna nous sommes en présence d'illustrations de l'auteur lui-même pour les textes issus de *Gollerías* (1946) et *Trampantojos* (1947). Sont-elles des trompe-l'œil ? L'écriture et l'illustration qui proviennent de la même main ramonienne, posent question. Les interrogations suscitées par ce mode d'expression artistique hybride ont également une portée contemporaine lorsque le photographe madrilène Chema Madoz propose, en 2009, d'illustrer des *greguerías* inédites de l'auteur.

English

Illustrations by the author himself from *Gollerías* (1946) and *Trampantojos* (1947) are visible in the *Complete Works* of Ramón Gómez de la Serna. Are they optical illusion? Writing and illustration, which come from the same Gómez de la Serna's hand, are problematic. This hybrid mode has also a contemporary scope when the Madrid photographer Chema Madoz proposed, in 2009, to illustrate unpublished *greguerías* from the writer.

INDEX

Mots-clés

texte-image, illustration, Gómez de la Serna (Ramón), photographie, hybridité

Keywords

text and picture, illustration, Gómez de la Serna (Ramón), photography, hybridity

AUTEUR

Julien Strignano

Doctorant – CELEC (EA 3069), Université Jean Monnet Saint-Étienne