

"ENTRE ESTHÉTIQUE ET MYSTIQUE : QUELQUES REMARQUES SUR RAMON GAYA, PENSEUR DE L'ART"

Ricardo TEJADA
Université du Maine, Le Mans

Le nom de Ramón Gaya (1910-2005) est complètement méconnu en France, tout simplement, à cause du manque de traductions de ses textes et de l'absence d'expositions –à ma connaissance- consacrées à son œuvre plastique. En Espagne, grâce à l'édition des *Œuvres complètes* en quatre volumes chez *Pre-textos*, à partir de 1990, et, surtout, grâce aux expositions anthologiques consacrées à sa peinture qui ont eu lieu ces dernières années –Valence, Madrid et Barcelone– nous sommes au premier stade de sa connaissance en tant que peintre et écrivain¹. La fondation d'un musée Gaya à Murcie, sa ville natale, il y a dix-sept ans, a signifié une reconnaissance considérable de son travail, mais on est encore à un état initial de la recherche. Les articles non publiés dans l'édition de *Pre-textos* sont nombreux et la dispersion de ses tableaux dans des collections privées reste considérable.

Je voudrais soutenir ici l'existence de quatre axes qui articulent son œuvre : sa situation excentrique, hors des sentiers battus ; la singularité de son écriture ; sa vision de l'art comme prolongation de la vie et son insistance sur la création comme expérience des éléments cosmiques propres à la peinture ; et, enfin, son horizon : d'une sorte de "proto-esthétique", proche d'une certaine attitude mystique. Je voudrais faire voir l'enchaînement cohérent de ces quatre affirmations et souligner l'importance de son parcours. Une dernière remarque préalable : j'ai pris la décision d'analyser surtout son activité comme écrivain, sans oublier en aucun cas le fait qu'il a une double casquette, l'autre facette étant celle de peintre, qui est essentielle pour comprendre le sens de sa vision du monde. Une thèse sous-jacente anime cet exposé : l'idée que son regard sur la vie, sur l'art, sur la peinture est un double regard, décliné sous forme d'un dire posé, profondément poétique et musical, mais aussi méditatif, et d'une fluidité

¹ *Obra completa*, 4 vols., *Pre-Textos*, Valencia. Les citations appartenant aux quatre volumes sont introduites à l'intérieur du corps du texte, entre parenthèses. L'abréviation O.C. est suivie du chiffre romain du volume et du numéro de la page. Plusieurs catalogues sont extrêmement intéressants. Citons par exemple: *Ramón Gaya. Premio Velázquez 2002*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2003 ; *Ramón Gaya. La hora de la pintura*, Fundación Caixa Catalunya, Barcelone, 2006. Parmi le recueil de textes : *Sentimiento y sustancia de la pintura*, prólogo de A. Trapiello, Ministerio de Cultura/Comunidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1989 ; et *Antología*, Fundación Santander-Central/Hispano, selección y prólogo de A. Trapiello, Madrid, 2003. Nigel Dennis a édité cette année un extraordinaire recueil d'entretiens : *Ramón Gaya de viva voz. Entrevistas (1977-1998)*, *Pre-Textos*.

picturale autonome. Le dire du texte pointe d'une manière oblique vers cette fluidité, mais il ne le verbalise pas, encore moins ne l'épuise dans sa signification. Les deux voies se font constamment des clins d'oeils, sans converger ni diverger complètement.

Premier point de notre exposé : son parcours est relativement excentrique par rapport à un itinéraire plus conventionnel aussi bien comme peintre que comme essayiste. En effet, Ramón Gaya est un peintre au milieu d'un cercle d'amis poètes (Luis Cernuda, Juan Gil-Albert, José Bergamín, parmi d'autres) appartenant la plupart à la génération de 27, dite aussi de la République. Il contribue sous forme de dessins et quelques articles à une des revues les plus importantes dans les milieux littéraires de cette période, *Verso y prosa*. Certes, il fait partie d'un groupe d'amis peintres issus de sa région natale, mais il reste à l'écart des grands cénacles de la peinture, de Madrid où il habite à partir de 1929. Depuis sa jeunesse, il est un admirateur de la poésie de Juan Ramón Jiménez et ce qu'il faut souligner c'est le fait que, contrairement à la plupart de ses amis contemporains, il reste toujours fidèle à son œuvre. L'orientation esthétique de Ramón Gaya est proche de tous ceux qui prônent à partir de 1930 une humanisation de l'art, après les expérimentations ludiques des avant-gardes. Il partage avec Bergamín et Zambrano un même sentiment critique envers le célèbre livre d'Ortega : *La déshumanisation de l'art*. Dans le cadre des Missions Pédagogiques, il sillonne avec ses amis, Zambrano et Cernuda, certaines contrées de l'Espagne rurale, en s'occupant notamment de la mise en place d'une exposition ambulante de reproductions de chefs-d'œuvre de la peinture espagnole. Lors du soulèvement militaire de 1936, Ramón Gaya est sans hésitations aux côtés de la République et va collaborer –comme dessinateur et comme écrivain– dans une des revues les plus légendaires de cette période : *Hora de España*. Or, au moment où une bonne partie de ses amis, compagnons de route des communistes, revendique un art au service du peuple et surtout un art doué d'une fonction éminemment politique, Gaya défend haut et fort l'autonomie de l'art et son indépendance vis-à-vis de la politique et de l'histoire. En outre, il critique le surréalisme et ceux qui se considèrent d'une manière ou d'une autre leurs héritiers : l'affichiste José Renau et le muraliste mexicain Siqueiros. Son départ en exil en 1939 au pays de cet artiste ne fait que prolonger ce débat en terres américaines. En dépit de sa gratitude envers le Mexique, l'Europe, "patrie" de la peinture, lui manque. Gaya, publie quelques articles dans la revue d'Octavio Paz, *Taller*. Il est profondément ancré dans le milieu de l'exil espagnol (Cernuda, Prados, plus tard Tomás Segovia), tout en étant à l'écart des tendances majoritaires de l'art contemporain (le muralisme, les post-avant-gardes, l'abstraction...). Son retour en Espagne dans les années soixante ne modifie pas la donne. Gaya s'était montré critique à l'égard de Dalí, Miró, et Tàpies, les trois peintres catalans qui ont dominé la scène espagnole entre les années cinquante et quatre-vingt. Peut-être a-t-il payé cher ces critiques. Quoi qu'il en soit, son parler franc, mais susceptible d'interprétations équivoques, et sa farouche indépendance d'esprit, ont contribué à cette solitude de Ramón Gaya.

La singularité et la qualité de son écriture –deuxième point– sont évidentes depuis les années vingt, époque où il écrit ses premiers articles et quelques poèmes. Son modèle incontestable va être, à partir de ce moment-là, la poésie et la prose de Juan Ramón Jiménez, alors qu'il n'y a pas de peintre espagnol de son époque qui joue un rôle pareil (O.C., II, 175). Le magistère de Juan Ramón chez Gaya implique deux vecteurs majeurs : la possibilité de réunir un certain classicisme avec une indéniable modernité et la capacité d'une prose lyrique et charnelle à pointer vers l'innommable². Quant il décrit l'affiche de propagande parce qu'elle se soumet à une discipline objective, coupable à ses yeux d'enlever à l'art sa puissance autonome d'émouvoir, il établit une distinction entre l'artiste et l'*artífice*³. Celui-ci est l'auteur mécanique d'une œuvre, alors que celui-là est un véritable créateur non soumis à l'Histoire, tout en la rendant transparente. Cette distinction cruciale est à l'origine de sa distinction ultérieure entre l'art artiste et la véritable *création* qui va au-delà de l'art. Juan Ramón Jiménez a fait toujours partie pour Gaya de cette race de créateurs que l'humanité n'offre que de temps en temps.

L'intérêt de la prose de Juan Ramón –je pense notamment à son *Diario de un poeta recién casado*– est de procéder à une sorte de description du monde, à travers ce qu'il appelle une "*inquietud pensativa y sensitiva*", et qui est susceptible d'être perméable ou réceptive à une méditation⁴. Gaya fait un pas de plus. Il dilate légèrement cette prose afin de l'ouvrir à une saisie du monde par la pensée. Pour cela, ses écrits, surtout les plus intimistes –comme son *Diario de un pintor*– s'ouvrent à l'implicite et à la suggestion à travers les points de suspension⁵. Ceux-ci signifient beaucoup plus qu'un marqueur de style ou qu'un lyrisme timide. Ils sont les signes d'une pensée ou d'un dialogue qui n'a pas de point de départ ou de point d'arrêt, comme la vie elle-même. "... *Sí, le prometo ser breve*", ainsi commence sa "Lettre d'un peintre à un affichiste" de janvier 1937. Les points de suspension ne jouent plus la place qu'ils occupent d'habitude selon les règles de la grammaire. Très souvent, ils coupent en deux un groupe nominal, comme s'il y avait un temps d'arrêt, un moment de recherche du mot juste, de confidentialité avec le lecteur. Autrement dit, il s'agit d'une volonté profonde de peser les mots non pas pour qu'ils soient plus exacts, mais plus signifiants. Un art de la nuance, du ton approprié, voilà l'enjeu de son écriture. Suspension, cela veut dire un temps d'arrêt et pour Gaya la pensée est un arrêt, une pause réflexive, à l'intérieur de la fluidité du monde visuel (O.C., I, 205). Un coup de pinceau ne peut pas être une pensée parce qu'il suit le mouvement du monde, mais la pensée peut se faufiler avant le premier ou après le dernier coup

² Gaya dit à propos de la prose de Juan Ramón : "*decir con palabras apasionadas y carnosas lo que escapa a los nombres*" (O.C., II, 229).

³ "Carta de un pintor a un cartelista", *Hora de España*, vol. I, Valencia, enero 1937, p. 55.

⁴ Juan Ramón Jiménez, *Cartas. Antología*, ed. F. Garfias, Espasa-Calpe, Madrid, 1992, p. 236.

⁵ La coïncidence du mot "journal" à l'intérieur des titres de deux livres n'est pas à mon sens banale. Rosa Chacel, une autre admiratrice de Juan Ramón, commence à écrire vers les années quarante son journal *Alcancía. Ida y Alcancía. Vuelta*.

de pinceau, comme si l'intelligence sensitive de la main se transformait dans une intelligence sensitive du verbe.

Si je parle d'une recherche du ton juste c'est parce que la prose de Gaya est absolument musicale et, par conséquent, il s'appuie parfois sur des mots importants qu'il met en italique. La *divagation* – mot qui apparaît dans le titre d'une de ses colonnes journalistiques les plus connues – est la voûte de cette prose qui se cherche constamment, sans pour autant tomber jamais dans la superficialité ou la logorrhée.

Ramón Gaya n'aimait pas le mot "essai". Il considérait qu'il était associé à la critique académique ou à l'esprit borné et distancié de la science. Il abhorrait le scepticisme qui gouvernait – selon lui – les stratégies de l'essai et qui empêchait l'homme de croire, d'avoir une foi (O.C., I, 207 et III, 129). Il n'avait pas entièrement tort, mais il se trompait. Il ne se rendait pas compte de la puissance d'irradiation de la poésie sur l'essai en Espagne, idée que Pedro Salinas avait lancée dans les années quarante sans avoir le temps de l'étayer d'une manière rigoureuse⁶. Il ne voyait pas que la recherche d'une tonalité juste, la quête de choses vraies au-delà de la vérité, la divagation et l'arrêt comme gestes fondamentaux d'une nouvelle pensée convenaient absolument à l'essai. Il n'était pas conscient qu'à l'encontre de ses propos, il renouvelait de fond en comble l'essai en langue espagnole et qu'il établissait de nouvelles passerelles entre la poésie et la méditation.

Passons au troisième point : l'art comme prolongation de la vie et la création comme expérience des éléments constitutifs de la peinture. Ramón Gaya partage avec les avant-gardes une conviction profonde : l'art n'est pas dissocié de la vie, l'art et la vie ne sont pas deux choses foncièrement distinctes. L'art n'est pas une affaire de musées, encore moins une affaire de luxe bourgeois. Or c'est dans la manière dont il faut tirer les conclusions de cette affirmation que Gaya s'éloigne des avant-gardes. D'après lui, il ne fallait pas "assassiner la peinture", comme disait Miró dans les années vingt, formule que Tapiès reprend dans les années soixante-dix⁷. Il ne fallait pas non plus se contenter d'un discours sur la surface du tableau, sur sa structure et les problèmes plastiques qui en dériveraient⁸.

Le fait que Gaya n'approuvait pas les idées d'Ortega y Gasset dans *La déshumanisation de l'art* voulait dire qu'il ne considérait pas que l'art puisse être réduit à une simple immanence, peu ou prou ludique. Il ne voulait pas pour autant un art au service de la politique, un art humanisé réduit à sa fonction d'instrument en faveur du pouvoir. C'est dans ce double déni qu'il se fraie un chemin, toujours à l'écoute de son expérience vitale. Lorsqu'il montre les reproductions des grands tableaux classiques espagnols aux paysans castillans ou andalous, lors des Missions Pédagogiques, il se rend compte que pour eux, Gaya

⁶ Pedro Salinas, "El signo de la literatura española del siglo XX", diciembre 1940, in *Literatura española. Siglo XX*, Alianza Editorial, 1970, (première édition : 1941), pp.34-45.

⁷ Antoni Tapiès, "El asesinato de Joan Miró", in *El arte contra la estética*, Planeta-Agostini, 1986, (première édition : 1974), pp. 97-102.

⁸ C'est le cas, à certains égards, d'Antonio Saura dans *Visor. Sobre artistas*, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2001.

n'est pas forcément plus moderne que Velázquez et que Berruguete est le seul artiste à être "moderne", c'est-à-dire contemporain, à leurs yeux⁹. Profonde révélation que celle-ci, car Gaya va tenir toujours à une idée de l'art comme élément éternel de l'homme. Les différentes manifestations de l'art ne peuvent pas être soumises à une logique historique ou pire historiciste. La création surgit inopinément et démolit simultanément toutes les couches liées aux modes de l'époque, aux goûts datables, aux mentalités d'une société. Il s'oppose fermement à une histoire de l'art qui réduirait les gouffres les plus enfouis de l'âme de l'artiste et de l'âme de son œuvre à une simple succession de styles. Il s'oppose aussi à un clivage inflexible entre la peinture occidentale et la peinture orientale. Le "Jardin de la Villa Médicis" de Velázquez est hanté par le même silence que les paysages de Hirosighe. Les lignes souterraines de la peinture traversent les époques et les cultures sans respecter leurs frontières si bien que Gaya distingue deux grands affluents de la peinture, celui du silence et celui de l'expression. L'affluent de l'expression –comme il soutient dans son texte crucial "El sentimiento de la pintura" de 1959– aurait comme source Giotto et traverserait Gaya pour aboutir à Van Gogh et Gutiérrez Solana (O.C., I, 21-24).

Velázquez est situé au milieu de ce grand courant du sentiment et du silence, qui a comme point de départ Carpaccio et a sa suite chez Constable. C'est le peintre espagnol qui, bien avant son essai magnifique "*Velázquez, pájaro solitario*", publié en 1963, va constituer, depuis les années trente, un des centres secrets de sa méditation sur l'art (O.C., I, 115-177). Maintes caractéristiques qu'il retrouve dans sa peinture sont assez souvent transposées dans ce qu'il considère être propre de toute création : la passivité contemplative, l'obéissance à la réalité réelle –dans toute sa capacité de fascination– la purification du réel qui en ressort, le contournement des pièges représentés par la couleur et le dessin, et surtout la transparence, une transparence de la réalité presque fantomatique. Le tableau "L'Enfant de Vallecas" est à ses yeux –comme pour son amie María Zambrano– le summum de la pitié que Velázquez éprouve pour la vie, pour la vie à l'état pur, sans masques ni artifices.

L'art est un *transit* vers quelque chose qui le dépasse. Gaya ne croit pas, ni à la vision de l'art pour l'art, ni non plus à une immanence plate de son être. Le transit, n'est pas vers l'infini –comme il le croyait avant–, mais vers le sacré. Selon lui, les religions, au lieu d'exprimer ou de manifester Dieu, le voilent plutôt. Très souvent, la foi de l'artiste –car le grand art n'est pas une religion, mais une foi– est une foi, une foi toute seule, sans Dieu. Une fois de plus, la visée de Gaya coïncide avec celle de Zambrano. L'essentiel du grand art, c'est le sacré, cette puissance de l'art à configurer un espace propre où l'homme se sent immergé et dépassé par des forces parfois dépourvues de sens. La figure du nid, de la concavité, du puits, apparaît souvent sous la plume de Gaya afin d'indiquer la profondeur exprimée par la peinture, une profondeur qui est en même temps protectrice et dangereuse, accueillante et énigmatique, comme la chapelle

⁹ "España, toreadores, Picasso", *Hora de España*, vol. X, Valencia, octobre 1937, p. 29.

Scrovegni, peinte par Giotto (O.C., III, 39) ou même la ville de Venise elle-même (O.C., III, 38 et 95).

Gaya est à la recherche d'un art de l'âme qui puisse donner une musique au silence du monde. D'où son rejet de l'architecture ou plutôt de l'architectural. Car l'architecture, à ses yeux, est soumise à l'histoire et représente le produit de l'esprit et donc de la science et de la technique. L'opposition entre Paris, ville architecturale, et Venise, ville concave qui contrairement aux apparences est une ville des éléments cosmiques –l'eau, l'air, les nuages, la pluie...– est très significative à cet égard (O.C., III, 38 et 95)¹⁰.

Ni négation de l'ancien, ni copie ou imitation de ses réussites, le cheminement de Gaya nous ouvre les yeux sur la modernité de nos prédécesseurs et sur la pléthorique jeunesse du monde présent. Cette jeunesse permanente du réel est axée sur les éléments qui en font partie. Les toiles peintes par Gaya, ainsi que son écriture, nous parlent toujours de la chair, du corps, d'un élément matériel, lié à la sensualité, à la terre, à la féminité. Il apprécie le mot "*carnosidad*" (O.C., III, 15, 17, 21, 30, 36, 46 et 81). Murcie et Rome sont les deux villes qui incarnent d'une manière plus saisissante cette dimension cosmique. Mais cette chair de la réalité –qui par moments nous rappelle la fameuse idée de Merleau-Ponty– nous ouvre la porte d'une dimension moins matérielle, presque invisible, une substance qui donnerait le ton d'un endroit, d'un moment particulier, si important pour la peinture. Le pendant de ce caractère charnu de la réalité est la transparence, la transparence de l'air de Madrid, de la peinture de Vélazquez, la *transparence* comme trait fondamental de l'art puisqu'il relie l'Histoire et la réalité, le temps et l'éternel, l'invisible et le visible (O.C., I, 102 et 143).

Mais c'est l'eau, d'après Gaya, l'élément fondateur de la peinture (O.C., I, 39, 98 ; et III, 75-76, 125). Il peut être charnu, matériel et épais, mais aussi transparent et révélateur. Source de mort et source de vie. Les miroitements de l'eau, sa nature chatoyante, étaient quelque chose de très fascinant pour lui. Il y voyait ce jeu de "*no estar y ser*" où la peinture se mettait à l'épreuve. Gaya avait par ailleurs un talent exceptionnel à rendre liquides et miroitantes les touches de son pinceau et très souvent ce qu'on regarde comme une aquarelle n'est qu'un pastel ou même une huile ou une gouache. Il y a un devenir aqueux dans sa peinture, comme si le liquide presque invisible du monde se métamorphosait dans le liquide de la matière picturale...

Quatrième et dernier point : l'importance qu'il attache aux éléments, et plus particulièrement à l'élément liquide, est indissociable d'une expérience vitale qui est le fil conducteur de toute sa trajectoire aussi bien dans la peinture que dans l'essai. Le passage, le transit, entre l'expérience et la mise en forme d'une idée se fait à travers une révélation, une vision, une saisie du caractère excessif de

¹⁰ Et le Palais Chiaricatti, édifié par Palladio, et tant admiré par Gaya, est une exception qu'il chérit particulièrement à cause de sa capacité à réveiller en nous la jeunesse des anciens, c'est-à-dire, la profonde modernité et le primitivisme de l'œuvre qui est le signe de son véritable classicisme (O.C., III, 42).

la réalité : envoûtante et éblouissante au moment le plus inattendu. Je ne peux pas m'empêcher de citer cet extrait du *Diario de un pintor* :

"Había cavilado mucho sobre el arte de la pintura, pero no me había detenido a deletrear ese sentimiento interior.[...] Mientras tanto callejaba por el apretado laberinto de Venecia, deteniéndome en cada uno de esos puentes casi chinos, entre útiles y caprichosos, en los cuales pasaba horas inmóvil, emocionado pero inmóvil como una tortuga, absorbiendo rareza, belleza, pingosidad, o sea, mojándome en el aceitoso veneno de esas calles, de un realismo tan inverosímil. Un atardecer, de entre aquellas aguas espesas, usadas, me pareció ver salir, surgir como una Venus cochambrosa, el manchado cuerpo de la Pintura. Y no era ningún delirio" (O.C., I, p.29).

Tout est là. Une méditation qui se fait au rythme d'une balade à travers le dédale des rues. Un égarement volontaire qui stimule un recueillement du moi. Une recherche intérieure d'un sentiment obscur qu'il faut déchiffrer. L'arrêt de la pensée dans la contemplation émouvante d'une beauté presque orientale. Une attitude insouciante et passive qui facilite l'immersion dans l'atmosphère liquide, tactile, de l'entourage. Et tout à coup une vision, la vision du corps de la peinture, comme si le réel régurgitait la peinture, comme si celle-ci n'était qu'une prolongation, un peu plus solidifiée, de la nature aquatique de la réalité.

À la fin de sa vie, Ramón Gaya continuait à épurer sa peinture à la recherche d'un vide accueillant. Il s'agissait de distiller le réel, d'enlever le maximum possible de sa dimension corporelle. La seule richesse de l'art – nous dit-il – est le vide, la pureté du vide, d'un vide qui est en quelque sorte habité (O.C., 48 et 53). C'est le Gaya "oriental", le plus élémentaire, au sens propre du terme, comme si l'orientalisme des essais, présent depuis les années quarante, l'avaient conduit à une sorte d'orientalisme dans la peinture, quelques décennies plus tard. Il montrait que l'art demeurait à proximité de la mystique, sans qu'il s'identifier à elle. Il continuait à nous signaler le besoin d'une "proto-esthétique" qui nous réconcilie avec le réel, c'est-à-dire, la nécessité d'une exploration des soubassements de notre sensibilité comme condition urgente de notre confiance renouvelée dans le monde.