

CHAPITRE III

LA VIE SECRÈTE DES MOTS CHEZ RAMÓN GOMEZ DE LA SERNA

Ricardo TEJADA

L'œuvre de Ramón Gómez de la Serna est, à plusieurs égards, extrêmement singulière¹. Elle est tout d'abord une plaque tournante décisive des avant-gardes en Espagne et dans le monde hispanique. Personne n'a pu imiter son œuvre, pas plus que la poursuivre, même si elle a été pour maints écrivains un modèle de créativité et d'inventivité. Elle est ensuite multiple et foisonnante, une véritable forêt vierge constituée d'une trentaine de romans et de nouvelles, d'une vingtaine de monographies et de chroniques, de plusieurs œuvres de théâtre, plusieurs essais, et d'innombrables séries de *greguerías*. Enfin, son destin et sa réception ont été bien atypiques car après deux décennies de gloire (en gros pendant les années 1920-1930) en Espagne, mais aussi dans la plupart des pays latins, ses livres et ses interventions artistiques tombent un peu partout dans l'oubli. Ce n'est qu'à partir des années quatre-vingt-dix que sortent en Espagne plusieurs nouvelles éditions, la publication, en 2000, d'une revue consacrée à l'auteur, intitulée *Boletín Ramón*, et la parution de nouvelles traductions à l'étranger, notamment en France.

L'œuvre de Ramón (je l'appellerai désormais de cette manière en suivant une certaine habitude consacrée qui tient à sa façon de signer) est intimement liée à sa personnalité. Il peut paraître dadaïste par son goût de la provocation, ou donner l'impression d'adhérer au futurisme alors qu'il est parfois très amer par rapport à la modernité. Il s'approche au début de sa carrière littéraire d'une certaine vision

romantique et moderniste. Son écriture n'est pas automatique en dépit de sa volonté constante de ne pas corriger ses manuscrits. Il parle d'une « subconscience », mais il se sent complètement indépendant de l'aventure surréaliste. Il côtoie le cercle du groupe « ultraïste », la première avant-garde littéraire en Espagne, vers 1920, malgré le fait qu'il la trouve nombriliste et infantile, bref, il est toujours Ramón si bien que le seul « isme » auquel il appartient est le « ramonisme ».

Tout ce qui a été fait par lui porte le signe de sa singulière attitude face au monde. Il est joyeux et blagueur, naïf et pourvu d'une pointe très fine et moderne, même si la mort n'est jamais absente dans ses livres. Sa subversion est toujours folâtre et pleine d'une bonhomie parfois déconcertante. Il est généreux et vitaliste, tout en étant traversé d'un pessimisme très baroque. Il est le seul romancier espagnol de cette époque, avec Felipe Trigo, à avoir exploré l'érotisme et le monde de la femme, tout en ayant une fâcheuse tendance à cloîtrer sa compagne. Quand il était jeune, il était imbu de l'esprit libertaire ; arrivé à l'âge de la maturité, vers 1949, il exprime publiquement son adhésion au franquisme et publie dans les journaux de la Phalange. Il fait la repentance de ses longues années de concubinage et épouse à l'église, conformément aux préceptes catholiques, sa compagne de longue date. Mais à travers ses multiples contradictions, un élément constant demeure : sa méfiance totale du social et sa répugnance à l'égard de la question politique.

La critique littéraire a souligné à plusieurs reprises le caractère biographique de tous ses textes². Il parle de tout ce qu'il aime : les marchés aux puces, le cirque, les villes, les conversations littéraires ou *tertulias*, les seins, ou bien la peinture. Il a écrit plusieurs biographies : *Quevedo*, *Azorín*, *Goya*, et plusieurs ébauches biographiques, plus proches de la notice biographique ou du portrait humain que d'une simple narration chronologique, sur Cocteau, Apollinaire, et il a consacré un livre à sa contemporaine, l'artiste peintre Maruja Mallo. Il a écrit, à la fin de sa vie, une excellente autobiographie, *Automoribundia*, par moments décevante, par moments pleine de trouvailles. Tout paraît porter donc le signe de Ramón, ce signifiant tout rond, avec ce « m », ce « n » et ce « o » tonique, ce prénom si peu adéquat – dit-il – à être porté par un militaire ou par un évêque.

Dès qu'on se penche sur les textes, ils nous laissent perplexes. Lisons le livre consacré au légendaire café de Madrid, le fameux café Pombo, tout près de ce centre névralgique de la ville, appelé Sol, où Ramón se réunissait avec toute une pléiade d'artistes et d'écrivains remarquables, ainsi qu'avec des personnages plus ou moins étranges³. On se rend compte que sous prétexte de nous faire une chronique ou une histoire de cette *tertulia*, il nous parle de tout et de rien. Il écrit sur le miroir du café et les miroirs en général, sur les garçons, les sorbets au riz qu'on pouvait déguster, les coins, les tables et les chaises, les sottises entendues, bref les choses

les plus invraisemblables. Le lecteur ne pourra jamais savoir à aucun moment si Bergamín était toujours proche de lui au niveau esthétique, s'il y avait des artistes qui n'assistaient plus à un moment donné à la réunion du samedi soir, si les nouvelles générations avaient complètement changé la donne. Nous ne savons pas non plus la chronologie, les dates faisant défaut, ni la façon, par exemple, dont l'hommage à Picasso ou à Ortega s'est déroulé.

La même impression prévaut à la lecture de son autobiographie. Il aime parler pendant les quatre ou cinq premières pages de son livre du signifiant « Ramón », faire référence à une chansonnette populaire associée au prénom, et nous présenter des autoportraits ou de caricatures en divaguant simultanément, plutôt que nous décrire ses premiers souvenirs d'enfance. Une biographie devient souvent chez lui un patchwork fascinant où le souffle unique d'un artiste n'empêche pas qu'il y ait des digressions de l'auteur, ou bien quelques textes, poèmes ou tableaux du personnage. Ramón n'aime visiblement ni l'histoire, ni les événements historiques, ni l'intimité à la façon bourgeoise.

En réalité, ce que nous pouvons constater et découvrir tout au long de son œuvre est un processus de dépersonnalisation à multiples facettes. Je voudrais étayer cet argument grâce à quatre points. Premièrement, on assiste à un phénomène de travestissement de la fonction artiste. Deuxièmement, l'écriture ramonienne présente une fragmentation qui saute aux yeux tant au niveau des paragraphes qu'au niveau de la syntaxe. Elle vise à exprimer un monde foncièrement hétérogène d'où le moi est délogé. Troisièmement, la vision atomiste du monde, sérieuse et ludique en même temps, se répercute sur la façon dont il conçoit les genres littéraires. Le fait que la brique constituant la structure et la charpente des textes soit toujours la *greguería* (que Ramón définit à l'aide de la formule « métaphore + humour »), ou plutôt une subversion et une rupture du concept (de la substance et de ses attributs), produit un gommage des différences entre les genres et une oblitération des principes narratifs et biographiques. Enfin, ce processus de dépersonnalisation tend à se produire surtout au niveau du langage, ce qui l'empêche de s'orienter vers la vie. Ramón est l'inventeur extraordinaire d'un nouveau langage, mais il n'a jamais été un artiste visionnaire. L'expérience vitale et la question éthique et politique constituent, à mes yeux, deux trous béants de son monde littéraire.

Le travestissement

J'entends par « travestissement » une mise en scène parodique et ludique de la fonction artiste. Cette mise en scène subvertit les partages du monde bourgeois entre le monde savant et le monde populaire, entre le sérieux et le comique. Elle tend à rompre à coups de marteau, mais d'une manière légère, les soubassements de la rhétorique libérale et, en dernier ressort, de toute la tradition rhétorique : l'éloquence, l'action (cette « sorte d'éloquence du corps » de l'orateur), et surtout le décorum. Nigel Dennis a récemment souligné l'importance des conférences de Ramón, soutenant avec raison que les conférences constituent pratiquement un genre littéraire à part à l'intérieur du corpus ramonien⁴.

Voyons les différents épisodes au cours desquels il s'est mis en scène. Tout d'abord, l'hommage à Larra, l'écrivain romantique et rebelle espagnol, où l'on voit une tentative simultanée de vivre le théâtre et de rompre la carcasse vide des rituels propres à l'hommage. Ensuite, en 1923 il monte sur un trapèze, au Cirque Américain de Madrid et fait une conférence à l'occasion de la deuxième édition de son livre *El Circo*. La traduction française du livre sera préfacée par les frères Fratellini, célèbre famille de clowns pendant la première moitié du siècle dernier. Le cirque est d'après lui « toujours très grand – même s'il est tout petit, grand comme le Paradis terrestre dont il possède la naïveté, la clarté et la grâce primitive et édénique⁵ ». Juste avant la première, en 1929, de sa pièce de théâtre *Los medios seres (Les demi-êtres)*, Ramón fait plusieurs conférences habillé dans un costume dont la moitié gauche est noire et la moitié droite est blanche. En 1930, il donne une conférence au « Ciné-club espagnol » de Madrid à l'occasion de la première du film *The Jazz Singer* avec Al Jolson. Son intervention est un hommage aux Américains d'origine africaine, à leur force vitale et musicale. S'opposant au racisme commun des Européens, il loue la « sincérité des noirs », leur capacité à « rompre l'hypocrisie sociale ». Ce sont les corsets de la société bourgeoise, au sens propre et figuré, qui sautent au contact des rythmes afro-américains, car « tout est mobilité dans le jazz ». Un court-métrage de la même année (pratiquement introuvable) intitulé *L'Orateur*, et qui a été projeté lors de la première du film de Buñuel *Un perro andalou (Un chien andalou)*, nous présente Ramón, au parc de El Retiro, à Madrid, en train de mimer les attitudes d'un rhéteur. Parmi d'autres excentricités, on le voit qui porte une énorme main, une main grotesque, une sorte de prothèse qui devient, à la place du conférencier, un protagoniste imprévu. Cinq années plus tard, le 6 janvier 1936, à l'occasion du défilé organisé par la Corporation d'éditeurs de Madrid⁶, Ramón se déguise en roi mage, en Gaspar

(mais sans la barbe blanche) avec Salvador Bartolozzi, le dessinateur, habillé en Balthasar, et Antonio Robles, costumé en Melchior.

Ramón aime se déguiser : « Il n'y a pas d'évasion si nous ne subissons pas une déformation, si nous ne nous déguisons pas pour nous enfuir⁷. » La fuite à travers la métamorphose est une stratégie permettant non seulement le brouillage de pistes et la provocation (« j'avoue que j'ai été le conférencier qui a provoqué la démission du plus grand nombre de Conseils d'administration⁸ »), mais aussi l'expression d'une vision profonde du masque. Il faut fuir le visage, la raideur d'une identité instaurée pour toujours et c'est parce que le travestissement joue avec la mort qu'en même temps il la chasse et l'effraie. Il est significatif que Ramón n'a jamais voulu se déguiser en clown car s'il avait tenté de le faire « ça aurait été la dernière fois⁹ »... C'est dans son autobiographie, *Automoribundia*, qu'il fait cette déclaration émouvante¹⁰.

Ramón était un dessinateur, pas aussi doué que son ami Cocteau. Il a toujours admiré les dessinateurs et les peintres qui fréquentaient la *tertulia* du Pombo et notamment les caricatures et les portraits qu'ils faisaient de lui. Depuis le tableau du peintre mexicain Diego Rivera jusqu'à la couverture de son autobiographie, son visage a été toujours démultiplié, à la manière d'un kaléidoscope. Le tableau de Rivera, qui est la couverture de son livre, *Ismos*, crée trois visages superposés d'où se détache l'œil de l'acuité, de la *greguería* magique. La couverture de la première édition d'*Automoribundia*, à Buenos Aires, nous montre de nouveau trois visages, sauf que le troisième est pratiquement effacé, comme pour ne laisser que la trace d'un fantôme.

Ramón aimait faire en Espagne et à l'étranger des « conférences-valise ». C'étaient des conférences où il arrivait avec une valise, parfois avec une malle, d'où il sortait toutes sortes d'objets hétéroclites. L'objet montré au public jouait le rôle de prétexte et, le plus souvent, fournissait le texte de son discours. Il y avait une sorte de partition, mais l'improvisation jouait un rôle certain. Ces conférences lui ont très tôt valu d'être connu comme un homme dont l'imagination foisonnante est remplie d'objets. C'est ce que montre la couverture de la revue argentine *Martin Fierro* (où commençait alors à écrire Jorge Luis Borges, après son séjour en Espagne) dessinée par Oliverio Gironde à l'occasion de l'hommage rendu par la revue à Gómez de la Serna au moment de sa visite en Argentine. À l'intérieur du cerveau de Ramón représenté par Gironde, nous pouvons remarquer quelques titres de ses livres (*El Rastro*, *Pombo*) et certains objets fétiches de son monde littéraire (les bibelots, la pipe, les seins, etc.)¹¹.

Ramón et les objets

Ramón aime profondément le monde des objets. Il éprouve une tendresse pour ces choses qui nous entourent parce que, selon lui, nous sommes des choses pour les autres et nous deviendrons des choses. Son monde est un collage d'images et de textes, comme les chambres où il a vécu, par exemple celle de Buenos Aires où l'on voit, par exemple, les photos de ses écrivains et intellectuels favoris, parmi lesquels nous pouvons identifier la tête d'Ortega y Gasset, son ami de la même génération. Dans un coin de son appartement, il y avait, assise, sa poupée bien aimée, grandeur nature, qui certainement pouvait faire concurrence à l'image d'Ortega et, on ne sait jamais, à sa propre compagne, Lucía Sofovich. Ramón admirait, comme d'ailleurs Ortega, la peinture de Maruja Mallo, une des femmes les plus rebelles et provocatrices des années 1920-1930 en Espagne. Son œuvre est caractérisée par un ludisme décapant, une satire des pouvoirs et un hermaphrodisme qui convenait partiellement à l'esprit ramonien. Le monde de Mallo peut être aussi gai et dionysiaque que destructeur et amer, proche à certains égards du monde de celui qui fut pendant un certain temps son ami, Luis Buñuel.

Le cerveau de Gironde, la chambre de l'appartement de Ramón, le tableau de Mallo nous montrent un « monde-collage » constitué de fragments et d'objets. Tout est un amoncellement de choses, de briques, d'atomes, de microbes. Certains objets ont pu signifier une sorte de salut pour lui. Ramón parle à un moment donné d'une toupie qui fut au moment de son enfance « la bouée » qui lui permit de se sauver du naufrage de la vie. La métaphore du monde des débris, c'est le *Rastro*, le marché aux puces de Madrid, lieu de promenade atemporel, musée de l'obsolescence et du *cursi*, relativement proche du kitsch¹², empreint d'une sorte d'aura, enseveli sous le monde industriel, hétérotopie, au sens de Foucault, où le monde de l'utilité et de la décoration montre son envers¹³ : « L'objet et ses *greguerías* : l'objet et son strict nimbe. L'objet spontané, cru, plastique, cynique, abondant, ironique, courageux face à la mort, et se suffisant à lui-même¹⁴. » Pourtant, d'après Ramón, les objets ne peuvent pas demeurer muets, « ils veulent nous dire quelque chose ». Il faut donc trouver un point de vue, qui doit être toujours dynamique et varié, « le point de vue de l'éponge », afin qu'il soit capable de faire ressortir tout ce qu'il veut dire¹⁵. L'écrivain devient un magicien qui sort de son chapeau non pas un lapin mais les innombrables mots que l'objet peut évoquer ou garder. La parole a le pouvoir d'agencer d'une tout autre manière cet amas d'éléments, de les sauver en les transfigurant. Le problème du monde, selon Ramón, est dans l'amoncellement des objets qui pétrifie la réalité et momifie le langage. Il faut dénoncer le ciment trompeur et libérer les objets pour qu'ils puissent devenir

non seulement des choses charmantes, mais aussi des armes nous permettant de nous libérer à notre tour des carcans et des clichés.

Ramón combat la répétition mécanique qui épouse la mort et, par conséquent, il est nécessaire de répéter et répéter encore d'une manière toujours diverse comme le dit la préface à *Ismos*. Ramón y revendique la révolution de l'art, la « liberté idiote », selon son expression, un élan qui se prépare depuis un certain temps et qu'aucune institution dans l'histoire n'a réussi à endiguer. Comparée à cette révolution-là, la révolution soviétique est, nous dit-il en faisant un jeu de mots, une « *zapatilla rusa* », littéralement une « pantoufle russe », expression qui désigne en espagnol une « brouille ». La pureté du nouveau (« *lo nuevo* »), c'est « l'essence de la vie ». Le texte devient progressivement un chant lyrique au nouveau, où le signifiant compose un calligramme susceptible d'être avalé (« *devorado* »). Et Ramón d'ajouter, à la page suivante : « Répéter un concept, une manière, une composition d'art, c'est faire une redondance dans la redondance qui rétrécit la vie, qui supprime la diversité de spectacles qui est sa seule éternité¹⁶. »

Le « style » ramonien, ou plutôt son procédé d'énonciation, est fait de paragraphes très courts et de propositions rarement subordonnées. Il y a un rythme syncopé, parfois saccadé, à la recherche d'une vitesse particulière de l'énonciation, proche du pamphlet, à l'écrit, ou d'un simple *laïus*, à l'oral. Mais, derrière tout cela, le mouvement de fond est la multiplication d'un objet ou d'un mot élevé à une puissance conceptuelle très imagée. C'est à peu près comme le jeu de la *piñata* en Espagne et dans le monde hispanique. Il s'agit de briser à coups de bâton un récipient rempli de friandises et d'objets hétéroclites. La logique traditionnelle nous enseigne que la substance de chaque chose est exprimée dans la définition et que celle-ci est composée de plusieurs prédicats qui sont attribués nécessairement à un sujet. La tactique de la *piñata* vise à rompre ce lien en exploitant au maximum les potentialités du mot. Dans le cas du langage, les mots et les phrases qui sont à l'intérieur d'un mot sont infinis. Il ne s'agit pas de simples associations d'idées, même si parfois les mots s'entrelacent comme des brins, comme dans ce passage de *Pombo* où la série du mot « inventar » prend la relève de la série du mot « *chiflado* » (« cinglé ») à partir d'une phrase entourée du carré orange. Le mot est comme regardé de tous les côtés ; les familles sémantiques les plus invraisemblables et loufoques sont convoquées. Ce n'est pas non plus une suite désordonnée de *greguerías*, même si le fluide verbal tend à se confondre avec cette unité minimale. La *greguería*, définie par Ramón dans la formule approximative « métaphore + humour », est un condensé de sa manière de faire travailler et jouer le langage, comme dans les exemples suivants : « le côté négatif de La Bruyère c'est qu'il a un nom de fromage », ou « *Berenjena* (« aubergine », en espagnol) :

nom de reine », ou bien encore « La pelle est la première et dernière amie de l'être humain. D'abord sur les plages, dans les jeux des enfants et à la fin sur le dernier monticule au cimetière. » Cet « échantillon » (mot par lequel V. Larbaud a traduit en français le mot « greguería ») peut donner une idée des procédés à l'œuvre dans l'écriture de Ramón¹⁷.

Une vision atomiste du monde

En réalité (et nous touchons là le troisième moment de notre démonstration), nous sommes face à une sorte d'avalanche verbale autonome qui cherche la pulvérisation du langage jusqu'à l'épuisement de ses ressources créatives les plus inouïes. La limite de chaque être, qui est sa substance formelle, vole en éclats. Contrairement à ce qu'on a pu dire, l'*ékphrasis*, la description exhaustif d'un tableau, d'une scène ou d'une image, n'est pas, à mon sens, la procédure décisive du ramonisme, tout simplement parce que l'*ékphrasis* présuppose qu'il y a une limite entourant un ensemble de choses. Rien de tel dans les livres de Gómez de la Serna. L'objet ne peut plus être unifié dans la diversité par le concept. Il éclate, si bien que le texte prend la forme d'un essai exorbitant où l'amoncellement d'objets se métamorphose dans une suite délirante, saccadée et inouïe, de mots. C'est la prééminence du *Nebeneinander* (« l'un avec l'autre ») sur le *Nacheinander* (« l'un après l'autre »), selon une distinction que Claire de Obaldia établit à partir de Hermann Broch¹⁸. C'est le « et » de la coordination à l'infini dont parle Deleuze¹⁹. De ce point de vue, tous les textes de Ramón se ressemblent et peuvent être qualifiés d'essais. Néanmoins, la digression, un des outils fondamentaux de l'essai, est battue en brèche puisqu'il n'y a plus un cheminement du texte, auquel on pourrait revenir après une digression. Il est probable qu'une différence entre l'essai et la monographie plus ou moins « narrative » serait, chez Ramón, dans la différence entre les objets à briser et les idées à briser. Les longs détours extraordinaires sur l'humour dans son excellent essai *El humorismo* rappellent les longs détours sur les horloges dans *Le Rastro*, mais le prologue du premier peut être lu comme une superbe vision des objets où l'humour fournit le prétexte qui permet de parler d'un objet²⁰. Une bonne symbiose de ces deux procédés se trouve dans le suggestif essai sur le *cursi*.

L'écriture ramonienne ne renonce jamais à une pluralité de figures qui l'accompagne. C'est le cas du dessin, fait par lui-même ou par un autre dessinateur, et de la citation que j'appellerais volontiers « matérielle », rarement textuelle, standard, entre guillemets; et si c'est le cas, elle est confuse ou écrite en langue étrangère. On rencontrera donc un ticket ou un billet d'entrée au cirque, une affiche,

ou une annonce dans la rue. Ces procédés sont souvent présents, mais ne disent rien sur la nature du texte. Par exemple, *Le Rastro*, qui s'approche d'une chronique atemporelle, d'une longue description, ne contient pas de dessins, alors que *Ismos*, plus proche d'un essai sur les avant-gardes, est rempli de dessins et de photos.

Le discours biographique, cet enchaînement d'événements reliés à une vie, est complètement bouleversé. Cela veut dire que s'il y a un principe biographique chez Ramón c'est sous forme d'une sorte de « cale », très souvent liée à l'enfance, qui s'introduit à l'intérieur d'une divagation autour des objets matériels ou immatériels. Le texte qui *a priori* aurait pu être foncièrement confessionnel, les *Lettres à moi-même*, se perd dans des plis et des replis où les objets chassent le moi de leur monde. Le ton donne l'impression d'être parodique et burlesque. Or il baigne dans une atmosphère noire et irréaliste qui est, certes, le seul élément « biographique » de la période de solitude en Argentine²¹.

Ramón et sa postérité

L'erreur de Ramón a été de tourner le dos à l'histoire au lieu de l'affronter, comme son ami Bergamín, quitte à se tromper en partie, comme cela a été le cas de ce dernier écrivain. L'auteur de *Seims* ne se rendait pas compte que l'expérience était dans la vie, dans le tourbillon où l'histoire se mêle à la vie des hommes. Il ne fallait pas forcément qu'il soit « engagé » politiquement. Il fallait tout simplement qu'il ait le courage de se tenir dans le souffle de ce vent si impétueux. L'expérimentation ne pouvait pas se situer uniquement au niveau du langage; elle devait avoir lieu dans la vie, y compris la vie sociale et politique. Peut-être une manière de dépersonnalisation esthétique aurait-elle pu se concilier avec une nouvelle forme de « personnalisation » éthique et politique. C'est toujours notre problème.

Le social, cette hydre à plusieurs têtes, entre en scène en Espagne au début des années trente. La nouvelle génération revendique un nouveau romantisme, une littérature qui s'occupe des soucis de l'être humain, de la personne en chair et en os, en tournant le dos à l'expérimentation « déshumanisée » prônée par Ortega. Au café *Pombo*, à partir de 1930, les jeunes commencent à se disputer d'une manière violente pour des raisons politiques. La guerre éclate en 1936. Ramón signe à la hâte une lettre de ralliement à la cause républicaine et se réfugie dans son appartement, un matelas posé contre la fenêtre. Il est terrassé par la révolution, pas artistique, mais politique, qui déferle dans les rues. Les objets auraient pu « parler », tant ils étaient hors du contexte dans la confusion des premiers jours d'un coup d'État, devenu plus tard guerre civile, mais le matelas ne parlait pas... et la fuite devient pour Ramón un impératif humain, trop humain. Avant l'automne 36,

Ramón part s'installer en Argentine, et retrouve une ambiance de suspicion où les sympathisants du franquisme le considèrent comme républicain tandis que ceux qui sont favorables à la cause républicaine le voient en traître. Bergamín lui envoie une lettre émouvante où il lui dit (je paraphrase) : « Ne soyez pas sourd aux cris du peuple espagnol ! Madrid est une "pure *greguería*", festive et révolutionnaire²² ! »

Ramón préfère écouter le bandonéon... Le silence l'entoure peu à peu, ainsi que son œuvre. Le roman et la poésie sociales des années quarante et cinquante en Espagne n'a rien à voir avec ses principes esthétiques. L'existentialisme français encore moins. Et pourtant lorsque les exilés commencent à se souvenir de la glorieuse époque des années vingt et trente, notre courageux et édénique écrivain apparaît sous un nouveau jour. Luis Cernuda apprécie en lui, comme Alberti, son génie (« su ingenio ») et son influence profonde sur la poésie²³. Luis Buñuel s'inspire de l'énergie des *greguerías* dans les images décapantes de ses premiers films surréalistes. Rosa Chacel souligne son originalité, tout en avertissant qu'on ne pouvait pas le suivre parce qu'on ne suit pas un funambule²⁴. Du côté de l'Amérique, quelqu'un comme Borges l'appelle « l'homme des yeux radiographiques et tyranniques », et Octavio Paz avoue que s'il n'était pas hispanophone, il étudierait la langue castillane pour lire « le grand écrivain espagnol ».

Durant l'après-guerre, le café *Pombo* est démoli. Il n'y a plus que débris et décombres. Tout est à reconstruire : Madrid, l'Espagne... La raison d'abord. Le hiératisme solennel et ténébreux du tableau de Gutiérrez Solana, en même temps très fin de siècle et expressionniste, ne permet pas d'entrevoir les moments d'hilarité et d'inventivité à toute épreuve qui ont eu lieu, ce torrent joyeux de mots enchevêtrés. *Pombo* est un étrange rêve pour les nouvelles générations, associé à un âge d'or révolu. Ramón finit son existence comme collaborateur du journal phalangiste *El Alcazar* et écrit des *greguerías* inlassablement répétés qui ne disent pratiquement plus rien aux jeunes. Le tableau du collectif Equipo Crónica (fondé en 1964 par des peintres comme Rafael Solbes et de Manuel Valdés, proches du pop-art), intitulé « Bodegón del 36 » (« Nature morte de 36 ») condense l'état d'esprit de ces nouvelles générations. Les objets sont toujours là, posés sur la table. Mais les habitués de la réunion ne sont plus là. La lampe non plus, ni les visages du couple sur le tableau au fond. Une photo d'un milicien accroché au mur et un cadre appartenant en partie au *Guernica* de Picasso montrent bien les dégâts de la guerre et un vide dont les surfaces lisses, neutres et « modernes » pointent vers nous, vers notre présent. C'est là toute l'intelligence de l'interrogation contenue dans le tableau de Solbes et de Valdés, deux ans avant la mort de Franco. Une interrogation parodique et amère, mais passant encore et toujours par les objets...

NOTES

- 1 On peut conseiller, comme introduction à son œuvre, deux livres : G. GÓMEZ DE LA SERNA, *Ramón*, Taurus, Madrid, 1963 et F. UMBRAL, *Ramón y las vanguardias*, Espasa-Calpe, Madrid, 1978 et un ouvrage collectif en français, *Ramón Gómez de la Serna*, études réunies par Evelyne MARTIN HERNANDEZ, Université Blaise Pascal, CRLML, Clermont-Ferrand, 1999. Le numéro 80 de la *Revista de Occidente*, publié en janvier 1988, à l'occasion du centenaire de sa naissance, comprend plusieurs articles de grande qualité.
- 2 Cf. HEUER J., *La escritura (auto) biográfica en Ramón Gómez de la Serna*, Genève, Slatkine, 2004.
- 3 Cf. GÓMEZ DE LA SERNA R., *Pombo: biografía del célebre café y de otros cafés famosos*, Barcelona, Juventud, 1960.
- 4 DENNIS N., « La oratoria vanguardista de Ramón Gómez de la Serna », *Boletín Ramón*, n° 12, primavera 2006, p. 39-67. Je m'appuie sur ce remarquable article pour tout ce qui concerne les conférences et les « happenings » ramoniens.
- 5 *El circo*, Barcelona, Espasa-Calpe, 1968, p. 16.
- 6 Le catalogue de l'exposition « Los ismos de Ramón Gómez de la Serna y un apéndice circense », qui s'est tenue au *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* pendant l'été 2002 fournit maintes images et photographies de ces mises en scènes.
- 7 GÓMEZ DE LA SERNA R., « Ensayos heterogéneos », *Revista de Occidente*, tomo XXXIX, enero-febrero-marzo 1933, p. 204.
- 8 DENNIS N., *op. cit.*, p. 64.
- 9 *Ibid.*, p. 65.
- 10 *Automoribundia*, in *Obras Completas*, vol. XX, *Espacio literario de los escritos autobiográficos*, Barcelona, 1998. La première édition date de 1948. Les deux préfaces de I. ZLOTESCU font le point sur ce texte si décisif. Le titre, qui en dit long sur sa vision tragique et comique de la vie, est un néologisme construit à partir du mot « moribundo », « moribond ».
- 11 Une édition en fac-similé de la revue a été réalisée par le *Boletín Ramón*, n° 3, otoño 2001, numéro consacré aux séjours de Ramón à Buenos Aires.
- 12 « Lo cursi », *Cruz y Raya*, n° 16, julio de 1934. Disponible dans le recueil édité par A. MARTÍNEZ COLLADO, *Una teoría personal del arte (Antología de textos de estética y teoría del arte)*, Tecnos, Madrid, 1988, p. 227-247.
- 13 FOUCAULT M., *Dits et écrits*, « Des espaces autres » (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre 1984, p. 46-49 : « L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces. »
- 14 *Le Rastro*, Paris, Gérard Lebovici, 1988, p. 21. Dans l'édition originale (*El Rastro*, Barcelona, Espasa-Calpe, 1998), la citation en espagnol se trouve à la page 87.
- 15 « Las palabras y lo indecible », *Revista de Occidente*, tomo LI, enero-febrero-marzo 1936, p. 64.
- 16 Le livre *Ismos*, publié en 1931 par la maison d'éditions Biblioteca Nueva, est un des essais les plus fascinants et foisonnants de Ramón où il brosse le portrait bigarré des mouvements des avant-gardes, les « ismes », souvent inventés de toutes pièces par l'auteur, comme le « picassisme », le « bouteillisme » ou le « jazzbandisme ». Il serait très souhaitable qu'on fasse une traduction en français de ce texte fondamental dont un fac-similé a été récemment publié en Espagne.
- 17 Cf. GÓMEZ DE LA SERNA R., *Greguerías*, éd. R. CARDONA, *Cátedra*, 1995.
- 18 OBALDIA C. de, *L'esprit de l'essai. De Montaigne à Borges*, Paris, Seuil, 2005, p. 319.

- 19 Cf. DELEUZE G. et PARNET C., *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, p. 70-73, et DELEUZE G. et GUATTARI F., *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 36 et p. 123-127. Soit dit au passage, il faudrait souligner (ou nuancer?) le mot « guère » dans l'affirmation suivante, dans *Dialogues*: « Il n'y a guère que les Anglais et les Américains pour avoir libéré les conjonctions, pour avoir réfléchi sur les relations ». Récemment, Kenneth WHITE a accusé Deleuze de faire preuve de cet « anglo-saxonisme naïf qui tente certains Français » (*Dialogue avec Deleuze*, Paris, Isolato, 2007, p. 39). Et c'est un Écossais qui le dit! Le fondateur de la « géopoétique » voit aussi chez Deleuze « une monadologie enfermée sur elle-même ». Sous prétexte de faire une multiplicité de l'esprit nomade, Deleuze serait tombé dans un enfermement (sous-entendu : de nature livresque) qui se remarque même dans son appartement! Toute surenchère sur le Dehors risquerait-elle paradoxalement de retomber dans une certaine claustrophobie, parfois étouffante? Quoi qu'il en soit, dans le cas de Ramón Gómez de la Serna, il faudrait répondre d'une manière positive.
- 20 GÓMEZ DE LA SERNA R., « Gravedad e importancia del humorismo », *Revista de Occidente*, tomo 28, n° 84, junio 1930.
- 21 *Lettres à moi-même*, tr. fr., Marseille, André Dimanche Éditeur, 1993.
- 22 Cette lettre absolument émouvante, datée du 1^{er} avril 1937, où Bergamín l'invite d'une manière véhémement à rester à Madrid aux côtés des républicains espagnols, a été publiée par la revue *Boletín Ramón*, n° 2, primavera 2001, p. 8-12. Bergamín accuse Ramón de se trahir lui-même : « Comment ce fait-il que vous vous soyez enfui, en vous fuyant vous-même? ». Et d'ajouter, plus bas, qu'il y a « deux prophètes » de la « révolution espagnole » : Picasso et Ramón Gómez de la Serna.
- 23 Luis CERNUDA, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Guadarrama, 1975, p. 129. L'ingenio (la « pointe ») est, d'après lui, la qualité la plus marquante de son œuvre.
- 24 Le funambulisme de l'œuvre de Ramón avait été souligné dans un autre livre absolument fondamental, qu'il faudrait traduire en français : Guillermo de TORRE, *Literaturas europeas de vanguardia*, Renacimiento, 2001, p. 71. G. de Torre reproche à Ramón le fait de passer d'une attitude nietzschéenne de révolte à une attitude naïve et folâtre : « *permutar su máscara ceñuda [...] por una amplia sonrisa jovial, y su visión conturbada del vivir, por una perspectiva de funambulismo cósmico* ». C'est juste, mais cette dernière attitude n'est pas si naïve, puisqu'elle est compatible avec une vision post-baroque, très noire. Ce livre, véritable vade-mecum classique sur les avant-gardes, fut publié en 1925, date de parution d'un autre livre fondamental : *La déshumanisation de l'art*, d'ORTEGA Y GASSET. Il faut souligner que les deux auteurs avaient, à cette époque-là, un lien d'amitié avec Ramón. Soit dit au passage, Guillermo de Torre avait épousé l'extraordinaire artiste argentine, réalisatrice de gravures, Norah Borges, qui était la sœur de l'écrivain Jorge-Luis Borges.