
1948

Le mur d'images



Ramón in his Study, Ramón Gómez de la Serna Papers, 1906-1967.

Ramón Gómez de la Serna, véritable homme-spectacle des Lettres espagnoles, est associé dans l'imaginaire culturel de ce pays à trois éléments : la formule littéraire des *greguerías*, aphorismes spirituels dont il est le créateur, un usage moderne de la communication et de la diffusion de son image (au travers de conférences fantasques ou de banquets littéraires déguisés) ; enfin et surtout, l'espace singulier de son bureau, dont les murs et le plafond sont recouverts d'images. Le bureau le plus célèbre est le *Torreón* de la rue Velázquez, à Madrid, que l'auteur espagnol occupe de 1922 à 1933. Mais, dans ses mémoires, intitulés *Automoribundia* et publiés en

Le mur d'images

1948, Ramón Gómez de la Serna évoque jusqu'à cinq « bureaux illustrés » madrilènes. On sait par ailleurs qu'il s'efforce de reconstruire son bureau à Buenos Aires, dans son domicile de l'avenue Hipólito Yrigoyen où il vit jusqu'à sa mort, en 1963.

Très tôt, l'auteur désigne cet espace comme une « chambre de travail », un « atelier de création » dans lequel il développe ses images poétiques. Dans le chapitre qu'il consacre à cet espace dans ses mémoires, l'auteur explique également que ce « photomontage monstrueux » lui permet « d'attraper au vol des idées ou d'attendre l'inspiration [au gré des] murs, plafonds, portes et fenêtres couverts de photographies, de tableaux et de gravures agencés au hasard ». Cette exposition d'images sous ses yeux est la source de libres associations d'idées. Dans les années 1930, l'auteur élabore même une théorie de l'image qui semble directement inspirée par cet espace singulier. Dans un article de 1936, « Las palabras y lo indecible » (« Les mots et l'indécible »), il défend le besoin d'adopter un point de vue nouveau sur le réel, une « vision plurielle [...] qui fasse divaguer la réalité ». Suivant la logique fortuite du mur d'images, Ramón Gómez de la Serna appelle de ses vœux une littérature qui transmette au lecteur une perception renouvelée de la réalité.

Ces murs d'images remplissent toutefois aussi une fonction plus classique en présentant un échantillonnage de la culture visuelle de l'époque. Dans *Automoribundia*, Ramón Gómez de la Serna qualifie à plusieurs reprises son bureau d'*estampario*, album ou, plus littéralement, collection de vignettes et explique que cette habitude lui vient de sa grand-mère, qui recouvrait les murs de ses toilettes de vignettes publicitaires distribuées par les parfumeurs, chocolatiers ou libraires. L'auteur du reportage de 1930, dans lequel paraissent les premières photographies du bureau ramonien,

Petit musée d'histoire littéraire

compare, d'ailleurs, son espace de travail à « l'échoppe d'un cordonnier idéal ». Au-delà des images, l'auteur espagnol entasse chez lui les objets les plus hétéroclites – un mannequin de cire grandeur nature, des boules de verre suspendues au plafond, des découpes de miroirs fixées sur le mur d'images ou encore un réverbère – et procède à des assemblages et aux collections les plus surprenantes (la plus célèbre étant celle de ses presse-papiers, qui fait une apparition remarquée dans son roman *Gustave l'incongru*).

Les objets du dernier bureau argentin de Ramón Gómez de la Serna ont été réunis et exposés dans le Musée de la Ville de Madrid, et la pièce fut ensuite reconstituée avec son mur d'images pour une exposition. Sont mêlées des reproductions d'art (Greco, Rembrandt, Goya jusqu'à Picasso, Dalí, Duchamp ou Magritte), des images découpées de cinéma (Chaplin), mais aussi des illustrations botaniques, des cartes à jouer ou encore des photographies de paysages urbains. On trouve un inventaire de ce véritable tourbillon d'images dans le catalogue de l'exposition.

Cette entrée au musée est, somme toute, la conséquence logique de la façon dont l'auteur conçoit son bureau, non pas uniquement comme un espace privé, mais bien plutôt comme un lieu de mise en scène publique de son œuvre. Gaspar Gómez de la Serna y voit même un « *copyright* ramonien pour l'aventure des Lettres du xx^e siècle ». Jusqu'à Valéry Larbaud qui se fait l'écho, en France, de ce lieu singulier en présentant l'auteur espagnol « seul dans sa tour au centre de notre capitale, disant précisément ce que nous cherchions à dire ».

Le mur d'images est une des pratiques les mieux partagées puisqu'elle consiste à personnaliser un lieu de travail ou de vie. Les images transforment un lieu quelconque en un lieu unique, un refuge propice à la création. On trouve

Le mur d'images

cette pratique chez nombre d'artistes, que l'on pense à la maison-atelier de Fernand Knopff ou au *Merzbau* de Karl Schwitters. Le bureau de Ramón Gómez de la Serna évoque également l'atelier d'André Breton, lui aussi entré au musée puisque reconstitué au Centre Pompidou à Paris. Breton comme Gómez de la Serna accumulent des objets qu'ils exposent au regard et partagent un goût baroque de la collection et la passion de la rencontre impromptue avec l'objet. Le mur d'images fait partie des assemblages d'objets hétéroclites propres aux avant-gardes mais ses deux dimensions lui confèrent sa spécificité. Le mur d'images transforme en effet le lieu, mais il transforme aussi les images en objets. Il les rend manipulables et déplaçables et leur donne une dimension ludique. Une fois collées, elles engendrent des chocs, des analogies, comme Breton le décrit, dans *Le Surréalisme et la peinture*, au sujet du collage, qui crée des rapprochements pouvant faire sens « à la faveur de l'image ». Le pouvoir du mur d'images tient au nivellement des arts : juxtaposés sur un mur, reproductions de peinture, photographies, images de presse découpées, portraits de studio ou cartes postales semblent interchangeables. Le mur d'images transforme tout en images, si l'on se souvient que les images n'existent pas sans spectateur et que, comme l'écrit Hans Belting, « il n'y a pas d'images dans la nature, c'est uniquement dans la représentation et le souvenir qu'elles existent ». Il est aussi, Malraux l'a montré dans *Le Musée imaginaire* à la fin des années 1940, concomitant de la mise en doute de la notion de chef d'œuvre.

Le mur d'images connaît de multiples variantes, plus ou moins invasives, mais toutes ont en commun de faire des images une extension de soi. Le surréaliste belge Scutenaire crée des montages de portraits hétéroclites de personnages admirés qu'il appelle « pêle-mêle » ; Henry J.-M. Levet

Petit musée d'histoire littéraire

s'entoure de photos de rajahs, de portraits d'amis ou de lui-même et d'une photo du buste de Rimbaud, « accrochés aux murs de sa chambre ». Fargue évoque à plusieurs reprises son goût pour les photographies de gares, de ports, d'écluses (*Un désordre familial*) et pour les images des villes célèbres des vieux paquets de chicorée de Bressuire (*Sous la lampe*) ; Paul Éluard, qui dit ne pas pouvoir « vivre sans image » collectionne des cartes postales de la Belle Époque. On pense aussi à Aragon et à son mur d'images où il punaise, après la mort d'Elsa en 1970, des photos, des cartes postales, des lettres, tout l'arrière-texte d'une vie commune qui pouvait la rendre encore présente, transformant la maison en un immense collage-mausolée. Dans le même genre d'extimité – où l'intimité est rendue visible –, on peut aussi évoquer les murs d'images que construit Romain Gary à partir de photographies, de coupures de presse et de lettres, comme en présentait l'exposition du Musée des lettres et manuscrits de 2010.

Les images punaisées ou collées que l'écrivain a sous les yeux pendant qu'il travaille servent-elles l'inspiration ? Les quelques coulisses de l'écriture auxquelles on peut avoir accès, comme le matériel iconographique utilisé en amont par Alfred Döblin dans *Berlin Alexanderplatz* ou la publicité pour parfum collée dans le manuscrit du poème d'Aragon « Un air embaumé » nous montrent que oui. À quel titre et selon quel procédé ? L'image fournit-elle un incipit, un personnage, un lieu, une atmosphère ? Les murs d'images soulèvent les mêmes questions que toutes les manipulations d'images concrètes par les écrivains, comme le collage, le montage, le découpage et l'assemblage. Ces pratiques sont bien connues pour le domaine des avant-gardes mais elles n'en existent pas moins dans une sphère beaucoup plus large : elles sont à insérer dans les modes de consommation et les habitudes de collection de la culture visuelle de l'époque. Elles rejoignent

Le mur d'images

ainsi les réflexions contemporaines sur la place de l'image en histoire de l'art, notamment sur les accumulations d'images, qui sont au cœur de *L'Atlas mnémosyne* d'Aby Warburg, analysé par Didi-Huberman, ou de l'« Angelus novus » de Klee, commenté par Walter Benjamin.

Laurie-Anne Laget & Anne Reverseau

POUR ALLER PLUS LOIN

Clément Chéroux, Quentin Bajac, Michel Poivert & Guillaume Le Gall (dir.), *La Subversion des images. Surréalisme, photographie, film*, Paris, Centre Pompidou, 2009.

Umberto Eco, Georges Didi-Huberman & Marc Augé, *L'Expérience des images*, Paris, INA, 2011.



**LA BIBLIOTHÈQUE, LES BROUILLONS DE CAFÉS,
LA REVUE**