

## Article

---

« Ortéga y Gasset, critique littéraire »

Francisco Ayala

*Études littéraires*, vol. 8, n°2-3, 1975, p. 345-369.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/500376ar>

DOI: 10.7202/500376ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

---

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

---

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : [info@erudit.org](mailto:info@erudit.org)

# ORTEGA Y GASSET, CRITIQUE LITTÉRAIRE \*

*francisco ayala*

Dans l'histoire de la critique littéraire, le nom de Ortega y Gasset est capital, puisque dans ce domaine, comme dans les autres activités culturelles, l'influence de sa pensée a été décisive. Il a ouvert des voies nouvelles et établi des normes qui gardent toute leur valeur, aujourd'hui ; sa vision de Don Quichotte n'a pas seulement contrebalancé celle d'Unamuno, contre laquelle d'ailleurs il s'élevait intentionnellement, mais elle a aussi, en soulignant les procédés employés par Cervantes pour composer son chef-d'œuvre, montré le chemin à suivre à la critique professionnelle et scolaire à venir ; enfin, son analyse de la personnalité d'écrivains aussi importants que Baroja n'a pas été dépassée jusqu'à présent.

Cependant, ce serait une erreur, peut-être même une impossibilité que d'essayer d'étudier isolément les travaux critiques littéraires d'Ortega, comme séparables du reste de son œuvre ; à première vue, elle semble très hétérogène, mais, si on lui prête l'attention nécessaire, elle révèle une cohérence très profonde qui oblige à comprendre chaque aspect, chaque détail, par rapport à l'ensemble du rigoureux système sous-jacent. De sorte que Ortega, critique littéraire, nous renvoie tout de suite et inévitablement à Ortega, philosophe, lequel, déjà dans son premier livre, *Meditaciones del Quijote*, — caractérisé par l'auteur comme « quelques essais de leçon bigarrée et sans grandes conséquences » — décrit de la façon suivante le plan qu'il se propose de suivre : « étant donné un fait — un homme, un livre, un tableau, un paysage, une erreur, une douleur, l'amener par le chemin le plus court à la plénitude de sa signification ». En réalité, ces *Méditations* constituent une œuvre philosophique d'une portée profonde, chargée de très

\* Traduit de l'espagnol par Marc Brunelle.

denses réflexions métaphysiques et épistémologiques, où apparaît déjà, présentée de manière emphatique, la formule : « Je suis moi et ma circonstance », que l'auteur lui-même devait ensuite considérer comme le résumé le plus condensé de sa pensée philosophique. Que cette pensée soit exposée à travers « quelques essais de leçon bigarrée... quelques-uns, ... sur des thèmes de haut vol ; d'autres sur des thèmes plus modestes, quelques-uns sur des thèmes humbles », ce n'est pas du tout par hasard, mais parce que cela répond délibérément à sa conception de la philosophie et du rôle qui revient au penseur et aux circonstances auxquelles il ne peut se soustraire, mais que, s'il les assume, il doit dépasser. Ce n'est pas sans raison qu'il a commencé par se présenter comme « professeur de Philosophie *in partibus infidelium* », indiquant par là que, au lieu de prêcher à son troupeau du haut du siège bien établi et rassurant que pouvait être une chaire universitaire pour les Kant et les Hegel et même les Hermann Cohen d'Allemagne, lui devait soumettre son prêche aux risques des intempéries — à partir de la tribune publique, le journal quotidien, au libre hasard — et recourir aux séductions d'une thématique et d'une rhétorique attrayantes pour convaincre un peuple d'infidèles. Cependant, ce n'est pas une condition fortuite, pense Ortega, mais, au contraire, une exigence d'authenticité que d'assumer les circonstances pour vivre et philosopher à partir d'elles : nous sommes en face de la philosophie de la raison vitale. Le penseur œuvre à partir des réalités diverses qu'il rencontre et qui réclament son attention, c'est-à-dire à partir de sa situation. Grâce à l'exploration intellectuelle, les réalités de son expérience vitale s'organisent, hiérarchisées dans un ensemble qui constitue en même temps le système interne de la philosophie ortéguienne et le monde de l'homme José Ortega y Gasset, un monde à lui ou, plus exactement, le monde vu de sa perspective particulière, mais non moins objectif pour cela.

Ainsi donc, un livre sera pour le penseur un objet de réflexion comme n'importe quel autre objet. Lorsque son attention se porte sur un livre, le critique essaiera de l'insérer de façon ordonnée et hiérarchisée à l'intérieur de son monde, en l'amenant à « la plénitude de sa signification », exactement comme s'il s'agissait « d'un homme, ... d'un tableau, d'un paysage, d'une erreur, d'une douleur ». Cela, il le répète clairement quand il formule sa conception de la critique

littéraire: «je crois, dit-il, que celle-ci n'a pas pour mission principale d'évaluer les œuvres littéraires en les divisant en bonnes ou mauvaises»; et il ajoute: «Je vois dans la critique un fervent effort pour donner toute sa valeur à l'œuvre choisie... La critique n'est pas biographie et ne se justifie pas comme travail indépendant, si elle ne se propose pas de compléter l'œuvre. Cela signifie, pour commencer, que le critique doit inclure dans son travail tous ces outillages sentimentaux et idéologiques à l'aide desquels le lecteur moyen peut percevoir l'œuvre le plus intensément et le plus clairement possible. Il y a lieu d'orienter la critique dans un sens positif et de l'entreprendre, non pas en vue de corriger l'auteur, mais pour doter le lecteur d'un organe visuel plus parfait. L'œuvre se parfait lorsqu'on en parfait la lecture.» Sa conception de la critique littéraire reviendra fréquemment dans des contextes divers. Nous la trouvons, entre autres, dans l'étude sur Baroja, à laquelle nous consacrerons plus tard une attention particulière, et où on lit: «Je ne vois pas quel est le but de la critique littéraire si ce n'est d'enseigner à lire les livres en adaptant les yeux du lecteur à l'intention de l'auteur». En définitive, ce que l'on veut faire avec l'œuvre poétique, c'est de l'amener «à la plénitude de sa signification», en l'intégrant dans la place qui lui correspond à l'intérieur de l'univers; c'est-à-dire, procéder avec elle de la même façon que le philosophe vis-à-vis n'importe quel autre objet soumis à son activité intellectuelle.

Or, chaque objet réclame une attention conforme à sa nature particulière; et si nous voulons bien comprendre la critique littéraire exercée par Ortega, il nous faudra d'abord jeter un coup d'œil, même s'il doit être superficiel, sur les idées où prend racine sa théorie littéraire, idées liées, bien entendu, à sa compréhension du phénomène artistique en général.

En différentes occasions, et avec plus ou moins d'insistance, notre philosophe a abordé, dans ses écrits, le thème de l'esthétique. Son aimable divagation «Esthétique dans le tramways» (1916) disserte, avec un humour amusant qui n'exclut pas la profondeur, sur la beauté de la personne humaine, c'est-à-dire la beauté naturelle non incorporée à une œuvre d'art. Autrement, il apporte des précisions sur l'esthétique en parlant d'un art en particulier ou bien d'une œuvre concrète.

Avec l'approbation mitigée des spécialistes, il a écrit un peu sur la musique ; et, dès le début de sa carrière, il a écrit passablement sur la peinture qu'il a toujours étudiée avec un vif intérêt et une grande pénétration. Au sujet de « l'art nouveau » ou avant-gardiste, en se référant spécialement à la peinture, il a soutenu dans l'essai « La déshumanisation de l'art », l'assertion suivante : « Pour l'homme d'aujourd'hui, l'art est une chose sans transcendance », rapprochant cette attitude de celle d'un passé récent où « L'art était transcendant dans un sens double ». « Il l'était par son thème, qui reflétait les plus graves problèmes de l'humanité, et il l'était en lui-même, comme puissance humaine qui accordait justification et dignité à l'espèce. » Cela fut publié en 1925 ; cependant, en 1904, Ortega avait déjà défini le Valle-Inclan des *Sonatas* comme « Ennemi de toute transcendance, artiste pur et créateur forcené de nouvelles associations de mots » ; et ailleurs, tout au long de son œuvre, on pourrait glaner des affirmations semblables sur la gratuité de l'art et sur l'immanence du produit artistique. Pour tracer un bref schéma de sa conception de l'art et du mode de fonctionnement de l'expérience esthétique, selon lui, il serait bon de considérer une préface qu'il a écrite, en 1914, pour un livre : *El pasajero*, de J. Moreno Villa. Accidentellement, comme c'est si souvent le cas pour Ortega (il s'agit maintenant d'accréditer un livre d'autrui), il va nous offrir, dans cet « Essai d'esthétique en manière de prologue », des pages d'une extrême densité théorique qui peuvent s'appliquer à toute espèce d'œuvre d'art. Bien qu'il soit en face d'un recueil de poèmes, le préfacier commence, en effet, à aborder l'objet esthétique en se campant devant une sculpture célèbre : « *Le Pensieroso*, par exemple, divinement placide sous la lumière froide de la chapelle des Médicis ». Après avoir fait une analyse très subtile de la relation du « moi » avec mon moi, pour mettre en évidence le caractère trompeur de ce « moi » qui ne se manifeste que devant lui-même privé de ses attributs — ou, si l'on préfère, chosifié — sous forme d'image, de concept ou d'idée, et qu'on ne peut surprendre que dans le mouvement vers l'exécution, il écarte de l'expérience esthétique la conscience de l'entité physique de l'œuvre (« le bloc de marbre ») aussi bien que l'objet purement imaginaire que notre esprit dégage de sa contemplation : « *le Pensieroso* — dit-il — est un nouvel objet de qualité incomparable avec lequel nous entrons

en contact grâce à cet autre objet de fantaisie. Ce n'est pas la blancheur de ce marbre, ni ces lignes et ces formes, mais plutôt ce à quoi tout cela renvoie, et que nous trouvons soudainement en face de nous avec une présence si merveilleusement entière qu'on ne pourrait la décrire qu'avec ces mots : présence absolue». Pour expliquer le mode de la perception esthétique, il a ensuite recours à un exemple qu'il emploiera de nouveau dans « La déshumanisation de l'art » : celui du verre placé entre l'œil et la chose vue : « si, au lieu de regarder des choses à travers la vitre, je porte mon regard sur celle-ci, alors elle cesse d'être transparente et je me trouve en face d'un corps opaque. Cet exemple du verre peut nous aider à comprendre intellectuellement ce qu'instinctivement, avec une évidence parfaite et simple, nous trouvons dans l'art, c'est-à-dire : un objet qui réunit cette double condition : il est transparent et en même temps ce qui transparait à travers lui n'est pas une autre chose distincte mais bien lui-même. Or, cet objet qui est transparent à lui-même, l'objet esthétique, trouve sa forme élémentaire dans la métaphore. Je dirais qu'objet esthétique et objet métaphorique sont une seule et même chose, ou bien encore, que la métaphore est l'objet esthétique élémentaire, la cellule par excellence ». Le développement théorique qu'il fait ensuite du concept de la métaphore, complété par son essai de 1924 « Les deux grandes métaphores » permet de mieux comprendre pourquoi, selon lui, le produit artistique est un objet nouveau, et un objet *sui generis*. « Don Quichotte, dit-il, en se référant à un exemple littéraire, n'est pas un sentiment à moi, ni une personne réelle ou l'image d'une personne réelle : c'est un nouvel objet qui existe dans l'enceinte du monde esthétique qui, lui, est différent du monde physique et du monde psychologique ».

Comment parvenir à cette création ? Comment se forme cet objet nouveau placé à l'intérieur du monde esthétique ? Bien entendu, la création artistique doit utiliser comme matériaux les réalités de toujours, les seuls disponibles, les choses qui se trouvent dans le champ externe à la conscience ou bien au cœur de celle-ci mais soumises, en vertu du style personnel du créateur, à un mouvement qui nous permettra de capter le moi au moment de sa manifestation dans l'exécution, en surprenant son intimité. « Soumises à ce dynamisme virtuel — dit Ortega — les choses acquièrent une nouvelle signification,

elles se changent en de nouvelles choses.» Telle est la tâche du poète, qui fait entrer ces choses «dans un tourbillon et comme dans une danse spontanée». «La matière, toujours vieille et invariable, emportée dans des tourbillons de trajectoires toujours nouvelles, voilà le thème de l'histoire de l'art. Les cyclones dynamiques qui apportent de la nouveauté dans le monde, qui augmentent idéalement l'univers, ce sont les styles». Les véritables poètes sont ceux qui apportent un style nouveau, qui sont un style, et qui œuvrent à travers un langage particulier dont la fonction ne consiste pas à nous raconter les choses, mais plutôt à nous les présenter comme s'il les créait. «Une langue de cette nature, c'est l'art. L'objet esthétique en tant que tel est intimité — en tant qu'il est moi, il est plénitude».

L'instrument par lequel on obtient ce résultat, est la métaphore, prise dans le sens large que Ortega attribue à ce concept. Dans l'essai que nous avons commenté, il a analysé la structure, en se fondant sur un vers concernant le cyprès: *e com l'espectre d'una flama morta* (c'est comme le spectre d'une flamme éteinte). Et il donne l'explication suivante: «Toute image a pour ainsi dire deux faces. Par l'une d'elles, elle est l'image de cette chose-ci ou de cette chose-là; par l'autre, en tant qu'image, elle est quelque chose de moi. Je vois le cyprès, je possède l'image, j'imagine le cyprès. De sorte que, par rapport au cyprès, c'est seulement une image; mais par rapport à moi, c'est un état à moi réel; c'est un moment de mon moi, de mon être. Naturellement, pendant que s'accomplit mon acte vital de voir le cyprès, c'est cet objet qui existe pour moi; qu'il soit moi à cet instant-là constitue pour moi un secret ignoré. D'un côté, le mot cyprès est le nom d'une chose; d'un autre côté, c'est un verbe — mon action de voir le cyprès. Si mon être ou mon activité doit se changer, à son tour, en objet de ma perception, il faudra que je tourne le dos, pour ainsi dire, à la chose *cyprès*, et de là, dans le sens opposé, que je regarde à l'intérieur de moi et que je vois *le cyprès* se dé-réalisant, en train de se transformer en mon activité, en moi. Autrement dit, il me faudra trouver un moyen pour que le mot *cyprès*, signifiant d'un substantif, entre en éruption, se mette en mouvement, acquière une valeur verbale».

Dans cette explication si subite du mécanisme créateur, il nous est montré comment le nouvel objet esthétique surgit en

une unité inséparable du moi qui le suscite et qui, ce faisant, nous apparaît comme une pure essence exécutrice ; cela, à travers la magie de l'intuition poétique qui se refuse à toute explication discursive : « c'est le phénomène toujours irrationnel de l'art, c'est l'empirisme toujours absolu de la poésie ».

En résumé, l'art est *essentiellement IRRÉALISATION*, affirmation que l'auteur souligne par une typographie emphatique. « La façon particulière qu'il y a chez chaque poète de déréaliser les choses, c'est le style. Et comme, vu d'un autre angle, la déréalisation ne s'atteint pas sans un assujettissement de la partie qui, dans l'image, regarde l'objet, à la partie qu'elle a de subjective, de sentimentale, de portioncule d'un moi, on comprend qu'on ait pu dire : le style c'est l'homme. »

Le premier paragraphe de cet *Essai d'Esthétique* si substantiel établit une distinction extrêmement intéressante entre la création originale et celle qu'on pourrait qualifier de purement traditionnelle. « À tout instant, y lit-on, l'air est rempli de voix poétiques, dont quelques-unes sont pleines et harmonieuses, au moins correctes ; mais très peu d'entre elles sont des cris lyriques originaux ; ne soyons pas trop difficiles sur le manque d'originalité ; appliquons aux œuvres d'art, dans lesquelles il n'y a pas d'intention de style nouveau, une critique appropriée. » Cette distinction doit être replacée dans le concept ortéguien de la culture. Pour notre philosophe, la culture est fonction de la vie, mais elle peut finir par se fossiliser au point de constituer plutôt un empêchement, un rémora ; dans ce cas, une opération de nettoyage s'impose, capable de débarrasser les hommes actuels de leur pénible charge. Ce concept se développe abondamment dans toute l'œuvre d'Ortega ; mais, comme nous considérons ici son aspect critique littéraire, il est préférable que nous nous en tenions à son application dans le champ de la poésie.

Par exemple, parmi les nombreuses pages consacrées à l'étude de la personnalité de Baroja, il s'en trouve quelques-unes qu'il a longtemps gardées inédites et qui ne parurent qu'en 1964 : c'est le commencement de l'essai déjà annoncé dans les *Meditaciones del Quijote*, et qui ont pour titre « Pio Baroja : Anatomie d'une âme dispersée ». En faisant l'éloge dans ces pages de ce qu'il considère comme la vertu principale de cet écrivain : sa sincérité, il écrit : « Baroja



est admirable comme bafouilleur. Pourquoi, pourquoi sentons-nous cette immense colère en lisant les livres espagnols en général ? ceux d'il y a cinquante ans, ceux d'il y a deux siècles, surtout ces livres du XVII<sup>e</sup> siècle qu'on appelle en toute innocence les classiques espagnols ? Pourquoi en abordant certaines œuvres du XVI<sup>e</sup> siècle, nous semble-t-il sortir au grand air et comme si des brises rafraîchissantes nous aéraient les tempes et comme si nous passions du martyre à un pré vert et frais que traversent dans un léger murmure des eaux claires et musicales sous un ciel très bleu, très scintillant, très dur ? Pourquoi, en remontant encore dans le temps et en arrivant aux premiers écrivains espagnols, avons-nous l'impression d'avoir retrouvé la vie, les hommes, les choses, l'esprit et la matière ? Pourquoi, en entrant dans la rudesse archaïque de *Mio Cid*, croyons-nous entrer dans l'actualité, dans une actualité — tandis que la production littéraire postérieure pèse sur nous comme un passé très lointain et définitif, impossible à réhabiliter et à actualiser ? » Cette série de questions (et la forme interrogative conjuguée à d'autres procédés rhétoriques fait ressortir son ton émotionnel) nous invite à participer en tant que lecteurs à un jugement esthétique négatif portant sur notre littérature baroque, jugement qui, depuis le néo-classicisme, s'était prolongé à travers Merréndez Pelayo et la génération de 1898, pour être radicalement modifié par celle de 1927. Quand, à cette époque, les avant-gardistes exaltent la figure de Gongora pour proclamer dans un esprit combatif une nouvelle sensibilité, Ortega, toujours attentif aux vibrations de « notre temps », publiera quelques notes improvisées, dont il souligne lui-même le côté précaire, où l'on peut trouver d'intéressantes remarques, non pas tant critiques sur le poète des *Soledades*, que théoriques, sur la poésie en général. Reprenant sa conception de la non-transcendance de l'art, il écrit par exemple : « Dans le gongorisme l'art se manifeste sincèrement comme ce qu'il est : pure plaisanterie, fable convenue d'avance. Et est-ce peu que d'être plaisanterie ? » Malgré tout, on surprend chez le penseur un manque de sympathie affective, de réponse émotive face à ce genre de poésie qui le place dans une attitude d'éloignement, presque de dédain envers elle. C'est cette même attitude, dans des écrits antérieurs, qu'il montre pour l'esthétique moderniste, proche parent dans le monde de la langue espagnole du symbolisme français, et sans

doute pour les mêmes raisons. Dans un article qui remonte aussi loin que l'année 1906 il écrit à propos d'une anthologie récemment publiée à ce moment-là, on lit : « ces poètes... pensent que l'âme universelle est présente dans chaque mot. Et n'allez pas croire qu'elle réside dans l'essence du concept, de l'idée qui coule et donne sa saveur à chaque mot, mais bien dans la matière physique du vocable, dans le son ». Ce qui est certain, cependant, c'est que « les mots sont des logarithmes des choses, des images, des idées et des sentiments, et, par conséquent, ils ne peuvent s'employer que comme signes de valeurs, jamais comme des valeurs. La beauté sonore des mots n'est pas poétique ; elle vient du souvenir de la musique, qui nous fait voir dans l'agencement d'une phrase une mélodie élémentaire. En somme, la musicalité des mots est une source de plaisir esthétique très importante dans la création poétique, mais ce n'est jamais le centre de gravité de la poésie ». Quel sera ce centre alors ? Ortéga ne manque pas de nous le signaler tout de suite : « L'art, dit-il, est une subrogation de la vie. Si nous pouvions tous jouir d'une vie aussi intense, aussi remplie d'impétueuses passions léonines, de savoureuses et fécondes mélancolies, de tous les sentiments et de toutes les sensations qui palpitent dans les drames de Shakespeare, peut-être pourrions-nous nous passer de l'art, et cela est produit pour les aventuriers. » Mais l'existence quotidienne est assaillie par l'ennui qui nous en découvre la vanité ; et comme la vie nous paraît sordide et indigne de souffrances, nous avons recours à l'art pour la remplir imaginativement. Les réalités quotidiennes sont soutenues par des réalités éternelles. « C'est à elles que parvient l'art, en elles que se plonge et se noie presque le véritable artiste qui, en les employant comme centres énergétiques, réussit à comprimer la vulgarité et à donner un sens à la vie... Je ne crois pas qu'il puisse y avoir d'art dans sa noble acception qui ne prenne ses racines dans ces réalités éternelles. »

Deux années plus tôt, en 1904, en se penchant sur l'œuvre du Valle-Inclan des *Sonatas* (« Valle-Inclán était en ce temps de la confusion des langues espagnoles le moderniste suprême », notera-t-il par la suite dans la partie inédite de son étude sur Baroja), Ortéga apprécie et fait ressortir avec une admirable perspicacité critique l'art des mots de Don Ramon Maria, mais non sans se déclarer insatisfait par la même occasion de celui

qui était «ennemi de toute transcendance, artiste pur et créateur forcené de nouvelles associations de mots», tout en reconnaissant qu'à partir de là «naît un renouvellement du lexique espagnol en même temps qu'une évaluation précise des mots».

Celui qui est un tant soit peu au courant de la tension qui existait entre les tendances esthétiques modernistes et celles qui s'y opposaient à l'intérieur de la même génération de 1898, celui-là rapprochera rapidement cette position du philosophe de celle qu'exprime Antonio Machado quand, dans *Campos de Castilla* — livre auquel Ortega consacre un commentaire élogieux en 1912 — il dit à propos de lui-même : «mais je n'aime pas les fards de la cosmétique actuelle, ni ne suis un oiseau du clan des joyeux drilles ou de celui que, pour des raisons aussi bien de sensibilité que d'idéologie, Unamuno rejoint face à Ruben Dario et à ce que représentait Ruben Dario».

Quant à Ortega, mises à part des raisons analogues de sensibilité personnelle, correspondant d'ailleurs au goût général de l'époque, il est bien évident que ses opinions littéraires s'enracinent, et très profondément, dans son système philosophique. Personne ne met en doute que son appréciation de la poésie médiévale, mal comprise en tant que fruit littéraire d'une rudesse archaïque, son enthousiasme pour ceux qu'il appelle «les primitifs espagnols» avec leur soi-disant «balbutiement héroïque», ne soient une interprétation et une prédilection qu'il partage avec les autres écrivains de son temps, y compris bien entendu les poètes modernistes. Mais, chez Ortega, de telles opinions s'insèrent, comme nous l'avons signalé plus haut, dans sa conception de la culture en tant que fonction vitale susceptible de se durcir et de se scléroser, c'est-à-dire de se détériorer et d'étouffer la vie même qu'elle devrait servir. Ainsi, après avoir montré son aversion pour la littérature baroque, aversion qu'il mettra encore en évidence en présentant cette littérature comme «d'inspiration purement ornementale», il affirme que «La littérature chez nous a dérivé de plus en plus vers la rhétorique». «Parce que la rhétorique se différencie du style, de la poésie véritable, dans le sens que cette dernière extériorise une réalité intime, tandis que celle-là n'a pas d'intimité à exprimer et extériorise ce qui est déjà

extérieur, elle saute sur elle-même comme un saltimbanque, elle se tortille, elle se cambre solennellement pour voir si à force de contorsions elle réussit à feindre une signification » ; et il continue plus loin : « Ce défaut de notre littérature n'a pas été, cependant, une manifestation fortuite de notre histoire. Dans toutes les autres fonctions ethniques, nous avons souffert aussi de cette maladie ornementale, si caractéristique que si aujourd'hui nous disparaissions elle demeurerait comme notre trait essentiel. »

Tout cela est destiné bien sûr à faire l'éloge de la vertu par excellence de Baroja, la sincérité ; mais il ébauche une critique de la culture espagnole en tant que culture paralytique, critique dont on devra chercher un développement plus long dans d'autres livres, et, d'une manière toute spéciale en ce qui touche notre propos, dans les *Méditations sur Don Quichotte*. Le thème s'étend et se ramifie à travers tous les divers écrits de Ortega et en imprègne toute l'œuvre. Dans ces méditations, il l'introduit comme point de départ pour son examen de la création cervantine, pour faire un exercice de critique littéraire. Dans la méditation préliminaire, il a repris une observation de Kant qui caractérise l'Espagne dans son *Anthropologie* comme la terre des ancêtres. « Terre des ancêtres..., s'exclame Ortéga. Et par conséquent elle n'est pas nôtre, elle n'est pas la libre propriété des Espagnols actuels. Ceux qui nous ont précédés continuent à nous gouverner et forment une oligarchie de la mort, qui nous opprime. » Ensuite, il se réfère à Cervantes et à Don Quichotte et, après avoir fait quelques observations au sujet de l'individualité de chaque nation en tant que style propre de vie que, cependant, on peut voir dévier, pour des causes externes, de sa trajectoire idéale et s'envelopper « d'une croûte morte faite de produits ratés, engourdis, insuffisants », il affirme : « Comme c'est le cas de l'Espagne, un patriotisme sans perspective, sans hiérarchie, doit nous sembler pervers, un patriotisme qui accepte comme espagnol tout ce qui a bien voulu se produire sur nos terres et confond les plus ineptes dégénérationes avec ce qui est essentiel à l'Espagne ». Il pense naturellement au rachat possible de cette Espagne authentique. « Pour cela il faudra que nous nous libérions de la superstition du passé, que nous ne nous laissions pas séduire par lui comme si l'Espagne était inscrite dans son passé. » Il trouve chez Cervantes une clé « peut-être la

plus importante. Voici, dit-il, une plénitude espagnole... Ah ! Si nous savions clairement en quoi consiste le style de Cervantes, la manière cervantine d'approcher les choses, nous aurions la solution. Parce que dans ces sommets de l'esprit règne une solidarité inébranlable. Un style poétique porte en lui une philosophie et une morale, une science et une politique. Si un jour quelqu'un venait nous faire découvrir le profil du style de Cervantes, il suffirait que nous en prolongions les lignes sur les autres problèmes collectifs pour nous réveiller à une vie nouvelle ». Ce qui, comprenons-le bien, ne signifie pas du tout que Don Quichotte contienne implicitement ces autres éléments d'une culture espagnole vivante : philosophie, morale, science et politique. Il s'agit d'une œuvre poétique et cela contredirait la conception ortéguienne de la poésie. Au contraire, il avait affirmé, quelques paragraphes plus haut, qu'il « n'existe aucun livre dont le pouvoir de références symboliques au sens universel de la vie soit aussi grand, et, cependant, il n'existe aucun livre dans lequel nous trouvions moins d'anticipations, moins d'indices pour sa propre interprétation. C'est pour cette raison que Shakespeare, à côté de Cervantes, a l'air d'un idéologue. Il ne manque jamais chez Shakespeare une sorte de contre-point de la pensée, une ligne subtile d'idées sur laquelle repose la compréhension... Cela se produit-il chez Cervantes ? Peut-être est-ce là ce que l'on veut indiquer quand on l'appelle réaliste : sa retenue à l'intérieur de pures impressions et son éloignement de toute formule générale et idéologique ? N'est-ce pas là le don suprême de Cervantes ?

Pour procéder à l'examen de Don Quichotte, à la recherche du style de Cervantes, l'auteur des méditations esquisse un bref traité du roman (c'est le sous-titre de la première méditation), le genre littéraire qui a capté l'attention de notre penseur avec le plus de fréquence et d'intensité. Ce « bref traité » commence par une réflexion sur la question des genres dont Crou avait nié l'entité. Face à cette négation, Ortega soutient que les genres sont « des directions dans lesquelles gravite la génération poétique » et il les définit comme « certains thèmes radicaux, irréductibles en eux-mêmes, de véritables catégories esthétiques. »

De cette façon, le genre littéraire renvoie à sa source vive :

l'homme, « thème essentiel de l'art », inversant la position de la rhétorique ancienne qui entendait par genres littéraires « certaines règles de création auxquelles le poète devait s'ajuster, des schèmes vides, des structures formelles à l'intérieur desquelles la muse, comme une abeille docile, déposait son miel ». Le mode d'activité poétique soumise aux normes de ce qu'on appelait justement rhétorique et poétique, est le propre de ces voix poétiques « pleines et harmonieuses, au moins correctes » qu'oppose Ortega au début de son « Essai d'esthétique en manière de prologue », même s'il les juge légitimes, « aux cris lyriques originaux ». Enfin, la poétique ancienne et ses genres littéraires appartiennent à la culture inerte, morte, et ce n'est pas sans raison qu'ont dû se rebeller contre eux les poètes créateurs, à un moment donné de l'histoire littéraire. Par contre, « les genres compris comme des thèmes esthétiques irréductibles en eux-mêmes, également nécessaires et derniers, sont de vastes vues qui se prennent sur les penchants cardinaux de l'humain. Chaque époque apporte avec elle une interprétation radicale de l'homme... Aussi, chaque époque préfère-t-elle un genre déterminé ». — Ceci dit, qu'est-ce que le roman, genre préféré de notre temps ?

Pour répondre à cette question, Ortega commence par établir une différence entre le roman et la poésie épique à laquelle il a été longtemps attaché. Tandis que celle-ci avait comme thème le passé, un passé mythique, le thème du roman est l'actualité en tant que telle : ses personnages viennent, non pas d'un âge très ancien et isolé, dont l'accès nous est complètement fermé (c'est le monde d'où sortent les héros épiques) mais du monde réel vécu par l'auteur et par le lecteur. Les livres de chevalerie contre lesquels s'élève Don Quichotte et sur lesquels il repose, « furent le dernier grand rejeton du vieux tronc épique », et en conservent certains caractères, entre autres, celui d'utiliser la narration comme instrument poétique ; en effet, « Le livre d'imagination raconte ; mais le roman décrit. » Ce que raconte le livre d'imagination est un passé fini, tandis que le roman s'applique à décrire le présent. Or « la nouvelle poésie de Cervantes ne peut être d'une contexture aussi simple que la poésie grecque ou la poésie médiévale ». Cervantes regarde le monde du sommet de la Renaissance, qui a découvert dans toute son ampleur le monde intérieur, le *me ipsum*, la conscience, le subjectif. Dans

Don Quichotte «l'épopée périclite pour toujours avec son aspiration à soutenir un monde mythique avoisinant celui des phénomènes matériels, mais distinct de lui. La réalité, bien sûr, s'éloigne de l'aventure; mais un tel éloignement cache l'ironie la plus piquante. La réalité de l'aventure est réduite au psychologique, peut-être à une humeur de l'organisme. Elle est réelle en tant que vapeur d'un cerveau. De sorte que sa réalité est plutôt celle de son contraire, la réalité matérielle».

Tel est le procédé grâce auquel la réalité peut se convertir en substance poétique. À proprement parler, précise Ortéga, «la réalité ne se fait pas poétique et n'entre pas non plus dans l'œuvre d'art, mais seulement son geste ou son mouvement dans lequel elle réabsorbe ce qui est idéal.» Il arrive, en effet, que la réalité, les choses, nous invitent à les interpréter, et «ces interprétations se condensent au point de former une objectivité qui équivaut à un dédoublement de la première, de celle qu'on appelle réelle». C'est, comme on peut le remarquer aisément, le phénomène qu'Aristote a appelé mimésis, et que notre auteur réserve à la poésie réaliste, faisant observer en même temps la présence inévitable en elle d'une nuance comique, burlesque, qu'engendre tout acte d'imitation. «C'est donc seulement à cause d'une intention comique que la réalité semble acquérir un intérêt esthétique.»

Dans son étude sur la tragédie et le héros tragique, par opposition au héros épique, il caractérise aussi le roman par sa volonté d'assumer un destin qui exige de lui un surpassement du quotidien. «Comme le caractère de l'héroïcité réside dans la volonté d'être ce qu'on n'est pas encore, le personnage tragique a la moitié du corps en dehors de la réalité. Il suffit de le tirer par les pieds et de le remettre complètement dans la réalité pour qu'il soit changé en un caractère comique.» «Le roman est tragi-comédie», selon Ortéga. «Peut-être dans la *Célestine* l'évolution de ce genre subit-elle une crise, acquérant ainsi une maturité qui permet d'atteindre son plein développement dans *Don Quichotte*.» Et un peu plus loin il affirme que «tout roman porte en lui, comme un filigrane intime, *Don Quichotte*, de la même façon que tout poème épique porte, comme le fruit son noyau, *Illiade*».

C'est un trait frappant dans la carrière littéraire de Ortega y Gasset que d'avoir très fréquemment laissé inachevés ses

écrits. Dans la collection de ses œuvres, on y trouve annoncés des projets qui n'ont jamais été entrepris et il en figure un certain nombre qui n'ont pas été menés à terme. Ainsi, ces *Meditaciones del Quijote*, projetées comme un travail de longue haleine, en sont restées à la préliminaire et à une première méditation, le bref traité du roman, qui est, à son tour, préliminaire à l'étude proprement dite du livre de Cervantes. Malgré tout, son analyse fondamentale s'y fait comme en passant, dans les circonvallations préparatoires, bien que, naturellement, pas d'une manière exhaustive; comme toujours, ce que livre Ortega nous laisse sur notre faim et, par conséquent, insatisfaits. De toutes façons, il est certain que ses indications passagères ont eu, comme nous le signalions au début, un effet décisif, pas seulement sur la vision générale et la compréhension de *Don Quichotte*, mais aussi sur l'activité critique académique et érudite des commentateurs postérieurs. Certaines de ses suggestions comme, par exemple, celle de «l'héroïque hypocrisie exercée par les hommes du XVII<sup>e</sup> siècle», qu'il avance comme hypothèse et sans grande conviction (une prudence très justifiée en pareil cas), a pesé trop lourdement sur la question de l'exemplarité des «Romans exemplaires». Mais l'influence exercée par les Méditations a presque toujours été positive, pour une meilleure compréhension de l'œuvre de Cervantes. Grâce aux analyses théoriques de Ortega, on a su élucider le sens profond de *Don Quichotte* et approfondir les mécanismes techniques mis en œuvre pour lui donner une expression poétique. L'ambiguïté essentielle sur laquelle on a tellement insisté par la suite se trouve déjà expliquée dans des phrases comme celles-ci : «Don Quichotte est l'arête sur laquelle les deux mondes (c'est-à-dire celui de la réalité et celui de l'élan héroïque qui la dépasse) se coupent pour former un biseau... C'est une nature frontière, comme l'est, en général, selon Platon, la nature de l'homme.» Et la page où est présenté le chassé-croisé des divers plans de la réalité imaginaire par lesquels le lecteur de *Don Quichotte* se précipite avec les personnages devant le retable de maître Pierre (très justement comparé aux *Meninas* de Vélasquez) devait ouvrir les yeux de plusieurs chercheurs des secrets de la structure et de l'art de la composition dans l'œuvre maîtresse de Cervantes.

La théorie contenue dans ce bref traité du roman, annoncée



dans l'essai « Adam au paradis » de 1910, devait être complétée ensuite avec l'étude ajoutée à la déshumanisation de l'art, sous le titre de « Idées sur le roman », en 1925. Un peu plus tard, dans son commentaire sur le roman de Gabriel Miró, *El obispo leproso*, (une critique dévastatrice, peu en accord avec son opposition à la coutume de répartir les œuvres littéraires en bonnes et mauvaises), Ortega allait écrire sur un ton un peu apologétique : « Cela me chagrine souverainement que de dire carrément que le roman de Gabriel Miró, ne trouve pas sa place parmi les bons romans. Mais je répète que mon opinion n'a pas de valeur. Les lecteurs et l'auteur doivent se rappeler qu'il y a deux ans j'ai risqué une définition du genre romanesque. L'opinion fut à peu près unanime à croire que je me trompais complètement. »

La désapprobation générale à laquelle le passage fait allusion, et à laquelle j'ai eu à participer moi-même, dans le temps, est sans doute redevable au fait que cet essai, rempli comme il était de perspectives très stimulantes, d'observations très justes (par exemple, celles qu'il fait sur la technique romanesque de Dostoïevski), péchait aussi par des affirmations trop péremptoires, formulées avec peu de nuances et qui avançaient des diagnostics douteux et des pronostics que le temps n'a pas confirmés. Il y a là une sorte de contrainte qui accable le lecteur d'une charge excessive en exigeant de lui plus que d'habitude (et cette exigence est toujours grande dans les écrits de Ortega) un effort d'interprétation, eu égard aux bases systématiques de sa pensée qui peuvent se dérober au lecteur parce qu'elles sont distantes ou cachées. En effet, il ne tarde pas à trébucher sur des phrases comme : « Il a peu réfléchi sur les conditions de l'œuvre artistique celui qui n'admet pas la possibilité qu'un genre littéraire disparaisse. » Et il est probable que surgisse dans sa mémoire, avec l'alarme d'une contradiction, cette théorie des genres littéraires présentée dans le bref traité du roman, et réitérée dans ce nouvel essai, selon laquelle ceux-ci ne sont pas des résultantes historiques ou même des abstractions *a posteriori* de l'activité poétique, à la manière de Croce, mais bien de véritables catégories esthétiques, des thèmes radicaux de la condition humaine. Il faudra, pour que cette apparente contradiction s'estompe, se rappeler que tout le bref traité se propose de découvrir les circonstances historiques et les procédés con-

crets qui amènent la création du roman moderne, à travers l'œuvre de Cervantes, et tenir compte également de l'affirmation que sa naissance coïncide avec le crépuscule de la poésie épique dont les derniers rejets furent les livres de chevalerie. De cette manière, on comprendra la différence, à peine signalée dans la première section du traité, entre le genre littéraire en tant que fonction poétique et le genre littéraire en tant que forme historique concrète dans laquelle la dite fonction s'élargit. C'est une autre question que de savoir si cette forme historique, en ce qui touche le roman, est épuisée, comme le soutient Ortega, ou ne l'est pas. Un autre obstacle probable pour le lecteur de l'essai dont on parle se trouve dans la conviction de son auteur que le ventre énorme de la carrière romanesque est presque vide. « Il est pratiquement impossible de trouver de nouveaux thèmes », affirme-t-il. L'on se demande ce que l'on doit entendre ici par thèmes, ne croyant pas qu'il s'agisse du matériel narratif. Mais tout de suite après, on se trouve en face de cet autre paragraphe : « En somme, je crois que le genre roman, s'il n'est pas définitivement épuisé, se trouve certainement dans sa dernière période, et il souffre d'une telle pénurie de thèmes possibles que l'écrivain doit la compenser avec la qualité exquise des autres ingrédients nécessaires pour construire un corps de roman. » Et, quelques pages plus loin, cet autre paragraphe : « celui qui médite un peu sur cela devra reconnaître l'impossibilité pratique d'inventer aujourd'hui de nouveaux arguments intéressants ». En lisant ces réflexions, on ne peut s'empêcher de se demander si ce que Ortega trouve peut-être épuisé est en réalité le roman tel qu'il a surgi de la création de Cervantes avec sa saturation de pure présence des personnages, c'est-à-dire : description, plus exactement celle de type narratif de livres d'imagination, qui a besoin, pour subsister, de nouveautés disponibles. Même dans ce cas, l'affirmation demeurerait loin d'être indiscutable dans un monde comme le nôtre, soumis à un changement si vertigineux.

Pour le reste, l'essai — c'est certain — est très riche en suggestions d'une valeur inestimable. Son approche de l'hermétisme du roman nous présente, sous un aspect particulier de ce genre poétique, ce qui est, en termes généraux, propre à toute poésie, à tout art : la création d'un espace imaginaire isolé, d'une immanence. « L'hermétisme n'est pas autre chose

que la forme spéciale qu'adopte dans le roman l'impératif générique de l'art: la non-transcendance.»

Voyons maintenant comment s'appliquent à la critique littéraire exercée par Ortega à l'endroit du roman, les principes théoriques que nous avons esquissés sommairement. On a déjà fait allusion à son commentaire de *El obispo leproso* de Miró, et antérieurement à celui que, très tôt dans sa carrière d'écrivain, en 1904, le jeune penseur avait dédié à la *Sonata de estío*, de Valle-Inclán. Ces deux commentaires, même sévères pour l'œuvre de romanciers dont le critique ne manque pas de reconnaître l'importance, s'attachent avec une rigueur totale à ces principes. S'il proclame que le roman de Miró n'est pas bon, il le condamne pour son excès de stylisme formaliste et son manque d'individualisation des personnages. De la même façon, il qualifie de superficielle la perfection verbaliste de Valle, dont le caractère pittoresque, dans sa vie comme dans son œuvre, fait de lui un « homme inactuel », ce qui signifie pour Ortega manque d'authenticité; de sorte que l'éloge se révèle douteux lorsqu'il le nomme « artiste rare, fleur d'autres latitudes historiques ».

Dans les Méditations sur *Don Quichotte*, l'auteur annonce que, à l'intérieur de ce projet, il va consacrer un essai à Baroja et un autre à Azorin. Ce sont ceux qui paraîtront ensuite sous une autre forme. « Pio Baroja et Azorin sont deux de nos conjonctures » affirme-t-il comme justification de son étude. Il ne faut pas oublier que les sujets de méditation que le philosophe propose sont très divers quant à leur nature et à leur hiérarchie (« étant donné un fait — un homme, un livre, un tableau, un paysage... »), et qu'ils doivent acquérir leur signification profonde et trouver leur place exacte à l'intérieur de l'ensemble, à partir de la perspective du spectateur dont ils constituent la situation. Baroja et Azorin sont des hommes qui écrivent des livres en Espagne, qui sont dans la même situation qu'Ortega, et ce dernier, comme critique, essaiera de les amener à la plénitude de leur signification.

L'essai « Azorin: *Primores de la vulgar* », publié en 1917, établit, en effet, les normes qui n'allaient pas cesser, par la suite, de régir l'interprétation de la personnalité littéraire de cet auteur. Il commence par détecter le sentiment qui met en branle l'auteur de *Un Pueblecito*: la tendresse. Il analyse cette

émotion pour en arriver à préciser le ton qui constitue l'accent particulier, c'est-à-dire le style du poète : « Son art s'insinue jusqu'à cette couche profonde de notre être où habitent ces petites émotions chatoyantes » pour atteindre à partir d'elle sa vision du monde. « Par une inversion géniale de la perspective, observe-t-il, le minuscule, l'atomique, occupent le premier rang dans son panorama, et ce qui est grand, monumental, joue le rôle d'ornement secondaire. »

Nous ne pourrions pas, bien entendu, suivre la trajectoire, sinueuse comme d'habitude, par laquelle Ortega nous conduit jusqu'au fond de la création d'Azorin. Dans l'œuvre d'Azorin, l'écrivain « emploie les organes sentimentaux de l'âme contemporaine pour lui faire percevoir, sous l'image du présent, ce qui est passé » ; en lui, explique-t-il, « ce n'est pas le passé qui a l'air présent et actuel, mais plutôt le présent qui se surprend lui-même comme étant déjà passé, comme un avoir été ». Cette éternisation du présent, qui annule le temps, et dont on a tellement parlé depuis dans les nombreuses et parfois excellentes études consacrées à cet écrivain, s'effectue littérairement en vertu de techniques très subtiles qui devaient être examinées par la suite par des spécialistes autorisés, mais auxquels Ortega avait donné une indication très précise lorsqu'il écrivait : « Quand Azorin dit « j'ai été », au lieu de « je fus » ; « je me suis levé », au lieu de « je me levai » ; « j'ai appelé », au lieu de « j'appelai », il ne le fait pas par caprice. La vie active, la vie qui bouge, avance vers la mort. Le mouvement est un fils du temps, un fils qui se nourrit de sang paternel. Le mouvement c'est la vie qui s'use, c'est le déguisement de la mort qui entre, astucieuse, dans la vie. Et l'art d'Azorin est un essai de salut du monde, du monde inquiet qui va rapidement vers sa propre destruction. Azorin le pétrifie esthétiquement. Il voudrait suspendre la vie du monde dans une de ses postures, dans la plus insignifiante, jusqu'à la fin des temps. »

Une fois établies ces brèves indications sur le jugement porté par Ortega y Gasset sur l'œuvre d'Azorin, nous constatons que son étude de Baroja illustre encore mieux l'attitude critique avec laquelle votre philosophe envisage la littérature. Il est curieux de voir que l'écrivain à qui il a consacré l'attention la plus soutenue, la plus généreuse et la plus complaisante a été un romancier qu'il juge, sans ménagements, comme mauvais

romancier et dont les idées lui paraissent, avec raison d'ailleurs, tout simplement absurdes. « Nous verrons que Baroja n'a pas réussi à réaliser, dans aucun de ses livres, l'aspiration essentielle de l'art romanesque : créer autour des personnages le milieu dont ils vivent spirituellement, où ils acquièrent leur personnalité. S'il en est ainsi, je n'aurai plus qu'à accepter comme conséquence lamentable l'exclusion de Baroja des romanciers », lit-on dans les premières pages de l'essai « Pio Baroja : anatomie d'une âme dispersée ». Dans le reste de son étude, il étoffera cette affirmation. Se référant à une affirmation de Baroja, Ortega écrit, deux pages plus loin : « Une affirmation comme cette dernière — parlons net — est tellement dépourvue de tout sens commun qu'elle serait suffisante pour nous faire rompre tout genre de relations avec ce Basque troglodyte. » Et dans l'essai « idées sur Pio Baroja » il écrira moins crûment, mais sans palliatifs : « Ses idées peuvent nous paraître absurdes ; mais comme chez lui ce sont des réactions pures et spontanées de ce qu'il y a de plus inaliénable en l'homme, elles gagnent en réalité ce qui leur manque ou ce qu'elles ont en trop de consistance logique ». Au début, après avoir nié ses qualités de romancier dans ses œuvres, Ortega avait ajouté : « Il se trouve, en effet, que Baroja m'apparaît avec un tempérament plutôt de métaphysicien que de romancier. Bien sûr, un métaphysicien (un jeu paresseux), un métaphysicien — comment pourrait-on dire ? — un métaphysicien sans métaphysique. »

Pourquoi alors Ortega y met-il tant de soin et tant de sympathie évidente, puisque, après l'avoir traité de troglodyte, il s'exclame : « Vive Baroja et Baroja en tant que troglodyte ! » Pourquoi consacre-t-il son attention critique à analyser l'œuvre romanesque d'un romancier que, en tant que tel, il considère comme raté et dont les idées, par-dessus le marché, lui paraissent de pures inepties ? Ce romancier incapable de créer des personnages et des ambiances doués de densité vitale, ce narrateur qui écrit une prose peu soignée dans une grammaire négligée — le pôle contraire d'Azorin, sans parler du styliste Valle-Inclan — sert, cependant, à notre penseur à faire ressortir des aspects de la création poétique qui lui paraissent significatifs, à l'intérieur de la conjoncture espagnole. Ortega a besoin de mettre en relief tous les défauts que présente l'œuvre de Baroja pour en extraire les vertus, les

vertus de son style personnel. En réalité, il ne s'attache pas tellement à l'œuvre elle-même comme à l'auteur, pas tellement à un livre comme à un homme. Il dit à son sujet : « Il ne s'est pas constitué une idéologie propre et son art ne parvient pas non plus... à être une objectivation entière. Bien que Baroja soit doué de magnifiques qualités partielles, d'une grande finesse intellectuelle — comme peu de ses contemporains —, d'une grande sensibilité esthétique, de curiosité, d'ambition, je ne crois pas, cependant, qu'on puisse lui attribuer une création qui lui soit véritablement propre. Une bonne preuve de cela, c'est que, lorsque nous parlons de lui, nous sommes plus intéressés par lui que par son œuvre ; celle-ci ne nous retient pas en elle-même, elle nous renvoie, au contraire, à son auteur. » Aussi, le critique se met-il à la recherche du style de cet homme, du style dont est fait cet homme. On a déjà dit que le style d'un écrivain s'élabore à travers une série d'actes sélectifs, puisque, face au monde, l'écrivain choisit parmi toutes les choses possibles justement celles avec lesquelles son intimité personnelle la plus profonde a une affinité préalable et latente ; choix presque toujours indélibéré de ce qui est considéré comme le meilleur instrument pour donner corps au « thème esthétique qu'il porte en lui ». Bien entendu, les actes sélectifs d'un écrivain se dirigent avant tout et principalement au monde du langage, bien que pour Ortega « la sélection de la faune lexicale et grammaticale ne représente que la partie la plus extérieure et, par conséquent, la moins caractéristique du style littéraire pris dans son ensemble ». À partir de cette périphérie, il va tenter de s'approcher de ce qu'il considère central, et il le fait avec un tact indéfectible. Déjà dans « Un premier regard sur Baroja », et sous le titre de « théorie de l'injure », il avait remarqué l'importance du relevé du vocabulaire préféré d'un artiste pour appréhender et saisir l'individualité et il notait que « Les mots qui marquent la plus grande irritation sont caractéristiques de la littérature de Baroja. » Il faut se souvenir, ici, qu'en 1912, dans son commentaire « Un nouveau livre d'Azorin », il avait observé avec complaisance que « l'auteur n'emploie pas d'expressions excessives, de propos grossiers et communs pour s'exprimer clairement » ; et cela lui semblait « aussi agréable qu'exemplaire ». Donc, une fois établi que l'injure est « un élément typique dans le vocabulaire de Baroja », Ortega entreprend une dissertation sur cette

forme de langage injurieux pour conclure que les injures sont des mots qui signifient des réalités objectives déterminées, mais employés seulement pour donner libre cours à des sentiments personnels. « L'abondance d'injures est le symptôme du retour d'un vocabulaire vers l'enfance ou, au moins, d'un âge puéril persistant, qui s'injecte dans le lexique des grandes personnes. » La théorie de l'injure se rattache immédiatement à une hypothèse de l'hystérie espagnole : « Je suppose qu'à ce moment-ci, il doit venir à l'esprit du lecteur une foule de phénomènes caractéristiques de notre vie espagnole qui se rapprochent des données de l'art de Baroja. » Et Ortega ajoute, en nuancant d'un adjectif : « En un certain sens, je trouve chez Baroja une manifestation supérieure de l'hystérie nationale. »

Les conséquences de ce choix stylistique significatif de la part du romancier étudié sont, sans doute, nocives pour son œuvre littéraire en tant qu'œuvre d'art, et le critique n'a pas manqué de le signaler de façon très explicite. Baroja demeure toujours à la surface, glissant sur « les grandes passions », les grandes haines, les grands désirs, les grandes idées et même les grands livres », affirme-t-il. Et, ne se limitant pas à ces affirmations apodictiques, il se met à analyser le récit de Baroja avec force observations dévastatrices qui justifient pleinement son verdict condamnatore pour le romancier. Quelques exemples suffiront : « On ne présente jamais la chose au lecteur, mais seulement la réaction subjective en face d'elle. Cela est possible dans la poésie lyrique. Dans un roman ou dans une théorie, c'est fatal. » Ou bien : « Dans les romans de Baroja, rien ne nous touche en général ; la vie étale ses sourdes mutations sans que le lecteur sente le besoin d'ajouter à l'impression créée par une page l'effet de la page antérieure ou le désir de la page suivante. » Ou encore : « qu'on analyse n'importe lequel de ses livres et on verra que la majeure partie de ses personnages n'exécutent aucun acte devant nous. L'auteur résume leur histoire en deux ou trois pages et juge leur personnalité. Après cela, il les renvoie au néant, et le livre, plutôt que d'un roman, a l'air d'une façade de roman. Un tel procédé n'est-il pas absurde ? Baroja remplace la réalité des personnages par l'opinion qu'il a d'eux ». Mais, plus loin, le critique ajoutera : « Cependant, il y a dans la volonté de tous les personnages de Baroja un trait commun qui se différencie peu

de l'un à l'autre et qui est senti de façon réelle et profonde : l'énergie sauvage d'hommes qui percent la croûte de la société pour sortir à l'air libre. Voilà le thème général de la poésie que pratique Baroja. C'est ce qui a une valeur positive dans son œuvre. Et c'est déjà pas mal.»

Dans ces défauts et ces imperfections de composition, dans tous ces manques que Ortega reproche à Baroja, se cache la vertu cardinale qu'il lui reconnaît et pour laquelle il l'exalte : sa sincérité ou, en d'autres mots, l'absence de rhétorique, une absence qui est nécessaire chez un grand écrivain. « Je dirais : tout style ou morceau de style inexpressif, c'est de la rhétorique. Quand les mots ou les tournures ne répondent pas exclusivement au besoin d'exprimer une pensée, une image ou une émotion ardemment présente dans l'âme de l'auteur, ils demeurent matière morte et sont la négation de ce qui est esthétique. » C'est tout à fait en accord avec ses idées sur la culture fossilisée à laquelle nous faisons allusion quelques pages plus haut. Et, par conséquent, il peut déclarer que « L'expression de Baroja, privée de sonorité et de délectation, tout comme son impression de la vie, est la prose idéale pour que coule en elle une des plus délicates manières d'être homme : la sincérité. »

Il faut voir par quel détour le style de Baroja, fait d'injures, révèle un homme en qui l'hystérie espagnole, diagnostiquée par Ortega, se transforme en une authenticité qui veut se manifester compulsivement. « Je parlais plus tôt — dit le critique — d'un certain fond incorruptible qu'il y a en nous. Généralement, ce noyau ultime et très individuel de la personnalité est enfoui sous le monceau de jugements et d'habitudes sentimentales qui se sont imposés à nous de l'extérieur. Seulement quelques hommes doués d'une énergie particulière parviennent à entrevoir, à certains moments, les attitudes de ce que Bergson appellerait le *moi profond*. De temps en temps, sa voix secrète remonte à la surface de la conscience. Or, Baroja représente le cas extrêmement étrange, unique dans la sphère de mon expérience, d'un homme constitué presque exclusivement de ce fond incorruptible et tout à fait épuré du *moi conventionnel* qui d'habitude nous enveloppe. »



Pour comprendre toute la portée de cette appréciation, nuancée et conditionnelle, mais positive, que le philosophe donne de l'œuvre littéraire de Baroja, nous devons nous rappeler le début de son étude, ces pages qu'il a gardées inédites, qui ont été publiées seulement après sa mort et dont nous citons quelques passages relatifs à l'état dans lequel se trouvait, selon lui, la culture espagnole, sclérosée, pétrifiée dans des formes rhétoriques. Baroja fait partie de la génération de 1898, formée par ceux que Ortega appelle des Hercules barbares. « Les écrivains de cette génération — dit-il — se différencient tellement entre eux que c'est à peine s'ils se ressemblent en quelque chose de positif. Leur trait commun, ce fut la négation. C'était des non-conformistes. Ils convergeaient, chacun à sa manière, dans l'impuissance de l'Espagne établie : histoire, art, éthique, politique. » Et Ortega précise : « Baroja est le représentant typique de cette faune espagnole. » « Retour à la nature, au balbutiement, agression contre la société décadente environnante. » « Son art ne peut se sauver que comme sincérité et balbutiement. »

Ainsi, la critique littéraire exercée par Ortega y Gasset est une facette de plus de son activité philosophique, parfaitement intégrée à sa façon de voir la philosophie, c'est-à-dire à ce qui constitue son système de pensée. Les sujets de sa critique littéraire appartiennent à sa situation, et, par le traitement auquel il les soumet, il les amène à la plénitude de leur signification. Dans l'exemple que nous avons examiné avec le plus d'attention, il analyse l'œuvre et la personnalité de Pio Baroja, représentant typique de l'attitude négative de la génération de 1898, pour scruter, à partir de son point de vue de spectateur, l'Espagne et le monde historique de son époque à lui, ce monde qu'il lui a été donné de vivre et d'interpréter. « Le thème de notre temps » est un titre très révélateur de la raison vitale ou historique, conçue par Ortega, comme système et clé de sa pensée. L'analyse littéraire lui a servi ainsi à pénétrer à fond dans le domaine de sa propre réalité personnelle, c'est-à-dire de « sa circonstance », mais, en passant, il a rendu possible à nous, ses lecteurs, une compréhension profonde des créations artistiques pour lesquelles, en tant que valeurs esthétiques, le critique ressentait peut-être plus de curiosité intellectuelle que de communion émotive. Je dirais, pour ma part, que la propension naturelle du philosophe, même après avoir

reconnu le caractère non-transcendant de l'œuvre d'art, l'empêchait de ressentir un plaisir durable devant la pure immanence.

*Université de New York*