

QUELQUES CONSIDÉRATIONS SUR LES ESTHÉTIQUES DE JOSÉ ORTEGA Y GASSET (1883- 1955) ET BENEDETTO CROCE (1866-1952)

NICOLAS BONNET

Université de Bourgogne

Benedetto Croce et José Ortega y Gasset : ces deux figures de la philosophie européenne aujourd'hui peu fréquentées, ont, pendant un demi siècle, dominé la scène culturelle de leurs pays respectifs. Ce seul fait ne suffirait peut-être pas à justifier le rapprochement que nous risquons ici, si quelques textes essentiels du philosophe madrilène ne comportaient la négation de certaines thèses crociennes fondamentales, rendant cette confrontation non seulement possible mais nécessaire.

A la différence de Croce, Ortega n'a jamais donné une forme systématique à sa pensée ; mais si l'esthétique crocienne, pierre angulaire d'une vaste et labyrinthique construction dogmatique, trahit certaines contradictions, celle d'Ortega présente, en dépit de son caractère fragmentaire et occasionnel, une cohérence fondamentale. Dans les deux cas, toutefois, il s'agit aujourd'hui pour nous de replacer dans sa perspective historique une pensée qui ne cesse de se corriger et de s'approfondir au cours du temps. C'est d'ailleurs se montrer fidèle à l'enseignement d'Ortega que de tenir compte de la « circonstance » où fut rédigé et publié tel ou tel de ses essais, et ce ne serait certes pas rendre justice à Croce que de sous-estimer la sensible évolution que connaît sa théorie de l'art du début du siècle jusqu'aux années quarante.

Nous n'aborderons dans cette brève étude comparative que deux aspects des esthétiques respectives d'Ortega et de Croce : d'une part la façon dont les deux philosophes ont envisagé la question des genres

littéraires; d'autre part, la manière dont ils ont défini la spécificité de l'expression artistique par rapport aux autres activités de l'esprit.

I LA PROBLEMATIQUE DU GENRE ROMANESQUE (*MEDITACIONES DEL QUIJOTE ET IDEAS SOBRE LA NOVELA*)

En juillet 1914, quelques jours avant que n'éclate la Grande Guerre, Ortega publie son premier livre : *Meditaciones del Quijote*. L'ouvrage contient un préambule (« Lector »), une « Meditación preliminar » et une « Meditación primera » ; si les deux premiers textes sont de 1914, le troisième est la reprise d'un *Breve tratado de la novela* qui remonte à 1910¹. Entre la rédaction du « Tratado sobre la novela » et celle des deux autres parties, quatre années se sont donc écoulées ; or Ortega, durant cette période, a non seulement séjourné en Allemagne, à Marburg², mais fait aussi un bref séjour en Italie, à l'occasion duquel il rencontre Benedetto Croce³.

A la différence d'Ortega dont les débuts sont prometteurs mais qui n'a encore écrit à l'époque aucun des livres qui feront sa célébrité, le philosophe italien, de dix-sept ans son aîné, a déjà publié les principaux volumes de son système et jouit déjà d'une renommée internationale. Ortega a vraisemblablement pris connaissance des travaux les plus récents de Croce avant la publication de son propre essai⁴. En outre, il n'est pas exclu que « Le bref traité sur le roman » ait été remanié après la lecture

¹ Cette année-là, Ortega avait programmé une série de dix « méditations » qui ne verront jamais le jour, du moins pas sous la forme initialement prévue.

² C'est en Allemagne qu'Ortega reçoit l'essentiel de sa formation philosophique. Après un séjour à Leipzig et Berlin, Ortega passe deux ans à Marburg (1905-1907) et fréquente l'école néo-kantienne où enseignent H. Cohen et P. Nartop. C'est dans cette ville qu'il se rend à nouveau, en 1911, en qualité de *visiting professor*. Cf. A. Savignano, *Ortega y Gasset*, Bari, Laterza, 1996, p. 8 et suiv.

³ Nous tenons cette information de M. le professeur Laureano Robles Carcedo qui prépare actuellement la publication de deux inédits d'Ortega ; le premier de ces textes concerne le séjour à Marburg, le second le voyage en Italie et la rencontre avec Croce. A son retour en Espagne, Ortega compose et publie dans *El Imparcial*, le 1^{er} décembre 1911, l'essai *El caso Italia* (à présent in *Obras completas*, X, *Escritos políticos-I* (1908-1921), Madrid, Revista de Occidente, 1969², pp. 176-179.) L'article concerne la conquête italienne de Tripoli qu'Ortega considère comme une fâcheuse rodomontade.

⁴ *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica*, Bari, Laterza, 1910. *Breviario di estetica. Quattro lezioni*, Bari, Laterza, 1913.

(ou relecture) de *L'esthétique* crocienne¹ à l'occasion de la parution en Espagne de sa traduction en 1912, préfacée par Unamuno².

Comme l'a bien relevé Baltasar Isaza Calderón, les premières pages du « tratado » entendent réfuter la thèse crocienne selon laquelle les genres littéraires seraient de pseudo-concepts³. Il faut toutefois souligner qu'Ortega ne nomme pas une seule fois le philosophe italien, qui est pourtant indubitablement la cible de sa *vis polemica*⁴. Après avoir affirmé que le « *Quijote* » est « le premier roman dans l'ordre du temps aussi bien que dans celui de la valeur »⁵, Ortega aborde la question de la définition de la *novela* en soulignant le fait que « dissenter sur l'essence des genres littéraires n'est guère à la mode », que « l'on considère cela comme une théorie rhétorique », et que « certains vont jusqu'à nier l'existence des genres »⁶. Ortega qui se prétend « étranger aux modes » et nietzschéennement « décidé à vivre avec un calme pharaonique au milieu des gens pressés »⁷, faisant fi des idées reçues, se propose donc d'expliquer à son lecteur ce qu'est au juste le roman.

En fait, Ortega paraît beaucoup plus pressé qu'il ne veut l'admettre. Suivant sa pente, il préfère ironiser, tourner en dérision la critique des genres en la mettant sur le compte d'une simple mode plutôt que d'en analyser et d'en discuter méthodiquement les principes (mais le fait même qu'Ortega dise que ces vues sont en vogue atteste l'écho des thèses

¹ *L'estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, I teoria, II Storia, Milano-Palermo-Napoli, 1902. La version définitive parut chez Laterza en 1908.

² *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general. Teoría e Historia de la estética*, trad. J. Sánchez Rojas, Madrid, 1912.

³ « El pensador español refuta en primer término, la tesis de Croce en contra de los géneros literarios, afirmando, por el contrario, su existencia a modo de categorías estéticas que indican la dirección que ha de tomar el artista para alcanzar determinados logros. » B. Isaza Calderon, « Ideas estéticas de Ortega y Gasset » in *Estudios Literarios*, Panamá, Ediciones Cultural Panameña, 1957, p. 70.

⁴ Ortega fait, de façon tout à fait anecdotique allusion à Croce dans une note concernant le sens de l'adjectif *latoso* (noioso en italien) in *Meditaciones del Quijote*, *Obras completas*, vol. I, Madrid, Revista de Occidente, 1963⁶, p. 378.

⁵ « ... es la primera novela en el orden del tiempo y del valor. » *ibid.*, p. 365.

⁶ « Acaso anda fuera de la moda disertar sobre la esencia de los géneros literarios. Tiénesse el asunto por retórico. Hay quien niega hasta la existencia de géneros literarios. » *ibid.* Il est clair que le concept de genre appartient au domaine de la rhétorique classique auquel pas plus Ortega que le Croce de ces années-là ne reconnaissent de fondement scientifique ; partant, définir le genre littéraire comme un concept rhétorique revient à en nier l'existence.

⁷ « No obstante, nosotros, fugitivos de las modas y resueltos a vivir entre gentes apresuradas con una calma faraónica, vamos a preguntarnos : ¿ qué es una novela ? », *ibid.*

crociennes en Europe au début du siècle). C'est que l'essai, genre qu'il affectionne, est, selon sa propre définition, « la science sans la preuve explicite¹ ». Toutefois, s'il ne réfute pas à proprement parler la théorie crocienne, on ne saurait lui reprocher de ne pas argumenter sa propre thèse.

Après avoir rappelé que « les poétiques de l'Antiquité entendaient par genres littéraires certaines règles de création auxquelles le poète devait se soumettre », et certaines « structures formelles où la muse, telle une abeille docile, allait déposer son miel », Ortega rejette cette conception traditionnelle du genre et semble donner raison à Croce lorsqu'il affirme que « la forme et le fond sont inséparables » et que la matière poétique est par essence rebelle aux règles abstraites². Pour Croce, en effet, l'intuition fait corps avec l'expression, la forme avec le fond³ ; aussi, chaque œuvre d'art constitue un tout organique indivisible⁴. Toutefois, Ortega, à la différence de Croce, estime que l'on doit distinguer la forme du fond, que l'on ne saurait les identifier⁵. Citant l'analogie flaubertienne selon laquelle « la forme émane du fond comme la chaleur du feu » qu'il qualifie d'exacte, Ortega a lui aussi recours à une expression métaphorique pour préciser sa pensée : empruntant le langage du naturaliste Lamarck, il affirme que « la forme est l'organe » et « le fond, la fonction qui le crée »⁶. Il y a donc en l'homme ce que l'on pourrait définir comme un « besoin d'expression » de certains contenus dont résulte le développement de certaines formes adéquates. Le « fond » tel que l'envisage ici Ortega, n'est pas une matière indéterminée mais une véritable « cause efficiente ». Conformément à son *habitus* dialectique, Ortega renvoie dos à dos les tenants des deux thèses contradictoires :

¹ « ...el ensayo es la ciencia, menos la prueba explícita. », dans l'avertissement : « Lector », *ibid.*, p. 318.

² « La antigua poética entendía por géneros literarios ciertas reglas de creación a que el poeta había de ajustarse, vacíos esquemas, estructuras formales dentro de quienes la musa, como abeja dócil, deponía su miel. En este sentido no hablo yo de géneros literarios. La forma y el fondo son inseparables sin que quepa imponerle normas abstractas. » *ibid.*, pp. 365-366.

³ *L'estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari, Laterza, 1958, p. 11.

⁴ *ibid.*, p. 23.

⁵ « Pero, no obstante, hay que distinguir entre fondo y forma: no son una misma cosa. », *ibid. supra*, p. 366.

⁶ « Flaubert decía: la forma sale del fondo como el calor del fuego. La metáfora es exacta. Más exacto aun sería decir que la forma es el órgano y el fondo la función que lo va creando. Pues bien, los géneros literarios son las funciones poéticas, direcciones en que gravita la generación estética. », *ibid.*

« La propension moderne à nier la distinction entre le fond et la forme » semble à Ortega « aussi triviale que sa séparation scolaire. Il s'agit, en réalité, de la même différence qui existe entre une direction et un chemin ». Le langage d'Ortega est aristotélicien : le thème, c'est l'œuvre virtuelle, l'œuvre en puissance et la forme, son actualisation, son entéléchie : ce qui n'est présent dans le thème qu'à l'état de « tendance ou de pure intention¹ », se réalise dans l'expression. Il y a d'un côté une « direction » (un *telos* : une fin), de l'autre le chemin concret, le parcours effectif.

Cette description du processus créateur se distingue fondamentalement de la théorie crocienne en tant qu'elle identifie la forme avec le genre : chez Croce, nominaliste dans le domaine de l'esthétique, comme le sera plus tard en Espagne Dámaso Alonso², la forme est toujours une forme individuelle, l'expression d'une absolue singularité, et ne saurait être subsumée sous un universel : « entre l'universel et le particulier il n'y a nul élément intermédiaire, aucune série de genres ou d'espèces, de *generalia*³ ». Ortega, au contraire, estime que le genre donne corps à un thème fondamental, qui n'est pas susceptible d'être traité autrement : « l'épopée, par exemple, n'est pas le nom d'une forme poétique mais d'un fond poétique substantiel qui dans le processus de sa manifestation tend à la plénitude⁴ ». Il y a donc une « forme substantielle » de l'épopée qui se concrétise dans le genre épique, de même qu'il y a un langage spécifique du lyrisme intraduisible dans le langage dramatique ou romanesque⁵. Cette thèse est évidemment incompatible non seulement avec la définition très large que Croce donne, sans doute indûment, du lyrisme (toute expression artistique est pour lui une « intuition lyrique »⁶) mais avec l'idée qu'il n'existe pas de catégories pures : les

¹ « ...tendencia o pura intención. », *ibid.*

² Dámaso Alonso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos* (1950), Madrid, Editorial Gredos, 1976 (voir notamment p. 483 les considérations sur l'« unicidad » de l'œuvre). Croce, auquel Alonso emprunte la plupart de ses idées, n'est cité que deux fois dans l'ouvrage.

³ « Tra l'universale e il particolare non s'interpone filosoficamente nessun elemento intermedio, nessuna serie di generi, di specie, di *generalia* » in *Nuovi saggi di estetica* (1920), Bari, Laterza, 1948, p. 48.

⁴ « La epopeya, por ejemplo, no es el nombre de una forma poética sino de un fondo poético substantivo que en el progreso de su expansión o manifestación llega a la plenitud. », *ibid. supra.*, p. 366.

⁵ « La lírica no es un idioma convencional al que puede traducirse lo ya dicho en idioma dramático o novelesco, sino a la vez una cierta cosa a decir y la manera única de decirlo plenamente. », *ibid.*

⁶ Voir *La poesía di Dante* (1920), Bari, Laterza, 1948, p. 26.

trois types traditionnels (tragique, épique et lyrique) ne sauraient être, selon lui, rigoureusement distingués car ils s'impliquent mutuellement.

Les genres, tels que les définit Ortega, ne se distinguent donc pas en fonction de critères techniques extrinsèques, c'est-à-dire « formels » au sens courant du terme, mais en fonction d'une unité thématique fondamentale. Pour Croce, ni « la structure formelle », héritée de la tradition, ni le thème, à quoi Ortega identifie le genre, ne sauraient être considérés comme des catégories esthétiques fondamentales, puisqu'à ses yeux seul compte le traitement original d'un sujet.

On pourrait, d'ailleurs, reprocher à Croce comme à Ortega de donner une image gauchie des poétiques de l'Antiquité qui, loin de se réduire à une pure taxinomie formaliste intègrent toujours la description des « contenus » à la théorie des genres. En ce sens, si la thèse de Croce est essentiellement romantique, celle d'Ortega est beaucoup plus classique qu'il ne le laisse entendre.

Mais ce sont surtout les dernières lignes de cette brève introduction du traité qui doivent retenir notre attention : « Quoi qu'il en soit » — écrit Ortega — « l'homme reste le thème essentiel de l'art. Et les genres, entendus comme thèmes esthétiques, irréductibles les uns aux autres, nécessaires et irremplaçables, expriment les grandes tendances de l'humanité. Chaque époque porte une interprétation radicale de l'homme. Ou plutôt chaque époque *est* cette interprétation. C'est pourquoi chaque époque élit un genre déterminé¹ ».

Si Croce aurait pu souscrire à la première assertion d'Ortega, dans la mesure où il considère lui aussi qu'à travers l'art s'exprime l'humanité, il n'aurait certainement pas admis le reste de son propos ; on ne saurait en effet concevoir thèse plus radicalement anticrocienne que celle qu'expose ici Ortega : non seulement les genres sont considérés comme des catégories esthétiques fondamentales, mais ces catégories ont une pertinence historique : chaque époque trouve dans un genre donné la forme adéquate à l'expression de sa vision de l'homme. Si pour Croce, l'activité esthétique réalise une forme de connaissance intuitive, elle ne

¹ « De uno u otro modo, es siempre el hombre el tema esencial del arte. Y los géneros, entendidos como temas estéticos irreductibles entre sí, igualmente necesarios y últimos, son amplias vistas que se toman sobre las vertientes cardinales de lo humano. Cada época trae consigo una interpretación radical del hombre. Mejor dicho, no la trae consigo, sino que cada época es eso. Por esto, cada época prefiere un determinado género. » *ibid. supra.*

saurait à proprement parler donner corps à une « interprétation de l'homme », tâche qui revient à la « logique » (philosophie ou « science ») qui correspond dans son système au degré supérieur de l'activité théorique. En outre, cette connaissance prélogique qu'est la connaissance esthétique n'est pas sujette au conditionnement historique : elle présente au contraire, du moins pour le Croce de ces années-là¹, un caractère essentiellement intemporel ; la représentation poétique peut et doit donc être envisagée *sub specie aeternitatis*.

Il faut à ce propos rapprocher les affirmations liminaires d'Ortega et les développements qu'il consacre à la tragédie dans la suite de l'essai : nous autres modernes — affirme-t-il — ne saurions comprendre la tragédie grecque qui présente une dimension religieuse, éthique et métaphysique qui nous échappe totalement². Eschyle ne peut donc être compris que si on le replace dans le contexte historique et culturel auquel il appartient. Croce, bien qu'il reconnaisse l'importance du rôle du travail philologique comme condition d'accès à l'intelligence des textes anciens, refusera au contraire toujours la position historiciste selon laquelle nous devrions juger un auteur selon les critères de son temps : Homère ne doit pas être envisagé selon les poétiques des rhapsodes, mais selon « la vérité éternelle de la poésie »³. Il est vrai qu'Ortega parle dans un autre chapitre de son essai de l'éternelle fraîcheur (*eterno frescor*) du chant homérique et affirme que nous ne sommes pas plus éloignés du monde épique que ne l'était Platon⁴, mais c'est seulement dans la mesure où le temps de l'épopée est un temps mythique, sans rapport avec la durée historique réelle : l'« éternelle fraîcheur » de l'épopée tient, paradoxalement, à son caractère essentiellement « archaïque » qui la préserve des injures du temps : « l'archaïsme est la forme littéraire de l'épopée »⁵ ; en revanche, cette idéalisation du passé, consubstantielle au genre épique, trouve son fondement dans une conception historiquement déterminée de l'homme.

¹ Dans les années trente, Croce est amené à repenser les rapports de l'art et de l'histoire. Voir à ce sujet : *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, Bari, Laterza, 1936.

² chapitre 17. « La tragedia », *ibid. supra*, p. 392.

³ Voir *La poesia, op. cit.*, p. 22.

⁴ Chap. 3. « Epica », *ibid. supra*, p. 370.

⁵ « ...la épica es arcaísmo, y esencialmente no es sino arcaísmo. El tema de la épica es el pasado ideal, la absoluta antigüedad, decíamos. Ahora añadimos que el arcaísmo es la forma literaria de la épica, el instrumento de poetización. ». Chapitre 4. « Poesía del pasado », *ibid.*, p. 371.

Dans l'épilogue qu'il écrira pour le livre de Victoria Ocampo *De Francesca a Beatrice* en 1924 (soit quatre ans après la sortie du célèbre ouvrage de Croce sur Dante, auquel il ne fait aucune allusion mais qu'il ne peut ignorer), Ortega s'efforcera de définir l'épistémè du poète florentin, estimant que « l'on trouve chez lui, comme dans toute son époque, un radical dualisme » : d'une part un sens aigu de la réalité concrète, de l'autre une tendance mystique et un goût immodéré pour l'abstrus, propres à la mentalité « gothique ». Ortega croit aussi déceler chez Dante « un début de la propension rationaliste qui dominera la Renaissance et l'époque moderne »¹. Ces considérations s'inscrivent bien sûr en faux contre la thèse crocienne selon laquelle Dante, loin d'être l'expression typique du Moyen-Âge, échapperait, *en tant que poète*, aux déterminations de son temps. Certes, Croce ne nie pas l'existence chez Dante des aspects relevés par Ortega, mais il les considère comme étrangers à la dimension poétique de la Comédie : lorsque Dante verse dans la théologie, la philosophie (etc.), il cesse, aux yeux de Croce, de s'exprimer en poète. C'est pourquoi les « moments » poétiques alternent chez Dante avec des développements didactiques sans valeur esthétique². En d'autres termes, Dante ne témoignerait de la culture et de la mentalité d'un homme du Moyen-Âge que dans les parties « non poétiques » de son œuvre. Ortega, en dépit de son admiration pour le génie poétique de Dante, ne prend nullement en considération la possibilité d'opérer de telles distinctions au sein du texte : la Comédie dantesque nécessite dans son ensemble une approche historiciste.

De même, le Quichotte naît dans un contexte historique précis : la découverte faite à la Renaissance de l'intériorité et de la subjectivité, l'affirmation, avec Galilée, d'un nouvel ordre scientifique, sont cause, notamment, qu'une vision mythique du monde comme celle proposée par les romans de chevalerie, derniers rejetons du vieux tronc épique, n'est plus viable³. La seule façon de « sauver » la matière héroïque, ce sera de

¹ « Hay en Dante, como en toda su época, un inestimable dualismo. Dante es, por una parte, el hombre que ha mirado mejor las cosas. (...) Pero al lado de este terrenal entusiasmo (...) triunfa en Dante el goticismo (...) con su embriaguez de lo abstruso (...). Hay además en nuestro poeta un comienzo de la propensión racionalista que va a imperar en el Renacimiento, y luego en toda la modernidad. » in *Epilogo al libro « De Francesca a Beatrice » (1924), Obras Completas*, vol. III, Madrid, Revista de Occidente, 1962, p. 335.

² Dans les années trente, Croce, afin de préciser sa pensée, forgera le concept de « structure » pour désigner l'armature rhétorique du texte qu'il distingue des moments lyriques autonomes. Voir *La poesia*, *op. cit.*

³ Chap. 11. « La realidad, fermento del mito », *ibid. supra*, p. 383.

la traiter non plus de façon directe et naïve, mais, comme Cervantes, fondateur du roman moderne, de façon « oblique » et ironique¹. Rappelons brièvement la thèse d'Ortega : le héros épique appartient pleinement à la réalité où il vit et ne présente aucun caractère problématique ; Don Quichotte est au contraire un héros moderne parce qu'il cherche en lui-même, et rien qu'en lui-même, le principe de ses actes. Ce qui le définit comme héros tragique, c'est précisément qu'il veuille accomplir son destin ; mais cette volonté bien réelle se heurte à l'irréductible réalité prosaïque : c'est de cette inadéquation que naît le comique. Le roman s'inscrit ainsi dans la tradition tragi-comique, créée par Fernando de Rojas, qu'il complète et approfondit.

Il est clair que les concepts descriptifs dont se sert Ortega pour caractériser le roman (comique, ironie) seraient considérés par Croce comme purement « psychologiques » et tout à fait étrangers à l'esthétique : mais c'est précisément que la dimension psychologique est aux yeux d'Ortega un des aspects fondamentaux de la nouvelle esthétique romanesque.

Ortega met l'accent sur la dimension « critique » du roman moderne : de même que Cervantes s'attaque aux idéaux de la chevalerie, Flaubert (l'auteur le plus cité dans l'ouvrage après Cervantes) tourne en dérision les idéaux romantiques. Cet aspect polémique est, aux yeux d'Ortega, la « justification » du réalisme, cet *exemplum crucis* de l'esthétique : le réalisme, qui s'enracine dans le comique, n'est poétique qu'en tant qu'il détruit le mythe et en absorbe dialectiquement l'élément idéal. C'est cet aspect polémique qui manque selon lui au roman naturaliste qui se fonde sur l'idéologie positiviste dominante au lieu de la combattre. C'est pourquoi Ortega suggère, à la fin de son essai, que le roman réaliste a épuisé ses potentialités et ne présente plus, au début du siècle, de valeur esthétique.

Plus personne, bien entendu, ne soutiendrait avec Ortega que l'on peut réduire l'œuvre de Zola à une simple illustration des théories de Claude Bernard, à une plate application de la poétique du roman expérimental. Nous sommes sensibles aujourd'hui à la dimension épique et mythique de son univers romanesque qui échappe complètement au philosophe madrilène : chez Zola, ce n'est plus le réalisme romanesque qui s'attaque au mythe, c'est l'art qui transfigure et mythifie la réalité.

¹ *Ibid.*, p. 384.

Si Croce partage l'aversion d'Ortega pour la poétique naturaliste qu'ils jugent tous deux étrangère à l'essence de l'art, son appréciation de l'œuvre de Verga se situe aux antipodes de l'approche orteguienne de Zola. Dans son essai sur l'écrivain sicilien¹, Croce considère en effet que la doctrine vériste que prétend illustrer Verga, n'est qu'une espèce de « superstructure » qui n'empêche nullement son génie essentiellement lyrique de s'exprimer. En d'autres termes, *I Malavoglia* de Verga est poétique en raison de sa non-conformité avec le paradigme vériste (toute œuvre authentique transgressant nécessairement, selon Croce, un genre déterminé). Si pour Ortega le roman naturaliste correspond à la mort de la poésie, Croce, fidèle à ses principes, refuse de voir dans l'œuvre originale d'un artiste l'illustration d'un genre historiquement déterminé.

En définitive, Ortega reverse dans son essai la perspective du philosophe italien : si pour ce dernier les genres n'ont aucun fondement scientifique, dans la mesure où leur définition nécessite le recours à des critères historiques, Ortega trouve précisément le fondement scientifique du genre, non dans le monde platonicien des idées, mais dans la réalité historique concrète. Mais si Croce néglige indûment la dimension « générique » des textes, Ortega tend parfois à confondre l'œuvre concrète avec la poétique abstraite.

Dix ans plus tard, dans *Ideas sobre la novela*², Ortega affirme que « chaque œuvre littéraire appartient à un genre déterminé, comme chaque animal à une espèce » et il ajoute dans une parenthèse péremptoire que « l'idée de Croce, qui nie l'existence des genres artistiques, n'a pas eu la moindre conséquence dans la science esthétique³ ». Si Ortega daigne ici nommer Croce, le philosophe madrilène liquide sa théorie avec la même désinvolture que celle dont il témoignait à son égard dans son premier essai.

Mais c'est en développant son analogie naturaliste qu'Ortega précise sa pensée : « Le genre artistique comme l'espèce biologique impliquent

¹ In *La Letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, vol. III (1915), Bari, Laterza, 1964⁶, pp. 5-34.

² Il s'agit d'un ensemble de sept articles publiés entre décembre 1924 et janvier 1925 dans «El Sol». Cet essai complète *La deshumanización del arte* (1924), in *Obras completas*, vol. III, *op. cit.*, pp. 387-419.

³ « Toda obra literaria pertenece a un género, como todo animal a una especie. (La idea de Croce, que niega la existencia de géneros artísticos, no ha conseguido dejar la menor huella en la ciencia estética.) », *ibid.*, p. 388.

un répertoire limité de possibilités »¹, c'est pourquoi le roman est entré selon Ortega dans une phase de dégénérescence, car toutes ses potentialités ont été exploitées. Le point de vue d'Ortega, qui peut aujourd'hui surprendre, est celui de beaucoup d'intellectuels européens de l'époque. En Italie, le roman ne trouve dans les années vingt qu'un défenseur en la personne du critique sicilien Giuseppe Antonio Borgese². Or il est clair que ce dualisme entre, d'une part, une conception rigide des genres entendus comme des essences immuables et, de l'autre, leur négation radicale, est une impasse. Si dans « la méditation du Quichotte », Ortega retrace de façon convaincante la genèse du roman moderne, en postulant ici l'existence de limites constitutives du genre, il ne fait que trahir les limites de sa propre théorie du roman.

On serait tenté de reprendre l'analogie biologique d'Ortega et d'opposer à son préformationnisme un transformisme esthétique : si Ortega n'envisage pas l'hypothèse que dans la « concurrence vitale » des genres, le roman puisse continuer à s'imposer, et fait sienne une classification fixiste des formes littéraires, les œuvres originales d'un Joyce ou d'un Proust témoignent bien du fait qu'une évolution du genre est encore possible et que le roman est loin d'avoir actualisé toutes ses virtualités. Les développements qu'Ortega consacre à la *Recherche* sont à cet égard significatifs : « Proust » — écrit-il — « a prouvé la nécessité du mouvement en créant une œuvre paralytique³ ». Car selon Ortega, Proust, tempérament essentiellement contemplatif, aurait complètement supprimé l'action de son roman et bien que la valeur esthétique d'une œuvre soit étrangère à sa dimension dramatique, cette dernière correspond à une exigence psychologique, à une sorte de loi de l'âme humaine⁴. Il est clair que ce « minimum d'action⁵ » requis ne fait nullement défaut à la *Recherche* et que le chef-d'œuvre proustien inaugure une nouvelle manière de traiter le récit qui échappe à Ortega comme elle échappera, pour d'autres raisons, à Croce⁶. On songe d'ailleurs en le lisant

¹ « Y lo mismo el género artístico que la especie zoológica significan un repertorio limitado de posibilidades. » *ibid.*, p. 388.

² Voir G. A. Borgese, *Tempo di edificare*, Milano, Treves, 1923.

³ « Proust ha demostrado la necesidad del movimiento escribiendo una novela paralitica » *ibid.*, p. 407.

⁴ *Ibid.*, pp. 402-403.

⁵ « ...este minimum es imprescindible », *ibid.*, p. 404.

⁶ C'est en effet du point de vue moral que Croce juge négativement Proust. Voir *La poesia* (1936) ; *op. cit.*, p. 238. Et « Un caso di storicismo decadentistico » (1944) in *Discorsi di varia filosofia*, vol. II, Bari, Laterza, 1945, p. 141.

aujourd'hui au jugement qu'une certaine critique passéiste portera dans les années soixante sur le « nouveau roman ».

Pourtant si Ortega considère, à tort, que le roman est à son déclin, il n'hésite pas à affirmer que les œuvres des époques décadentes sont supérieures aux autres, car elles témoignent toujours d'un plus grand raffinement technique¹ et tendent à réaliser l'idéal de « l'art pur ».

II « ART PUR » ET « AUTONOMIE DE L'ART »

Dix ans après la parution de son premier livre, Ortega, devenu un véritable maître à penser pour les jeunes générations², publie, sous la dictature de Primo de Rivera, son célèbre essai : *La deshumanización del arte*³, où il est question d'une « purification de l'art », de tous ses aspects « trop humains », d'une liquidation du vieux réalisme « plébéien » et de tout le pathos qui caractérise l'héritage romantique au profit de la constitution d'un art hermétique et abstrait, d'un « art pur » ou « art artistique » que la masse est constitutionnellement incapable de comprendre et qui est par conséquent réservé aux jeunes élites, seules douées des qualités intellectuelles nécessaires pour l'apprécier.

Au XIX^{ème} siècle, — écrit Ortega — on considérait l'art comme « transcendant » pour son contenu, « qui généralement correspondait aux grands problèmes de l'humanité »⁴; et parce que l'on estimait que l'activité artistique conférerait « une dignité et une justification à l'espèce humaine »⁵. Or si l'artiste d'aujourd'hui se voyait investi d'une « si solennelle mission et s'il était en conséquence obligé de traiter dans ses œuvres des thèmes d'une aussi vaste portée », il serait sans doute « atterré »⁶. L'aspiration à l'art pur, contrairement aux idées reçues, ne traduit aucun orgueil, mais au contraire une grande humilité. L'art ainsi entendu est « sans transcendance », n'est plus que lui-même, sans autre

¹ *Ibid. supra*, p. 415.

² Ortega dispose à l'époque de «El Sol», de la «Revista de Occidente» et de «El Espectador» et collabore à «La Nación» de Buenos Aires.

³ A présent in *Obras completas*, vol. III, *op. cit.*, pp. 353-386.

⁴ «...que solía consistir en los más graves problemas de la humanidad...», *ibid.*, p. 383.

⁵ «... que prestaba justificación y dignidad a la especie.», *ibid.*

⁶ «A un artista de hoy sospecho que le aterrará verse ungido con tan enorme misión y obligado, en consecuencia, a tratar en su obra materias capaces de tamañas repercusiones.», *ibid.*

préention. L'art « déshumanisé » perd sa gravité et son sérieux, son caractère pompeux, en un mot : devient jeu.

Comme le souligne à juste titre Ciriaco Morón Arroyo, le choix de l'adjectif « deshumanizado » n'est pas un choix heureux car « les œuvres déshumanisées sont à leur façon une expression de l'homme et que par conséquent l'art « déshumanisé » est bien encore une sorte d' *art humain*¹ ». Dans *El tema de nuestro tiempo*, le philosophe avait d'ailleurs évoqué « la nouvelle façon de sentir l'existence² », le sentiment « festif » et « sportif » qu'exprimaient les nouvelles tendances artistiques. En définitive, on pourrait dire, pour reprendre les termes qu'emploie Ortega dans son essai de 1914, que l'art déshumanisé manifeste « l'interprétation radicale de l'homme » qui s'impose au début du siècle³.

Cette esthétique de l'art « purifiée » a-t-elle quelque rapport avec la conception crocienne d'une esthétique autonome ? Dans un passage de *Ideas sobre la novela* au ton assez crocien, Ortega affirme que le roman ne doit pas « aspirer à être philosophie, pamphlet politique, étude sociologique ou sermon⁴ ». Mais si Croce théorise l'autonomie de l'activité esthétique afin de défendre l'art contre l'invasion de la philosophie ou de la morale qui appartiennent selon lui à d'autres « moments » de l'esprit, il n'est pas moins hostile à la théorie de « l'art pour l'art » et au formalisme des disciples d'Herbart. Bien qu'il affirme que « l'artiste est toujours moralement innocent et philosophiquement inattaquable, même si son art a pour matière une morale ou une philosophie inférieures » car « en tant qu'artiste, il n'agit pas, il ne raisonne pas, il compose, peint, chante, en un mot : s'exprime⁵ », Croce

¹ « ...el adjetivo es incorrecto, porque las obras *deshumanizadas* son a su vez un modo de manifestarse el hombre y por consiguiente, el arte « deshumanizado » es un modo del *arte humano*. » in « Las dos estéticas de Ortega y Gasset » in *Actas del segundo congreso internacional de hispanistas celebrado en Nijmegen del 20 al 25 de agosto de 1965*, Holanda, Instituto español de la universidad de Nimega, 1967, p. 439.

² « ...el nuevo modo de sentir la existencia... », in *Obras completas*, vol. III, *op. cit.*, p. 194.

³ F. Merregalli avance l'hypothèse que Johan Luizinga ait été influencé par Ortega dans la conception de son *Homo ludens* de 1938. In *Introduzione a Ortega y Gasset*, Bari, Laterza, 1995, p. 59.

⁴ « ...no puede aspirar directamente a ser filosofía, panfleto político, estudio sóciológico o predica moral. », *ibid. supra*, p. 412.

⁵ « L'artista è sempre moralmente incolpevole e filosoficamente incensurabile, se anche la sua arte abbia per materia una morale e una filosofia inferiori : in quanto artista, egli non opera e non

ne peut être compté au nombre de ceux qui nient la responsabilité morale et sociale de l'artiste : en tant que personne pratique, l'auteur doit bien répondre des qualités intellectuelles et morales de ce qu'il présente au public.

La théorie de l'autonomie de l'art avait été interprétée de façon hérétique au début du siècle par certains critiques comme Giuseppe Antonio Borgese qui, se réclamant indûment de Croce, entendaient défendre une conception aristocratique de l'art, croyant trouver dans l'extrême raffinement littéraire de D'Annunzio la meilleure illustration des thèses de *L'Esthétique*¹ qu'ils confondaient avec l'esthétisme décadent d'Andrea Sperelli, le protagoniste de *Il piacere*. Mais Croce comptera justement les esthètes modernes au nombre des « ouvriers de la grande industrie du vide² ». Il jugera plus tard avec la même sévérité les poètes hermétiques qui enchantent Ortega. Dans son essai sur Mallarmé de 1933, Croce affirme que la « poésie pure » s'ingénie à fabriquer un objet voluptuaire qui n'est que le produit de la réflexion et de la combinaison savante des signes, travail qui est à ses yeux totalement étranger à la véritable poésie, laquelle est toujours « catharsis de la pure humanité »³. Dans son essai de 1947 « La poesia pura », Croce parle de la « pseudopoésie qui afflige l'humanité présente », qui est la manifestation littéraire d'une inquiétante tendance moderne à l'inhumanité (« disumanità »)⁴. De même dans son essai sur Valéry de 1950, Croce condamne ce qu'il estime être le jeu stérile des constructions intellectuelles de l'écrivain français⁵.

Si Croce, dont la philosophie est idéaliste, nie conséquemment qu'il y ait d'autre réalité que celle de l'esprit : « la poésie » — écrit-il — « ne peut pas être réaliste parce qu'elle appartient à l'âme et non aux *res*,

ragiona, ma poeteggia, dipinge, canta, e, insomma, si esprime ». in *Nuovi saggi di estetica* (1920), Bari, Laterza, 1948³, p. 62.

¹ Voir la préface au premier numéro de la revue florentine *Hermes* fondée par Borgese en 1904 (à présent dans *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste, volume primo, « Leonardo » « Hermes » « Il Regno »* a cura di D. Frigessi, Torino, Einaudi, 1960 (réédition : 1967), p. 370.

² « Di un carattere della più recente letteratura italiana » (1907) in *La Letteratura della nuova Italia, Saggi critici*, IV, Bari, Laterza, 1914, p. 186.

³ In *Poesia e non poesia. Note sulla letteratura europea del secolo decimono*, Bari, Laterza, 1942, p. 318 et suiv.

⁴ In *Lecture di poeti e riflessioni sulla teoria e la critica della poesia*, Bari, Laterza, 1950, p. 272.

⁵ « L'estetica del Valéry » in *Terze pagine sparse*, vol. I, Bari, Laterza, 1955, p. 232.

c'est-à-dire aux choses extérieurement vues et considérées¹ » il incline malgré tout, à la différence d'Ortega, vers le réalisme et les formes classiques de la mimesis et ne parvient pas à saisir le sens des « analogies secrètes » et cet art de la suggestion théorisé par Mallarmé, qui fondent l'expression symbolique. Il faut souligner, à cet égard, qu'à la différence de Croce qui considère comme tout à fait futile la tropologie, Ortega prête une grande importance à la théorie des figures de ressemblance. Le premier moyen d'expression de l'artiste est la métaphore qu'il définit, selon son *habitus*, de façon analogique, en affirmant qu'elle « est probablement la puissance la plus fertile que l'homme possède » car « son efficence va jusqu'à toucher les frontières de la thaumaturgie et on dirait un instrument de création que Dieu oublia dans l'une de ses créatures au moment de la former, comme le chirurgien distrait oublie son bistouri dans le ventre d'un patient »². Si Ortega affirme qu'un écrivain qui a du style tend à faire violence à la grammaire et au lexique³ et célèbre dans différents essais les innombrables vertus de la métaphore⁴, Croce nie théoriquement le concept d'écart qui la fonde. Pour Croce, en effet, toute expression poétique, en tant qu'intuition singulière, est une « expression propre » (on pourrait dire : une catachrèse, pour employer une terminologie rhétorique qu'il n'aurait pas admise)⁵. C'est pourquoi il peut aborder la poésie de Góngora que, paradoxalement, il admire autant qu'Ortega⁶, sans en analyser techniquement le conceptisme⁷. Mais dans le domaine de la philosophie, Croce n'admettrait pas le recours à l'expression analogique ni ne pourrait

¹ « ...appartiene all'anima e non alle res cioè alle cose esteriormente viste e considerate » in *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, Bari, Laterza, vol. I, 1945, p. 166.

² « La metáfora es probablemente la potencia más fértil que el hombre posee. Su eficiencia llega a tocar los confines de la taumaturgia y parece un trabajo de creación que Dios se dejó olvidado dentro de una de sus criaturas al tiempo de formarla, como el cirujano distraído se deja un instrumento en el vientre del operado » in *La deshumanización del arte*, *op. cit.*, p. 372.

³ In *El ombre y la gente*, *Obras completas*, vol. VII, 1962, p. 246.

⁴ Voir notamment l'essai sur Renan de 1909 : « Suprimase de nuestra vida todo lo que no es metafórico y nos quedaremos disminuidos en nueve décimas partes » in *Obras completas*, vol. I, *op. cit.*, p. 454.

⁵ Voir *L'estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari, Laterza, 1958, p. 81.

⁶ Voir l'article « Gongora. 1627-1927 » in *Espíritu de la letra* (1927). A présent dans *Obras completas*, vol. III., *op. cit.*, pp. 580-587.

⁷ In *Poesia antica e moderna. Interpretazioni* (1940), Bari, Laterza, 1950³, pp. 285-304. Pour une synthèse sur Croce et la Littérature espagnole, on peut se rapporter à B. Brancaforte, *Benedetto Croce y su crítica de la literatura española*, (traduit de l'italien par Juan Conde), Madrid, Gredos, 1972.

souscrire à l'affirmation orteguienne selon laquelle « la métaphore est le vrai nom des choses¹ » car pour le philosophe italien la pensée spéculative ne saurait avoir nul commerce avec l'expression poétique. La distinction rigide entre les deux niveaux de l'activité théorique est au contraire absolument étrangère à Ortega dont le discours théorique exploite constamment les ressources spécifiques de la « métaphore vive »².

Dans la *La deshumanización del arte* la métaphore n'est envisagée que dans sa dimension ludique, comme possibilité de renverser la représentation convenue des choses, par exemple en donnant une image dégradante et dérisoire de ce qui est traditionnellement valorisé³.

Mais le jeu qui consiste à renverser les perspectives, n'est pas chez le philosophe madrilène qu'un objet de théorisation ; il s'agit aussi, selon nous, d'une des caractéristiques de la rhétorique orteguienne. En effet, si Ortega donne souvent dans le style sentencieux et hautain qui horripile certains de ses lecteurs, son écriture témoigne aussi parfois de cette ironie qui est, selon lui, au fondement de l'art moderne et que Schlegel considérait comme « la plus haute des catégories esthétiques »⁴. Dans son article de février 1904 sur la *Sonata de estío*, après avoir exalté, dans un style qui annonce celui de *La deshumanisation de l'art*, la littérature « agile, sans transcendance, belle comme les choses inutiles⁵ » de Valle-Inclán, par une pirouette toute nietzschéenne, le jeune Ortega concluait son essai en exprimant le vœu de pouvoir lire prochainement de sa noble plume « des choses humaines, très humaines⁶ ». De même, si on lit entre les lignes son essai de 1924, Ortega semble suggérer qu'à côté de la tendance ludique, il existe d'autres formes plus « sérieuses », que l'esthétisme de l'art « artistique » ne supprime pas à ses yeux les valeurs humanistes de l'art classique.

Certes, alors que Croce semble résolument passéiste, Ortega est toujours à l'affût des nouvelles tendances artistiques. Si le premier penche

¹ In *La idea de principio en Leibniz*, in *Obras completas*, vol. VIII, 1962, p. 296 (note).

² Cf. P. Ricoeur, « Métaphore et discours philosophique » in *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, pp. 325 et suiv.

³ *Ibid. supra*, p. 374.

⁴ *Ibid.*, p. 382.

⁵ « La literatura del Sr. Valle-Inclán (...) es ágil, sin trascendencia, bella como las cosas inútiles » in *Obras completas*, vol. I, *op. cit.*, p. 21.

⁶ *ibid.* p. 26.

pour des auteurs tels que l'Arioste ou Shakespeare, dont le caractère « cosmique » réalise son idéal esthétique¹, Ortega va au contraire jusqu'à préconiser, en 1921, la suppression du Quichotte des programmes scolaires, car l'école doit, selon lui, non pas imposer des modèles classiques, qu'il juge stérilisants, mais stimuler et cultiver l'énergie créatrice de l'enfant².

La façon dont les deux hommes envisagent la figure de Goethe est à cet égard significative : dans l'essai qu'il lui consacre au lendemain de la Grande Guerre, Croce voit en l'écrivain un modèle de « haute humanité », « de vertu sereine et d'équité, de sagesse, d'équilibre, de bon sens³ » et tend ainsi à le statufier. Dans l'essai qu'il publie à l'occasion du centenaire de la mort du poète de Weimar, Ortega affirme au contraire que nous n'avons nul besoin d'un « Goethe monument », que la seule façon de sauver les classiques, c'est de faire abstraction de leur classicisme, de nous les approprier pour les interpréter de façon moderne⁴. De même, à l'occasion du bicentenaire de sa naissance en 1949, il soutient qu'il faut en finir avec l'image hagiographique d'un Goethe serein et maître de lui-même et reconnaître l'inquiétude vitale qui anime son œuvre tendue vers l'avenir⁵.

En réalité, ce n'est nullement un anti-humanisme que défend le philosophe espagnol à travers toute son œuvre, mais un nouvel humanisme qui, refusant une conception académique et sclérosée de la culture, intègre la multiforme réalité humaine, comme le précise le « prospecto⁶ » de « L'instituto de Humanidades » fondé à son retour en Espagne, après dix ans d'exil. L'Ortega des années quarante, s'il tend de manière significative à revaloriser la tradition, reste fondamentalement fidèle à sa position des années vingt, à ce renversement de perspective opéré dans *El tema de nuestro tiempo* qui plaçait la culture au service de la vie, et non plus la vie au service de la culture⁷; l'art des temps modernes est improprement qualifié dans son essai de 1924 : ce n'est pas

¹ *Arioste, Shakespeare e Corneille*, Bari, Laterza, 1920.

² « El Qujote en la escuela » in *Obras completas*, vol. II, 1946, p. 285. F. Meregalli attire l'attention sur l'influence qu'exerça ce texte « révolutionnaire » sur le jeune José Antonio Primo de Rivera, in *Introduzione a Ortega y Gasset, op. cit.*, pp. 37-40.

³ *Goethe con una scelta delle rime nuovamente tradotte*, Bari, Laterza, 1919, pp. 2 et 6.

⁴ « Pidiendo un Goethe desde dentro » in *Obras completas*, vol. IV, 1966⁵, pp. 403-417.

⁵ « Vives-Goethe » in *Obras completas*, vol. IX, 1962, pp. 563-579.

⁶ « Prospecto del Instituto de Humanidades » in *Obras completas*, vol. VII, 1962, p.

⁷ In *Obras completas*, vol. III, *op. cit.*, p. 196.

d'un art « déshumanisé » qu'il s'agit, mais plutôt d'un art « désacralisé », qui ressortit donc pleinement à la sphère de l'humain.

Sur ce point capital, malgré leurs divergences théoriques et leurs différences de goûts, les deux hommes se rejoignent, s'il est vrai, comme l'écrit Alberto Caracciolo, que Croce s'efforce de « faire valoir l'art comme forme mondaine », car il « a un amour et un souci très profond de la terre et n'entend pas que cet amour et ce souci soient détournés de leur objet¹ ». Cet amour et ce souci de la terre sous-tendent, à n'en pas douter, aussi bien l'esthétique de Croce que celle d'Ortega.

¹ « ...far valere l'arte come forma mondana... » ; «(Croce) ha intensissimo l'amore e l'impegno della terra e si preoccupa moltissimo che quell'amore e quell'impegno non sia da altri distolto dalla terra. » in A. Caracciolo, *L'arte e la religione di Benedetto Croce*, Roma-Brescia, Arona, 1958, p. 153.