



HAL
open science

L'avant-garde entre iconoclasme et élitisme

Paul Aubert, Eve Fourmont Giustiniani

► To cite this version:

Paul Aubert, Eve Fourmont Giustiniani. L'avant-garde entre iconoclasme et élitisme. José Ortega y Gasset: La déshumanisation de l'art. Suivi de Idées sur le roman et de L'Art au présent et au passé. Traduction de l'espagnol, étude préliminaire et notes de Paul Aubert et Eve Giustiniani. Cabris: Sulliver, 2008. <hal-02564397>

HAL Id: hal-02564397

<https://hal.science/hal-02564397v1>

Submitted on 5 May 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

L'avant-garde entre iconoclasme et élitisme*

Paul AUBERT et Eve GIUSTINIANI

Un essai ambigu et retentissant

La Déshumanisation de l'art peut se prêter à des interprétations fort divergentes³⁸. Son titre pourrait laisser croire qu'Ortega, penseur humaniste, dénigre l'art nouveau. Le titre de l'essai est ambigu ; l'écriture, sinueuse, se complaît dans la digression. Ailleurs, l'écrivain apparaît davantage comme un observateur impartial, et revendique un regard critique mais distancié, qui lui fait dire qu'avec « ces jeunes gens, il faut faire l'une de ces deux choses : les fusiller ou bien chercher à les comprendre. Pour ma part, j'ai résolument choisi la seconde opération ». On découvre alors que le philosophe considère les jeunes artistes avec une certaine bienveillance, voire avec enthousiasme : l'esthétique nouvelle, fruit d'une longue maturation historique, finira naturellement par s'imposer, et il est absurde de vouloir lutter contre son temps.

L'auteur, qui cultive cette ambiguïté, multiplie les assertions contradictoires et développe une écriture ludique, multiforme, fragmentaire, comme pour dérouter le lecteur. Pour comprendre cet essai, il faut donc le concevoir comme une pièce d'un système plus vaste. L'esthétique n'est que l'une des façons de saisir le grand problème de la modernité, qu'Ortega essaye de [30] cerner depuis plusieurs points de vue : ceux du philosophe, de l'historien, de l'analyste politique et du sociologue.

S'il est un point commun à tous les essais sur l'art d'Ortega, c'est sa déclaration répétée de n'y rien entendre. Il s'avoue ainsi être « un piètre lecteur de romans »³⁹, ne rien connaître à la peinture, être ignare en matière de poésie⁴⁰. Ne s'agit-il pas là plutôt d'une déclaration de docte ignorance, à la façon socratique ? Ses œuvres complètes rassemblent en effet presque cinquante articles, essais, préfaces ou discours dédiés à la question de l'art ; où l'on compte plus de 2500 occurrences des mots « art », « esthétique » et de leurs dérivés⁴¹.

La rédaction de *La Déshumanisation de l'art* n'obéit pas à une volonté d'exploiter le filon d'un phénomène de mode ; l'essai est loin d'être improvisé, ou isolé dans la production ortéguienne. Les

* Étude préliminaire à José Ortega y Gasset, *La Déshumanisation de l'Art. Suivi de Idées sur le roman et de L'Art au présent et au passé*, traduction de Paul Aubert et Eve Giustiniani, Cabris, Sulliver, 2008, p. 29-62. Pour citer plus commodément cette version auteur, la numérotation originale des notes a été conservée, et les numéros de pages sont précisés entre crochets dans le corps du texte.

³⁸ C'est ce que met notamment en relief Luis de Llera dans « *La deshumanización del arte*, síntesis ejemplar del pensamiento y talante orteguiano », *Revista de Estudios Ortegaianos*, n°3, 2001, p. 113-128.

³⁹ José Ortega y Gasset, « *El Obispo leproso*. Novela, por Gabriel Miró » (1927), *Obras Completas*, Madrid, Taurus - Fundación José Ortega y Gasset, 2005-2010, t. IV, p. 145. Les textes issus de cette récente et rigoureuse édition seront cités en chiffres romains pour le volume, arabes pour la page : OC 05, IV, p. 145 ; ou, le cas échéant, suivant l'édition antérieure : *Obras Completas*, Madrid, Revista de Occidente, 1983, auquel cas il sera précisé : OC 83.

⁴⁰ José Ortega y Gasset, « *Ensayo de estética a manera de prólogo* » (1914), OC 05, I, p. 664-680.

⁴¹ Pour avoir une idée complète de l'esthétique d'Ortega, à peine ébauchée ici, il faudrait prendre en compte, outre les fréquentes allusions du philosophe aux œuvres et aux artistes qui ponctuent toute son œuvre, l'important corpus d'articles et d'essais portant spécifiquement sur ce thème. Voir la bibliographie dans ce volume.

thèses qui y sont exposées sont en parfaite cohésion avec le système de la raison vitale et historique et en parfaite consonance avec leur époque : si *La Déshumanisation de l'art* a été mal comprise, c'est parce que l'on ne la resitue pas dans son temps, souligne Guillermo de Torre. C'était le « reflet synchronique de théories et d'aspirations tout à fait partagées par les jeunes artistes des années vingt. Ce qui chez plusieurs d'entre eux avait été intuition ou lueur fragmentaire, chez Ortega, grâce à son esprit philosophique, devient articulation organique, avec l'éblouissement – mais aussi le risque – du systématisme⁴² ».

La Déshumanisation de l'art, dès sa publication, acquiert un grand retentissement. En deux ans, les 2500 exemplaires de sa première édition sont épuisés ; l'ouvrage est réédité en 1928, avant d'apparaître dans les *Œuvres complètes* à partir de 1936. L'œuvre, au titre provocateur, qui multiplie les déclarations retentissantes, suscite aussitôt de très vives discussions. Pour ou contre, il faut prendre position. « Absolument aucun autre ouvrage n'a égalé la diffusion de ce livre. À partir de ce moment, la majorité des textes sur l'art contemporain publiés [31] en Espagne l'ont pris en compte implicitement ou explicitement, qu'ils fussent ou non d'accord avec les éléments qui y sont défendus⁴³ ».

Guillermo de Torre rappelle, en 1956, ce qu'a pu signifier la lecture de cet essai pour la jeune génération d'artistes et d'écrivains qui entourent alors Ortega, et l'intensité avec laquelle ils ont lu les paroles du maître. Des phrases comme « il faut conjuguer le vocable *art* ; au présent il signifie une chose, et au passé une autre, très distincte », ou « en art, tout répétition est nulle », de telles phrases, « lues à vingt ans, ont eu pour qui écrit ces lignes et pour quelques autres, la valeur de réactifs mentaux, elles ont éperonné notre audace et notre avidité spirituelle... Quel renfort, dans ces moments de militance avant-gardiste, nous avons reçu de sentences comme celles-ci ! ... Si seulement chaque génération qui émerge pouvait trouver un inducteur d'enthousiasmes tel que l'a été pour la nôtre José Ortega y Gasset !⁴⁴ ».

ORTEGA Y GASSET ET LES ARTS : ESTHÉTIQUE ET SOCIOLOGIE

Ortega et les avant-gardes artistiques

Le goût du philosophe pour l'art est ancien et durable. De 1911, lorsqu'il publie « La estética del Enano Gregorio, el Botero », à 1914, date à laquelle il rédige un « Essai d'esthétique en guise de prologue » au livre de José Moreno Villa, *El Pasajero*, et jusqu'en 1925, année de publication de *La Déshumanisation de l'art* et même 1950, quand il achève ses *Papiers sur Velázquez et Goya*, l'esthétique a été pour lui une préoccupation constante. Mais son point de vue s'infléchit en 1925, année de la publication du Manifeste et de l'Exposition des Artistes [32] Ibériques (respectivement en mars et en mai).

C'est là le point de départ de l'article d'Ortega intitulé « L'art au présent et au passé⁴⁵ » (p. 161 de la présente édition.) Ces artistes, des peintres, des sculpteurs, des poètes et des compositeurs, cherchent à rompre leur isolement international et amorcent un renouveau de la vie artistique nationale⁴⁶, après le

⁴² Guillermo de Torre, *El Fiel de la Balanza*, Madrid, Taurus, 1961, p. 51-52.

⁴³ Jaime Brihuega, *Las vanguardias artísticas en España, 1909-1931*, Madrid, Itsmo, 1981, p. 235.

⁴⁴ Guillermo de Torre, « Las ideas estéticas de Ortega », *Sur*, n°241, Buenos Aires, juillet-août 1956.

⁴⁵ Ortega reviendra sur ses questions dans les années 1940 notamment avec un texte en allemand sur Velázquez (Berne, Iris Verlag, 1943) repris dans les *Papiers sur Velázquez et Goya* (Papeles sobre Velázquez y Goya, Madrid, Revista de Occidente, 1950). On peut ajouter divers textes qui manifestent ce regain d'intérêt du philosophe pour la peinture et pour le statut du peintre : « La reviviscencia de los cuadros », Leonardo, Barcelone, vol. XIII, 1946 ; « Introducción a Velázquez », cours de Saint-Sébastien de septembre 1947, publié en 1954 par la Revista de Occidente ; ainsi que « Temas velazquinos », publiés dans *Papeles sobre Velázquez y Goya*, déjà cité.

⁴⁶ « Salón de artistas ibéricos. Manifiesto », *Alfar*, La Corogne, juillet 1925.

premier contact avec les artistes européens grâce aux expositions organisées à Barcelone par la galerie Dalmau dès 1917⁴⁷. C'est dans ce contexte favorable que Picabia s'installe à Barcelone, bientôt rejoint par Gabrielle Buffet, Arthur et Lloyd Cravan, Gleizes et le peintre russe Charchune. À Barcelone, Picabia commence à pratiquer l'écriture automatique. Lorsqu'il quitte cette ville, Joan Prats, un riche chapelier, prend le relais et devient rapidement le mécène de Joan Miró. Son meilleur disciple catalan est Joan Salvat-Papasseit, un ouvrier, qui s'oppose aux noucentistes et pratique une écriture d'autant plus libre qu'il est quasiment analphabète. Il publie des calligrammes, fonde une revue anarchisante, *Un enemic del poble*, avant de lancer, en 1920, le « Manifeste futuriste catalan ». Au cours des années suivantes, paraît, toujours à Barcelone, la revue Dada 5, à laquelle collaborent Dalmau, Cansinos Assens, García de la Torre et Lasso de la Vega. Parallèlement, des créateurs catalans, et notamment Pérez Jorba, collaborent à Paris avec Pierre Albert-Birot et Apollinaire à la revue d'avant-garde *SIC* (1916-1919). Tous exposent à la galerie Dalmau⁴⁸. Si ce mouvement prend toute son ampleur avec l'arrivée de Tristan Tzara à Zurich en 1918, c'est la publication par Picabia, à Barcelone, du premier numéro de la revue *391* en janvier 1917 avec une couverture de l'artiste, qui lui donne l'impulsion décisive, même si le mouvement n'y atteint pas la violence dont il fait preuve à Zurich ou à Berlin⁴⁹. Les critiques musicaux considèrent également que se crée à cette époque depuis Paris un espace musical européen auquel Barcelone, en [33] accueillant des interprètes comme les pianistes Ricard Viñes (ami d'Érik Satie) ou Joaquim Nin (qui fait revivre les clavecinistes des XVIIe et XVIIIe siècles français), contribue plus sûrement que Madrid, qui ne fait pas grand cas des innovations de compositeurs tels que Felipe Pedrell (théoricien d'un mouvement musical catalan), Frederic Mompou ou Manuel de Falla. Ce dernier par exemple, qui avait déjà mis en musique le texte catalan d'Atlantida, crée son œuvre *Psyché* (fruit d'une collaboration avec son ami l'écrivain Georges Jean-Aubry) à Barcelone, en 1924, avant de la faire jouer à Paris, l'année suivante.

Ortega n'ignore pas l'activité de ces artistes étrangers en Espagne. Par ailleurs, il connaît bien les milieux artistiques du Madrid des années vingt. Il est l'ami et le collaborateur des principaux animateurs culturels, artistes et critiques de l'époque. Il fréquente les expositions de peinture, publie çà et là des critiques : un article sur l'Exposition de portraits féminins qui a lieu en juin 1918 à la *Sociedad de Amigos del Arte*, un texte pour le catalogue de l'exposition du peintre espagnol Gustavo Bacarisas en 1921, un autre sur le Salon des Artistes Ibériques de 1924, etc. Outre ces textes de circonstance, il écrit sur Velázquez, le Titien, Poussin, Le Gréco, De Vinci, Goya, ou Zuloaga – qui fut aussi son ami et son portraitiste. Dans tous ces essais, on perçoit la trace de son amitié avec les critiques Enrique Lafuente Ferrari et José Camón Aznar, qui comptent parmi les meilleurs spécialistes de l'époque en matière de peinture. Ortega s'intéresse aussi à la musique : il assiste aux concerts organisés par la *Sociedad*

(Paul Aubert, *Les Espagnols et l'Europe (1890-1939)*, Anthologie, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1992, p. 219-220).

⁴⁷ La première exposition d'avant-garde eut lieu à Madrid en 1915 (avec notamment des œuvres de Marie Blanchard), mais c'est à Barcelone, à la galerie Dalmau, que Francis Braque, Vlaminck, Derain, Matisse, Laurencin, Dufy, etc., exposent leurs œuvres depuis 1912, tandis que l'évolution de Joaquín Torres García s'explique par son contact parisien avec le cubisme et le futurisme de l'italien Marinetti. À partir de 1917, la revue *Trossos* commence à traduire Max Jacob, Philippe Soupault, Pierre Albert-Birot, Paul Dermée et Pierre Reverdy. Josep M. Junoy admire Apollinaire au point de publier en 1920, sous son influence, un recueil intitulé *Poemes i calligrammes*. (Paul Aubert, « La France et la Catalogne : une histoire culturelle (1888-1937) », *Catalogue de l'exposition Paris-Barcelone : de Gaudí à Miró*, Paris, Grand Palais, Réunion des Musées Nationaux, 2001, p. 55-75).

⁴⁸ De cette époque datent des œuvres importantes de Picabia telles que « Fiancée », « María », « Lampe illusion » ou « Roulette », ainsi que des peintures de machines inutiles (« Frein à compression », « Machine pour triturer les noyaux de pêche ») mais aussi et surtout le développement du mouvement Dada dont les origines remontent à l'activité de Duchamp et Picabia à New York en 1909. (Dalmau expose, avant sa présentation parisienne, le « Nu descendant un escalier » de Duchamp, venu de New York.)

⁴⁹ Les numéros suivants, pourvus également d'une couverture de Picabia, mais privés de toute collaboration espagnole, publièrent des poèmes de Ribemont-Dessaignes, Max Jacob et Apollinaire.

Filarmónica et la *Sociedad Nacional de Música* au *Teatro de la Comedia* ou à l'Hôtel Ritz⁵⁰. Il lit les articles que publie dans *El Sol* son collègue Adolfo Salázar —prestigieux musicologue qui joua, son domaine, un rôle équivalent au sien dans le monde des lettres. Plusieurs des thèses ortéguiennes proviennent d'ailleurs d'articles de Salázar, comme celles de l'impopularité de l'art nouveau, de la nécessité [34] de s'ouvrir aux tendances européennes pour rénover la musique espagnole, et du rôle des intellectuels dans la formation du jugement esthétique des élites.

En 1923, le philosophe participe à un hommage à Mallarmé organisé au Jardin Botanique de Madrid en même temps qu'à Paris ; « Cinq minutes de silence » qui réunissent plusieurs écrivains et poètes espagnols, et qui lui inspirent un texte curieux sur l'office poétique⁵¹. Il consulte les poètes pour leur demander leur définition de la poésie, comme le rapporte Gerardo Diego, qui lui répond en détail. Ortega rencontre tous ces artistes, poètes et critiques dans les *tertulias*, où il découvre les nouvelles tendances, mais où on l'écoute aussi avec respect et admiration. Ramon Gómez de la Serna, créateur prolifique et animateur d'une célèbre *tertulia* au Café Pombo, y organise en 1922 un banquet en son honneur⁵².

Le philosophe madrilène rencontre également les acteurs et les théoriciens des avant-gardes européennes lors des conférences et réunions de la *Residencia de Estudiantes*. Celle-ci a été conçue comme un lieu de reconstruction culturelle de l'Espagne, de diffusion de la nouvelle culture, et de promotion des bases scientifiques modernes. Poètes, écrivains, scientifiques, historiens – espagnols comme étrangers – y séjournent et donnent des conférences, de Federico García Lorca à Rafael Alberti, en passant par Paul Valéry, Louis Aragon, Einstein, J.M. Keynes ou H.G. Wells. Ortega fait partie du comité directeur de la *Residencia* et y donne lui-même, pendant la décennie, plusieurs conférences⁵³. C'est l'un des endroits où il s'est imprégné de l'effervescence artistique dont il parle dans *La Déshumanisation de l'art*.

Il est un autre centre de diffusion des avant-gardes, tant artistiques que littéraires, qui a joué un rôle fondamental à ce titre : la *Revista de Occidente*. Revue scientifique de haut niveau, créée en 1923 et

⁵⁰ L'inauguration de *Iberia* de Debussy le 24 janvier 1921 au Théâtre Circo Price de Madrid, qui provoque les sifflets du public, est à l'origine des articles d'Ortega intitulés « Musicalia » (*El Sol*, 8 et 24 mars 1921) et « Apatía artística » (*El Sol*, 8 octobre 1921). Voir José M. García Laborda, « Los escritos musicales de Ortega y Gasset y su "circunstancia" histórica », *Revista de Estudios Orteguianos*, n°10-11, 2005, p. 245-271.

⁵¹ Le 11 septembre 1923, plusieurs écrivains et poètes se réunissent au Jardin Botanique de Madrid pour rendre hommage à Mallarmé par cinq minutes de silence, à l'instar de ce qui se passe simultanément à Paris. Par la suite, Fernando Vela, secrétaire général de la *Revista de Occidente*, ami et disciple d'Ortega, réalise auprès des présents une « enquête sans transcendance » pour la revue. Il leur demande à quoi ils ont pensé durant ces cinq minutes de silence. Ortega, dans sa réponse, retranscrit le flux de ses pensées, guidées par des associations d'idées, se livrant ainsi à un véritable exercice d'écriture automatique. À la fin de sa réponse, cependant, il parle de Mallarmé et définit l'élaboration poétique comme une entreprise d'occultation des choses, lesquelles, considérées telles quelles, sont « toujours horribles ». La poésie lui apparaît comme un effort épuisant, méritoire et presque proche de la transcription notariale... Il confesse enfin son angoisse face au silence et sa conviction que la poésie est un genre épuisé : « tout ce qui se fait aujourd'hui n'est que le pur hoquet d'un art à l'agonie ». José Ortega y Gasset, « Mallarmé » (1923), OC 83, IV, p. 481-482.

⁵² Un témoin du Banquet et membre assidu des *tertulias* ramoniennes, Francisco Vega Díaz, se souvient que « la dévotion et le respect que Ramón portait au maître étaient partagés par Ortega » (« La amistad entre Ortega y Ramón Gómez de la Serna », dans *Homenaje a Ortega y Gasset, Cuadernos Hispanoamericanos*, n°403-405, 1984, p. 317). Aussitôt sorti du banquet, Ortega écrit à son amphitryon un élogieux billet de remerciement où il rend grâce à sa générosité de Ramón, loue son sens de l'humour et son rôle de promoteur des avant-gardes, dans un style qui rend hommage à celui, foisonnant, de son hôte : « Vous êtes – lui écrit-il – le personnage Peter Schlemil qui sort de sa poche un carrosse et deux chevaux pour les offrir à un passant. Vous entrez dans le Zodiaque comme mari de Pomone, et vous parcourez éternellement son orbite sidérale, la corne d'abondance entre les mains » (*Ensayos sobre la generación del 98*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 301-302 ; voir aussi le volume *Pombo*, Imprenta de G. Hernández y Galo Suárez, Madrid, 1922.) La curieuse allusion au personnage de Peter Schlemil est par ailleurs reprise à la fin de son essai « L'art au présent et au passé » (voir note 187, p. 201 de la présente édition). Sur cet épisode et sur les trajectoires croisées d'Ortega et de Gómez de la Serna, voir Luis de Llera, *Ortega y la edad de plata de la literatura española*, Rome, Bulzoni, 1991, p. 137-142.

⁵³ Voir Carmen Asenjo et Javier Zamora Bonilla, « Caminos de ida y vuelta. Ortega en la residencia de Estudiantes, 2^a parte : 1923-1936 », *Revista de Estudios Orteguianos*, n°7, 2003, p. 33-91.

assortie l'année suivante d'une maison [35] d'édition⁵⁴, Ortega l'a conçue comme un instrument pour la modernisation culturelle de l'Espagne, une porte ouverte sur les courants rénovateurs venus du nord de l'Europe. Elle y rendra compte chaque mois, jusqu'en 1936, des dernières avancées de la pensée européenne, dans tous les domaines : philosophie, mathématiques, biologie, sociologie, littérature, arts plastiques. La plupart des romanciers, peintres ou poètes qu'Ortega cite dans *La Déshumanisation de l'art* ont fait l'objet d'articles dans la revue. Celle-ci constitue à la fois une source pour le philosophe, qui s'en remet aux opinions de ses collaborateurs, et un lieu d'aboutissement de ses propres théories, souvent reprises et développées par ces derniers.

La revue vulgarise les nouvelles esthétiques, met en relief les relations entre poésie et arts plastiques, architecture et musique, défend ou critique les nouvelles tendances : cubisme, poésie pure, surréalisme. Ses couvertures et ses rubriques sont illustrées par de jeunes artistes. Sa ligne éditoriale, loin de plébisciter toutes les avant-gardes, est critique. La revue s'intéresse néanmoins à tout ce qui se fait de neuf, dénonce l'usure des canons esthétiques du passé, et rend compte des grands événements culturels du pays. En 1923, elle prend part à la célébration du vingt-cinquième anniversaire de la mort de Mallarmé ; en 1926-1927, elle participe au débat sur la poésie pure et la poésie engagée⁵⁵, qui se développe à l'occasion du Tricentenaire du poète espagnol Góngora⁵⁶. La littérature étrangère – française, latino-américaine, italienne, allemande ou anglo-saxonne⁵⁷ – figure en bonne place dans ses critiques. Et les plus actifs collaborateurs de la revue – Antonio Marichalar, Corpus Barga, Fernando Vela, Benjamín Jarnés, Antonio Espina – s'y illustrent non seulement comme essayistes et comme critiques, mais aussi comme écrivains. La revue publie poèmes, contes, extraits de romans, poésies de toutes les figures de l'avant-garde⁵⁸ : Ramón Gómez de la Serna, Jaime Torres Bodet, Francisco [36] Ayala, Rosa Chácel, Alberti, Aleixandre, Cernuda, Gerardo Diego, García Lorca, Jorge Guillén... La maison d'édition lance une collection entièrement dédiée à la jeune poésie, baptisée « Nova Novorum ». Publier dans la *Revista de Occidente* signifie, pour ces novices, entrer dans la cour des grands, et atteindre un lectorat de qualité.

⁵⁴ Entre 1924 et 1936, la maison d'édition publie 225 titres, et s'ouvre non seulement aux jeunes auteurs espagnols, mais entend aussi la traduction d'auteurs jusque-là inaccessibles aux hispanophones, comme Brentano, Fichte, Hegel, Husserl, Kierkegaard, Russell, Scheler, Simmel, Huizinga ou Jung. La *Revista de Occidente* est sans doute l'entreprise culturelle la plus marquante d'Ortega, et introduit le public espagnol à la rupture épistémologique avec l'époque "moderne" que suppose le XX^e siècle. Voir Evelyne López Campillo, *La Revista de Occidente y la formación de minorías*, Madrid, Taurus, 1972.

⁵⁵ Fernando Vela en analyse les modalités françaises dans un article intitulé "Información de un debate literario" (*Revista de Occidente* n°41, novembre 1926, p. 217-240). Pour une approche du sujet, voir Juan Cano Ballesta, *La poesía española entre pureza y revolución : 1920-1936*, Madrid, Siglo XXI, 1996.

⁵⁶ Gerardo Diego inaugure le cortège de commémorations dès 1924, avec un article intitulé « Un escorzo de Góngora » (*Revista de Occidente*, n°7, janvier 1924, p. 76-89). Dámaso Alonso, l'année de l'anniversaire, commente les événements et la bibliographie associés à la commémoration. Antonio Marichalar, quant à lui, obtient des jeunes poètes de la "génération de 27" que leurs volumes d'hommage à Góngora fussent publiés à la *Revista de Occidente*. Ortega écrit en 1927 un article intitulé « Góngora (1627-1927) » (OC, IV, p. 175-186), qui complète *La déshumanisation de l'art*. Il y met en relief la concrétisation de la nouvelle esthétique néo-gongorine par le travail des jeunes poètes d'avant-garde, et se propose implicitement comme guide pour cette nouvelle génération.

⁵⁷ Elle rend compte, par exemple, des publications de James Joyce, l'un des rares romanciers étrangers que cite Ortega dans *La Déshumanisation de l'art* : *Ulysse* est commenté par Antonio Marichalar (« James Joyce en su laberinto », *Revista de Occidente*, n°17, novembre 1924, p.177-202) ; et Benjamín Jarnés critique *Portrait of the Artist as a Young Man* (« El artista adolescente », *Revista de Occidente*, n°39, septembre 1926, p. 382-386). Quant à Luigi Pirandello, qu'Ortega cite dans *La Déshumanisation...* comme un exemple de l'impopularité du nouveau théâtre, il est commenté par Fernando Vela à l'occasion d'une représentation de *Six personnages en quête d'auteur* au Teatro de la Princesa (*Revista de Occidente*, n°7, janvier 1924, p. 114-119).

⁵⁸ Javier Díez de Revenga, *Poetas y narradores: la narración breve en las revistas de vanguardia en España (1918-1936)*, Madrid, Julio Pastor, 2005, 356 p.

Un art pour l'élite : une analyse psychosociologique

Ortega y Gasset est donc bien au fait des nouvelles tendances esthétiques, et en est même l'un des principaux promoteurs. Certes, il ne peut avoir une « vision suffisamment claire des influences, des limites et des confluences entre ces différents groupes, écoles et *tertulias* qui constituaient l'avant-garde »⁵⁹. À ces yeux, créationnisme, ultraïsme et autres *-ismes* participent tous d'une même tendance, qu'il s'attache à synthétiser.

Dans *La Déshumanisation de l'art*, le philosophe ne souhaite se poser ni en théoricien, ni en prophète ; comme il s'en expliquera plus tard, « mon livre n'était pas une apologie, non plus qu'un pronostic ; c'était simplement un diagnostic ⁶⁰ ». Il s'agit de trouver l'unité de tendance derrière la diversité des formes⁶¹. La « nouvelle sensibilité esthétique » définie par Ortega, qu'il résume sous le concept de « déshumanisation de l'art », synthétise le rejet du réalisme mimétique, la tendance à l'épuration et la préoccupation pour la forme qui se donnent à voir dans les arts de ce début de siècle.

Deux années avant la rédaction de cet essai, Ortega prenait déjà acte de l'unité du phénomène des avant-gardes et de son impact sociologique : « avec une surprenante coïncidence la jeune génération de tous les pays occidentaux produit un art — musique, peinture, poésie — qui met hors d'eux les hommes des générations antérieures. Même les personnes les plus mûres, les plus résolues à faire exercice de bonne volonté, ne parviennent pas à accepter l'art nouveau, pour la simple raison qu'elles ne [37] le comprennent pas⁶² ». Cela s'explique, selon l'auteur, par un mécanisme historique et sociologique naturel : toute génération doit élaborer sa « vision du monde » en composant avec l'héritage de la génération antérieure et son élan vital propre. À chaque époque historique, la jeune génération s'affronte ainsi à l'ancienne et déclare son insoumission aux valeurs du passé. Mais chaque classe d'âge se divise à son tour en une minorité visionnaire, et une masse d'individus conservateurs, réticents à la nouveauté, ce qui explique la division entre une élite sensible à l'art nouveau et une masse qui ne le comprend pas⁶³.

Pour expliquer l'impopularité de l'art nouveau, le penseur glisse alors du point de vue sociologique – qu'il revendique dans *La Déshumanisation de l'art*, à la suite du français Guyau – vers un schéma psychologique. Cet élitisme « psychologique » n'est pas le fait exclusif d'Ortega ; il est même une caractéristique commune aux avant-gardes espagnoles comme européennes. On se souvient de Juan Ramón Jiménez dédiant ses ouvrages « à la minorité toujours », de Guillermo de Torre expliquant que « la littérature, création de l'esprit, émanation des profondeurs de l'individu, n'a jamais pu être évaluée à l'aune de la multitude⁶⁴ » ; ou encore de Jean Epstein, futur réalisateur et maître de Luis Buñuel, affirmant qu'il « y a deux classes de gens : ceux qui comprennent et les autres. Aucune république n'y fera rien. La physiologie crée une minorité de sensibilités aristocratiques et tout un peuple d'organismes vulgaires⁶⁵ ». Cette élite n'est nullement une classe économiquement privilégiée, ne correspond à aucun un groupe ou classe sociale prédéfinie. La scission est due à une inégalité naturelle, qui dote certains individus d'une sensibilité plus fine, d'une volonté d'effort et « d'un organe de compréhension dont les autres sont dépourvus », dit Ortega. Cette conception de l'élite intellectuelle et de ses goûts esthétiques coïncide pleinement avec les credo avant-gardistes de l'art pour l'art et de la littérature pure. L'élitisme

⁵⁹ Luis de Llera, « J. Ortega y Gasset y las vanguardias », *Treinta años de vanguardia española*, Séville, El Carro de Nieve, 1991, p. 69-87, p. 74.

⁶⁰ Cité par Guillermo de Torre, *El fiel de la balanza*, *op.cit.*, p. 79.

⁶¹ Heinrich Wölfflin (1865-1945), dans *Concepts fondamentaux dans l'histoire de l'art* (1915), est le premier à envisager une histoire de l'art sans noms, comme une histoire des styles. (Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe : das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Munich, Hugo Bruckmann, 1920, 260 p. L'ouvrage, traduit de l'allemand par le poète Moreno Villa en 1924, Madrid, Calpe, 326 p., était connu d'Ortega.

⁶² José Ortega y Gasset, *El tema de nuestro tiempo* (1923), OC, III, p. 559-616.

⁶³ Paul Aubert, « "Vieille et nouvelle politique" : l'impossible relève générationnelle. 1868-1936 », *Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle série*, Madrid, n°36-1, mai 2006, p. 49-82.

⁶⁴ Cité par Luis de Llera, *Ortega y la edad de plata...*, *op.cit.*, p. 109.

⁶⁵ Jean Epstein, *La poésie d'aujourd'hui. Un nouvel état d'intelligence*, Paris, Éditions de la Sirène, 1921, p. 6.

[38] affiché des avant-gardes artistiques espagnoles ne pouvait déboucher sur une conception populiste ou socialisante de la poétique – et c’est d’ailleurs l’un des principaux griefs des écrivains engagés contre Ortega.

Pour les avant-gardes, élitisme et apolitisme font système. Nombreux sont les intellectuels de la « génération de 1914 » qui, déçus de la politique après la crise de 1917 et le coup d’État de Primo de Rivera, trouveront refuge dans l’activité culturelle⁶⁶. Ortega lance la *Revista de Occidente*, écrit *La Déshumanisation de l’art* et devient le maître à penser des jeunes artistes précisément au moment où il interrompt son activité politique⁶⁷. Or ce désengagement peut aussi être constaté chez les artistes d’après-guerre, qui tournent le dos à l’angoissante préoccupation pour « l’essence de l’Espagne » qui minait leurs aînés.

Mais le désengagement d’Ortega, tout comme l’apolitisme des avant-gardes, sont aussi le fruit d’un bouleversement axiologique : l’Espagne n’a pas participé à la guerre de 14-18, mais elle en a connu les effets culturels. La crise des valeurs et la perte de confiance en l’avenir provoquent un refuge dans les activités esthétiques, où il est possible de trouver une « compensation existentielle⁶⁸ ». Le climat de frivolité générale des années vingt, l’atmosphère d’euphorie qui traverse toutes les classes sociales et les expressions artistiques, contrastent avec le pessimisme et le pathétisme de la génération précédente, même si ce ne sont que deux manifestations différentes d’une même angoisse.

[39] *La fin de l’art moderne ?*

Ortega s’attache par tous les moyens dont il dispose – essais, articles, cours, conférences et discours –, à comprendre le bouleversement que traverse l’Occident au lendemain de la Première Guerre mondiale. Tâchant de cerner ce « changement de sensibilité vitale », il estime que l’art, la philosophie, la morale, la politique ne sont que les concrétisations particulières et contextualisées d’une même culture. Art et philosophie expriment, par des langages différents, une même préoccupation vitale, historiquement déterminée. Proust, par exemple, développe selon Ortega un style littéraire comparable à l’impressionnisme pictural, et sa visée introspective est à rapprocher des théories psychologiques de la fin du siècle.

Une œuvre ne peut donc être comprise qu’une fois replacée dans la perspective de son temps et de son auteur. « Il faut résolument tordre le cou à la tradition stupide qui situe l’art dans on ne sait quelle région indépendante et extra-vitale. Dans le fait d’être peintre, la vie entière d’un homme se déverse et, avec elle, celle de toute son époque », écrit Ortega.

Le penseur privilégie alors une approche biographique de Velázquez (sa condition de peintre du roi) et réfléchit sur la nature de sa peinture et sur les traits baroques de celle-ci, de même qu’il prétendait s’intéresser au « quichottisme » de Cervantès et non à celui de Don Quichotte, c’est-à-dire à la personnalité de l’écrivain qui est latente dans son œuvre et telle que l’œuvre l’a créée. Il ne cherche pas pour autant à convertir l’histoire de l’art en histoire des artistes, ni à décomposer l’œuvre en

⁶⁶ Paul Aubert, « Los intelectuales en la crisis de 1917 »; *La crisis del Estado Español, 1898-1936*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1978, p. 245-310 ; « Intelectuales y cambio político », *Los orígenes culturales de la II República*, Actes du IX Colloque d’Histoire contemporaine dirigé par M. Tuñón de Lara (José-Luis García Delgado éd.), Madrid, Siglo XXI, 1993, p. 25-99.

⁶⁷ En 1922, Ortega proclame que « l’intellectuel ne peut être utile que comme intellectuel, c’est à dire en cherchant sans préméditation la vérité ou en donnant un visage à la farouche beauté » (OC 83, XII, p. 11-13) ; et écrit dans le premier numéro de la *Revista de Occidente*, que ce projet prétend « tourner le dos à toute politique ». Les circonstances historiques que traverse l’Espagne à ce moment ne sont sans doute pas étrangères à ce retrait de la vie publique. Le silence politique d’Ortega serait donc dû non seulement à ses frustrations politiques, mais aussi à une attitude de prudence qui lui a fait préférer une action « souterraine » sur la culture de son pays. Et il s’en justifie publiquement, en définissant sa tâche comme celle d’un penseur, non pas immergé dans l’immédiateté de l’action comme l’homme politique, mais qui jouit du recul que procure sa « hauteur de vue ».

⁶⁸ Luis de Llera, *Ortega y la edad de plata...*, *op.cit.*, p. 77-78.

anecdotes biographiques à la manière de Sainte-Beuve, comme il l'expliquait en 1914⁶⁹, mais plutôt à « voir un tableau en train de se faire, [...] à le faire revivre en actualisant la vie du peintre⁷⁰ ». Selon lui, c'est cette relation de la singularité et de la totalité, c'est-à-dire de sa manière de peindre avec celle des peintres qui furent ses contemporains qui permet à Velázquez [40] d'aller au-delà du portrait dans la simulation d'une intimité : il peint la manière de faire un portrait, dont il sait dépasser la particularité. Il saisit un instant de vie, l'éternise. Ce qui est tout le contraire de la pétrification, puisqu'il s'agit d'appréhender une manière d'être et une présence, ce qu'Ortega nomme « l'exécutivité », alors que dans cet acte ni le sujet regardé ni le regardant ne sont conscients d'eux-mêmes. Or l'image artistique est dans cette relation qui exige le regard et le langage d'autrui.

Dans la plupart de ses essais sur l'art, le penseur tâche ainsi de reconstruire, dans une approche biographique, la « circonstance » de l'artiste, et de mettre en évidence l'enjeu que cache son travail. Le commentaire des œuvres lui sert de prétexte pour développer ses propres conceptions politiques, comme dans cet essai sur l'œuvre d'Azorín qui cherche à y débusquer les symptômes de l'hystérie, de l'esprit aventurier et de l'insociabilité de l'homme espagnol, ou encore cet article sur Maeztu qui commente l'attitude de la jeunesse révoltée en faveur du pragmatisme, contre les mensonges de « l'Espagne officielle ». « Il n'est pas décent de maintenir dans l'âme des compartiments étanches, qui ne communiquent pas les uns avec les autres. Le système est l'honnêteté du penseur. Ma conviction politique doit être en harmonie synthétique avec ma théorie de l'art⁷¹ », écrit Ortega. Il faut donc toujours tenir compte de cette dimension politique sous-jacente à ses théories esthétiques. Même si elle est partiellement escamotée, au cours des années vingt, à la suite des déceptions politiques du philosophe, elle reste présente à travers sa lecture psycho-sociale de l'art nouveau.

Ortega prend parti donc pleinement dans le débat esthétique qui anime l'Espagne du premier tiers du XX^e siècle. Il s'inscrit en faux contre le « modernisme » de la génération de 98, qui suppose une relecture idéologique de l'histoire du pays à la [41] recherche d'une « essence nationale » – *l'esprit territorial* de Ganivet ou *l'intrahistoire* d'Unamuno. Il n'a aucune estime pour cet art qui se veut national, populaire, traditionnel et même mystique⁷². Le « modernisme » de 1900 était déjà une esthétique de rupture ; il a marqué la frontière entre deux siècles, mais en est resté à l'acte destructeur sans rien proposer de véritablement nouveau. Le pessimisme et le nihilisme de la génération de 98, la vie de bohème des modernistes ont empêché que cette esthétique serve de modèle et d'orientation à la génération d'après-guerre. Ortega constate dans cette nouvelle génération une volonté d'en finir avec le traditionalisme comme avec le modernisme. Il l'interprète comme une étape dans l'histoire de l'art, comme le résultat du processus dialectique d'avancée par la négation.

Ortega, en effet, se veut « nullement *moderne*, et très *XX^e siècle* ». C'est dans un essai paru en 1923 que le penseur formule le mieux cet impératif de contemporanéité. *Le Thème de notre temps* critique les présupposés philosophiques de la modernité, dénonçant l'abstraction et le « totalitarisme » de l'idéalisme qui la sous-tend. La raison pure sacrifie le concret à l'idéal, impose au réel un « devoir-être », un « impératif catégorique » qui fige la vie dans des catégories abstraites, momifiées. Ortega annonce ainsi la fin des Temps Modernes : la fin de l'empire de la raison pure sur la vie, le détronement du rationalisme idéaliste et de ses avatars — positivisme, matérialisme, utilitarisme. Il prône l'avènement d'une philosophie nouvelle : celle de la « raison vitale », qui intégrerait aux catégories de la raison la fluidité et l'historicité du vivant⁷³.

⁶⁹ « Variaciones sobre la circunstancia », *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Revista de Occidente-Alianza editorial, 1981, p. 135-136.

⁷⁰ *Papeles sobre Velázquez y Goya*, op. cit., p. 63.

⁷¹ José Ortega y Gasset, « Algunas notas », OC 05, I, p. 198-202.

⁷² Voir Fernando González Moreno et Alejandro de Haro Honrubia, « La estética de Ortega y el proceso de creación de un arte nacional », *Taula, quaderns de pensament*, n°38, 2004, p. 231-240.

⁷³ Voir Eve Giustiniani, « De la raison vitale à la raison historique. La philosophie de l'histoire au secours de la politique chez Ortega y Gasset (1923-1930) », dans *Transitions politiques et culturelles en Europe méridionale, XIXe-XXe siècles* (Paul Aubert, coord.), *Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle série*, n°36 (1), 2006, p. 83-106.

Le penseur voit ainsi dans l'esprit de rupture qui caractérise l'art nouveau une manifestation de la « sensibilité vitale » contemporaine, qui met en cause les canons du XIX^e siècle et partant, toute l'idéologie de la modernité. Le projet de dépassement du rationalisme idéaliste, de la « vieille politique », [42] ou de l'esthétique moderniste participent d'une même entreprise intellectuelle de déconstruction de la modernité et de toutes ses expressions.

Ce programme de dépassement de la modernité a indéniablement comblé un creux théorique pour les artistes espagnols. Ortega a fourni un fondement philosophique à leur attitude esthétique. Sa conviction européiste, sa volonté de fournir des critères de rigueur et d'excellence aux productions culturelles nationales, son désengagement politique au profit de l'action culturelle, sa philosophie vitaliste, tous ces facteurs contribuèrent à faire du philosophe un maître à penser pour la nouvelle génération. Ainsi, lorsque Ramon Gómez de la Serna invite Ortega dans sa « crypte » du Café Pombo, il l'accueille non seulement comme un invité de marque mais comme le théoricien même des avant-gardes : « Vous êtes le philosophe qui comprend les poètes, sans cesser d'être philosophe », lui dit-il. C'est dans son œuvre « que nous [les artistes d'avant-garde,] cherchons la corroboration, la sécurité dans les certitudes acquises, l'ultime persuasion ce que nous avons sauvagement acquis ».

ESTHETIQUE DE LA RAISON VITALE

L'art comme déréalisation et métaphore

Ortega ne parle pas d'art *déshumanisé* mais de *déshumanisation* de l'art : il s'agit avant tout d'un processus, d'une opération. Si l'on s'en tient à la lecture politique de l'art que propose Ortega, on s'expose à mal comprendre le sens général de sa théorie esthétique, égrenée dans de nombreux essais. Certes, l'objet d'art peut être compris comme une expression de son temps. La critique esthétique permet d'ailleurs de saisir ce « flux intellectuel » dont il procède, le « placenta maternel qui l'a nourri », « la secrète atmosphère d'idées, de préférences, [43] de postulats, de données où il a germé⁷⁴ ». Mais l'œuvre d'art dépasse ce que nous pouvons en dire. Elle doit sa spécificité, par rapport à d'autres productions culturelles – science, morale, droit... –, à ce qu'elle n'est pas seulement dictée par les circonstances ; à ce qu'elle transcende sa dimension historique : « La vie est une chose, la poésie, une autre... Ne les mélangeons pas. Le poète commence où l'homme finit. Le destin de celui-ci est de vivre son itinéraire humain ; la mission de celui-là est d'inventer ce qui n'existe pas. C'est ainsi que l'on justifie le métier poétique. Le poète augmente le monde, en ajoutant au réel, qui est déjà là par lui-même, un continent irréel » (p. 91 de la présente édition).

La mission de l'art n'est donc pas de copier le réel ou de le représenter. « Pensons à ce que signifierait un langage ou un système de signes expressifs dont la fonction ne consisterait pas à nous narrer les choses, mais à nous les présenter dans leur exécution. Ce langage, c'est l'art : voilà ce que fait l'art⁷⁵ ». L'objet esthétique ne représente pas, il n'est pas là à la place de quelque chose d'autre, il n'est pas un substitut. L'art consiste au contraire à créer des « continents irréels », des « nouveaux objets », qui se présentent à nous en train de se réaliser, dans leur *exécutivité*. L'œuvre d'art n'est pas une image, mais une présence, « l'absolue présence », qui nous met en relation avec le réel sur un mode différent. Le peintre, par exemple, « nous laisse enfermés dans un univers abscons, il nous oblige à fréquenter des objets que l'on ne peut pas fréquenter humainement. Nous devons donc improviser une autre forme de relation tout à fait différente de la manière usuelle de vivre les choses » (p. 82 de la présente édition). L'opération magique par laquelle l'artiste transmute la réalité pour créer ces ultra-objets n'est autre que

⁷⁴ José Ortega y Gasset, « Sobre un periódico de las letras » (1927), OC 83, IV, p. 51.

⁷⁵ José Ortega y Gasset, « Ensayo de estética a manera de prólogo » (1914), OC 83, I, 672.

la métaphore⁷⁶. Celle-ci est à la fois le processus de transformation par lequel l'art crée une réalité virtuelle, et le résultat de ce processus. C'est elle qui [44] fait la beauté de l'objet esthétique : elle nous présente une image, un instantané de « l'atmosphère » de la réalité... « Elle donne son caractère mouvant à l'art, parce qu'elle est une présentation de l'*exécutivité* : elle dé-couvre ». La métaphore peut être définie comme une *transparence* : tout comme la vitre de la fenêtre, « elle laisse voir l'objet à travers elle-même ». La métaphore ne crée pas *ex nihilo* une autre réalité ; elle ne crée d'objet neuf, de présence, que métaphorique. Cet être métaphorique n'est pas un être réel ; il un « quasi-être », une « *irréalité en tant que telle*⁷⁷ ». La réalité n'est présente dans l'œuvre d'art que d'une façon déréalisée. C'est pourquoi l'art ne peut être une imitation du monde, une *mimesis* ; une œuvre qui copierait le réel cesserait dès lors d'être artistique. La métaphore, essence de la création artistique, consiste en une « déréalisation » – c'est là le premier sens du terme de « déshumanisation ».

Stylisation et hermétisme

L'art nouveau chemine donc vers la *déreprésentation* des choses belles. Dès lors, les « valeurs humaines » n'entrent plus en compte dans l'évaluation de l'œuvre. Un tableau sera beau en soi, non en vertu de ce qu'il représente. Ortega donne, comme exemple de cette épuration du contenu « humain » dans l'art, la nouvelle musique, qui a abandonné le sentimentalisme propre aux romantiques. Tandis que l'on doit plonger en son for intérieur pour ressentir la musique romantique – ce qui fait que l'on jouit plus de soi-même que de la musique proprement dite –, la musique nouvelle, celle de Debussy ou de Stravinsky par exemple, invite seulement à sa propre contemplation. D'où la stylisation progressive des œuvres : on apprécie désormais l'art en tant que technique. « Styliser, c'est déformer le réel, le déréaliser » (p. 86 de la présente édition). La volonté de style implique la purification, l'élimination de toute référence, de tout élément qui ne soit pas strictement esthétique⁷⁸.

[45] À partir de la métaphore, l'artiste invente une nouvelle vie, crée un nouvel ordre entre les signes, bouleverse la perspective spontanée : il opère une « mise à l'envers » du réel. « Mais parvenir à construire quelque chose qui ne soit pas une copie du "naturel", et qui cependant ait quelque substantialité, implique la possession du don le plus sublime. La "réalité" guette constamment l'artiste pour l'empêcher de s'évader » (p. 84 présente édition). L'art n'est véritablement créatif, poïétique, que lorsqu'il se passe de la réalité, qu'il vit de lui-même ; en somme, lorsqu'il est « intranscendant ». Et l'art authentique est celui qui, en partant du réel et en le déréalisant, ne représente rien d'extérieur à soi, et n'est que conscience de soi en tant qu'art. Ce serait là la définition d'un art pur, « seulement artistique », hermétique au réel.

Ce processus est à l'œuvre dans l'écriture romanesque, qu'Ortega résume à la création d'une « univers hermétique » : il faut que « l'auteur sache nous attirer dans le milieu fermé qu'est son roman et nous priver ensuite de toute échappatoire, pour nous maintenir parfaitement isolés de l'espace réel que nous avons abandonné ». C'est pourquoi l'hermétisme est la forme romanesque de l'absence de transcendance de l'art : le roman « ne peut être qu'un roman, *il ne peut rien transcender d'extérieur à partir de son propre intérieur*, de la même façon que le songe cesserait à l'instant si nous voulions glisser notre bras hors de lui vers la dimension de l'éveil, nous emparer d'un objet réel et l'introduire dans la sphère magique de ce que nous rêvons » (p. 150 de la présente édition).

⁷⁶ Pour la définition de la métaphore comme déréalisation et l'esthétique d'Ortega en général, voir le complet et synthétique article d'Antonio Gutiérrez Pozo, « *Obra de arte y metáfora en la estética de la razón vital* », *Ágora*, vol. 19, n°1, 2000, p. 129-151.

⁷⁷ « *Idea del teatro* » (1946), OC 83, VII, p. 460.

⁷⁸ Cette idée est proche de celle de Wilhelm Worringer (1881-1965), qui définit la « volonté de forme », et prône un art abstrait dont l'éloignement du réel est une condition pour que l'œuvre atteigne une certaine éternité. Ortega a également lu sa théorie anthropologico-culturelle sur l'art gothique comme sophistication du chaos et comme spécificité de la « pathologie germanique » (il possédait un exemplaire de *Formprobleme der Gotik*, Munich, R. Dier, 1920, 127 p.).

Non-transcendance, impopularité et iconoclasme de l'art nouveau

Or, l'opération de déréalisation qui caractérise l'art ne procède pas seulement de l'œuvre, ni de l'activité du sujet créateur ; c'est une tâche qui incombe aussi au spectateur. Pour [46] Ortega, l'essence de l'œuvre d'art n'est pas dans le contenu, mais dans le style. Pour vivre l'expérience esthétique il faut donc faire un effort : celui de dépasser le contenu, le sujet, les valeurs humaines qui constituent le fond de l'œuvre, pour prendre l'objet esthétique dans son pur caractère d'irréalité. La contemplation esthétique requiert un effort du sujet récepteur. Le nouvel art ne peut être apprécié qu'en fournissant l'effort de se déprendre de l'attitude naturelle, qui consiste à chercher l'humain, le réel dans l'objet d'art. Contre la commode conception traditionnelle de l'art comme duplication de la réalité, Ortega affirme qu'il est un aiguillon qui nous pousse à sortir de celle-ci.

La division psychosociologique entre ceux qui comprennent l'art contemporain et ceux qui ne le comprennent pas est donc avant tout fondée sur ce critère esthétique : l'intervention du sujet spectateur dans la constitution de la valeur esthétique⁷⁹. L'impopularité de l'art nouveau est due à la persistance d'une conception bourgeoise de l'art comme ornement, comme instrument pour jouir d'un contenu. L'art nouveau, au contraire, ne s'intéresse plus au contenu, à l'anecdote, au sentiment. Il se définit par son « refus de tout pathétisme » et son « iconoclasme » : la rupture avec la tradition mimétique libère le créateur, qui peut alors se consacrer librement à la volonté de style, à l'exploration des formes.

« Et le fait est que l'on ne peut pas comprendre la trajectoire de l'art, depuis le romantisme jusqu'à nos jours, si parmi les facteurs du plaisir esthétique on ne prend pas en compte cette humeur négative, cette agressivité et cette moquerie à l'égard de l'art ancien » (p. 102 de la présente édition). Le philosophe ne s'y trompe pas : les artistes d'avant-garde ont effectivement privilégié l'humour comme forme d'expression⁸⁰ ; non seulement leurs œuvres fuient le « pathétisme » et cultivent la cocasserie, mais pour eux « l'art lui-même devient une plaisanterie ». [47] Et l'irruption de l'*intranscendance*, de l'iconoclasme, du jeu dans la pratique artistique témoigne d'un changement de sensibilité historique plus global.

Dans *El tema de nuestro tiempo*, Ortega rattachait déjà cet iconoclasme artistique à la fin des Temps modernes, c'est-à-dire au détronement de la raison pure au profit de la raison vitale. Le jeu est un agent de transgression et de subversion, et implique un dépassement critique. Jouer, c'est innover, c'est essayer de nouvelles formes et d'autres valeurs face au prestige des anciennes, c'est ironiser sur toutes les idées établies. L'affirmation du sens ludique de la vie permet de déconstruire la morale rationaliste. Pour les jeunes artistes, l'art, aussitôt qu'il est pris au sérieux, n'est plus de l'art, parce qu'il a perdu sa dimension vitale de spontanéité créatrice. Le « changement d'attitude vitale face à l'art » est le signe précurseur d'un bouleversement plus large des mentalités. Le jeu, le sport, le culte du corps, véhiculent des valeurs propres à la jeunesse et font dire au penseur que le XX^e siècle sera tout entier placé sous le signe de cette éthique nouvelle, juvénile et ludique. Il l'oppose à l'éthique du travail, utilitariste et pragmatique, qui caractérisait le siècle précédent. La valeur d'*utilité* du travail sera demain supplantée par l'*intérêt* du sport ou du jeu, estime Ortega : le sport est « un effort luxueux, qui se donne pleinement, sans espoir de récompense, dans un débordement d'énergie intime⁸¹ ». L'élan vital, ici, n'est pas fonctionnel ou biologique : il vise le bonheur, le sentiment de jouissance esthétique ; il a trait au plaisir. L'esthétique de la raison vitale place ainsi au centre du phénomène artistique l'affirmation du sens sportif et ludique de l'existence. « Si l'on peut dire que l'art sauve l'homme, c'est seulement parce qu'il le sauve de la gravité de la vie ».

⁷⁹ L'idée évoque la théorie de Theodor Lipps (1851-1914), psychologue allemand, connu pour son concept d'*Einfühlung* ou empathie, à l'aide duquel il décrit la projection de l'individu dans l'acte de perception.

⁸⁰ Voir à ce titre Rosa María Martín Casamitjana, *El humor en la poesía española de vanguardia*, Madrid, Gredos, 1996, 467 p.

⁸¹ OC 83, III, p. 195.

La querelle avec Baroja. Contre le réalisme

Dans ses *Idées sur le roman*, de 1925, Ortega développe des thèses déjà ébauchées dans des essais consacrés, au cours des années dix, au romancier Pío Baroja⁸², auquel il reprochait sa vulgarité, mais dont l'œuvre l'intéressait parce qu'elle voulait être un reflet de la vie. L'essai procède d'une série de sept articles parus dans *El Sol* entre le 10 décembre et le 11 janvier 1925, sous le titre « Sobre la novela », auxquels Baroja répond dans son « Prólogo casi doctrinal sobre la novela », publié dans la *Revista de Occidente* en mars 1925. Ce dialogue, souvent un peu vif, entre les deux écrivains sur le caractère du roman et le plaisir esthétique qu'Ortega assimile volontiers au plaisir sexuel⁸³, prolonge une dispute personnelle antérieure : « Ce que je ne vois pas aussi clairement qu'Ortega y Gasset, c'est pourquoi dans la littérature noble il peut y avoir création et dans la plébéienne, non », s'étonne Baroja⁸⁴. Le romancier avait été offensé par des remarques du philosophe sur l'impossibilité du roman historique au moment où il commençait la rédaction de sa longue série historique intitulée *Memorias de un hombre de acción*. Ortega s'exprime depuis une position d'autorité de quelqu'un qui prétend savoir ce qu'est le bon goût, tandis que Baroja entend rester fidèle à sa réputation d'iconoclaste et de « dogmatophage »⁸⁵.

On est loin de la condamnation de l'art réaliste qui « copie » et du cynisme de Baroja qu'Ortega attribue à un « rhumatisant » qui rêve d'une vie d'aventurier⁸⁶. Ortega a oublié la raillerie et s'efforce de dire ce qui le sépare de l'univers romanesque de Baroja.

Pour Ortega, le monde du romancier est inconsistant, ce qui explique qu'il ne parvienne pas à devenir autonome. Il [49] reproche à Baroja d'avoir une conception cathartique de la littérature, dépourvue de dimension esthétique. De surcroît, il trouve que celui-ci entretient une confusion entre auteur et personnage, car il ne distingue pas suffisamment la fiction de la non-fiction, au point d'inclure dans le genre romanesque aventure, utopie, épopée, philosophie, mémoires, biographie, etc. Donc, toutes les fois que Baroja veut parler de ses créations romanesques, il finit par parler de lui-même. Or, selon le philosophe, la fiction est un monde clos et le genre romanesque est décadent parce qu'il ne peut plus dire des choses nouvelles.

Ortega, dans son texte de 1925, prend deux exemples pour démontrer que le roman s'est isolé du réel : le lecteur de Dostoïevski ne perçoit les événements qu'à travers la signification qu'ils ont pour les personnages, celui de Proust est bridé par le retard de l'action. Le roman actuel est donc en proie à l'hermétisme. « La tendance naturelle nous porte à croire que la réalité est ce que nous pensons d'elle, et donc à la confondre avec l'idée, en prenant de bonne foi celle-ci pour la chose elle-même » (p. 97 de la présente édition).

Le philosophe réfléchit sur le conflit entre l'idéal et la réalité et sur la meilleure façon de réaliser l'irréel, c'est-à-dire de faire vivre les idées. Car il est persuadé que l'art moderne ne peut pas être réaliste mais doit être une construction irréelle suffisamment cohérente pour se suffire à elle-même.

⁸² Ortega a dédié de nombreux textes au romancier : « Una primera vista sobre Baroja » (1910), OC 83, II, p. 242-261 ; « Calma política : un libro de Pío Baroja » (1912), OC 05, I, p. 540-544 ; le texte intitulé « La agonía de la novela » devient, après quelques modifications, « Breve tratado de la novela » puis la « Meditación primera » des *Meditaciones del Quijote* (1914), OC 05 I, p. 795-827. Les autres articles sur Baroja – « La voluntad del Barroco » (1915, OC 05, I, 898-900), « Ideas sobre Pío Baroja » (1916), et « Pío Baroja : anatomía de un alma dispersa » (publié à titre posthume) — sont réunis dans l'édition de E. Inman Fox, J. Ortega y Gasset, *Meditaciones sobre la literatura y el arte*, Madrid, Castalia, 1988, p.117-298.

⁸³ « Le plaisir sexuel semble consister en une décharge subite d'énergie nerveuse. La jouissance esthétique est une décharge subite d'émotions allusives. De façon analogue, la philosophie est une décharge subite d'intellection » (*Meditaciones...*, op. cit., p. 59).

⁸⁴ *La caverna del humorismo* (1919), *Obras completas* (OC), Madrid, Biblioteca Nueva, 1948, t. V, p. 411.

⁸⁵ *Juventud, egolatría* (1917), OC, V, p. 158.

⁸⁶ OC 83, II, p. 91.

Baroja, qui ne cherche pas à apparaître comme un théoricien du roman, accepte le raisonnement mais souligne l'inexistence d'un tel roman dans la pratique ; et la difficulté que représente l'idéal d'un « roman clair, limpide, serein, souriant » pour des romanciers qui ont commencé leur vie littéraire lorsque triomphaient les apôtres de la littérature sociale⁸⁷. Fidèle aux principes pragmatiques et scientifiques du XIX^e siècle, il reprend, en l'inversant, l'argumentation d'Ortega pour aboutir à une apologie de l'antiélitisme et même à une défense du mauvais goût (considéré comme un [50] « ferment nécessaire » à la création⁸⁸) et de l'imitation comme pis-aller, dont on trouve un antécédent dans sa théorie de « la rancune des gens d'en bas⁸⁹ », prolongée par une dénonciation de « la myopie du spécialiste⁹⁰ ».

Pour Baroja, toujours attentif aux « barrières spirituelles » qui séparent les hommes par la langue ou par le goût, le réalisme et le plaisir de la lecture doivent primer sur l'esthétique : « un portrait est meilleur comme portrait (non en tant qu'œuvre artistique) d'autant plus qu'il ressemble à son modèle, et non pas d'autant plus qu'il est beau⁹¹ », affirme-t-il ; « une lecture est une interprétation et, en partie, une création⁹² ». De même, le rythme lui semble plus important que le style⁹³ ; l'improvisation – « la narration qui va au hasard » –, supérieure au respect d'un modèle, et l'instinct, plus fort que la raison.

Ce sont deux conceptions de la littérature et de la vie qui s'affrontent : pour Baroja, vouloir vivre philosophiquement, comme le prétend Ortega, revient à renoncer à la vie. Bref, les théories d'Ortega lui semblent intéressantes mais irréalisables, car il doute qu'il puisse exister une *mode* ou un *modèle* en matière littéraire. Il juge, en somme, que c'est le système d'Ortega lui-même qui aboutit à l'hermétisme : ce qu'il appelle le « roman imperméable » pour « les jours de pluie » fait courir « le risque de l'ankylose, de la sécheresse et de la mort⁹⁴ ».

Sans vouloir accorder trop d'importance à une polémique où l'invective perce sous l'argumentation, on ne peut manquer de souligner cette préoccupation pour la définition du roman, à un moment où en Europe la question de la mort de ce genre préoccupait des auteurs tels que T.S. Eliot à propos d'*Ulysse* de Joyce⁹⁵ (1922), ou les formalistes russes.

[51] *Une armature théorique pour le roman "déshumanisé" et la poésie pure*

La doctrine du point de vue, de la focalisation de la narration, c'est-à-dire de la place occupée par le narrateur par rapport à son récit, énoncée par Henry James dans les préfaces à l'édition new-yorkaise de ses œuvres⁹⁶, trouve un écho au début des années vingt chez des critiques comme E.M. Forster⁹⁷. Elle n'est pas très éloignée du perspectivisme ortéguien énoncé dans les *Meditaciones sobre la Literatura* (1914). Le thème des œuvres de James n'est pas ce qui est arrivé mais ce que quelqu'un a ressenti devant les événements. Forster est attentif aux lois propres à une œuvre d'art, tandis qu'Ortega définit le genre romanesque par « la nécessité où se trouve le romancier de recouvrir le monde réel avec son monde imaginaire » (p. 152 de la présente édition). C'est le début d'une évolution majeure de l'art du roman, avec la crise du narrateur omniscient, l'exploration du réel à partir de l'idée que l'on s'en fait, et donc la « déshumanisation » de l'œuvre littéraire, qui commence à trouver sa cohérence en elle-même.

⁸⁷ Pío Baroja, « Prólogo casi doctrinal sobre la novela », *La nave de los locos*, OC, IV, p. 313-314.

⁸⁸ Pío Baroja, *La Caverna del Humanismo*, OC, V, p. 438.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ Pío Baroja, « El diletante y el especialista », dans *Intermedios. Alrededor de la literatura y de la vida* (1931), OC, V, p. 697.

⁹¹ *Id.*, p. 439.

⁹² *Id.*, p. 441.

⁹³ *Id.*, p. 439.

⁹⁴ Pío Baroja, « Prólogo casi doctrinal sobre la novela », OC, IV, p. 315.

⁹⁵ T.S. Eliot, « *Ulysses, Order and Myth* (1927) », *Selected Prose* (Franck Kermodé éd.), Londres, Faber & Faber, 1987.

⁹⁶ Henry James, *El futuro de la novela*, Madrid, Taurus, 1975 (1ère éd. nord-américaine, 1903).

⁹⁷ E.M. Forster, *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, 2000 (1ère éd. anglaise, 1927).

Dans le domaine romanesque espagnol, la publication de l'essai d'Ortega a contribué à ouvrir la voie « à une courte, mais fructueuse, période d'expérimentation⁹⁸ » suivie d'un retour au réalisme qui ouvrira de nouvelles voies que la guerre ne permit pas d'explorer. Certes, Ramón Gómez de la Serna avait initié ce mouvement de liquidation du réalisme, de l'œuvre romanesque de Galdós et du roman du XIX^e siècle, patent dès le premier numéro de la *Revista de Occidente*, et inspiré, par sa production foisonnante, le renouveau de la prose⁹⁹. Mais « sa capacité d'expansion semblait alors très limitée¹⁰⁰ ». Le romancier Benjamín Jarnés¹⁰¹ présentait en 1928 Ortega comme « le penseur qu'attendaient les créateurs d'avant-garde, celui qui pouvait raisonner et donner de la cohérence à un mouvement, qui sous son aspect circonstanciel [52] et passager, était animé par la volonté de créer un nouveau classicisme, de construire l'avenir à partir de la réaction au passé ». La philosophie d'Ortega coïncidait, selon Jarnés, avec une caractéristique intrinsèque à cette avant-garde : l'affirmation de puissances vitales et irrationnelles par des chemins rationnels, la création d'une « esthétique irrationnelle et compréhensible » ou « compréhensiblement irrationnelle¹⁰² ».

Même si le retentissement de l'essai s'explique davantage « par la déficience environnante de la réflexion théorique sur la littérature que par la nouveauté de ses thèses », « on disposait désormais de critères sélectifs, et, dans le magma de la production romanesque, on allait enfin pouvoir se retrouver, se regrouper¹⁰³ ». Les disciples du philosophe s'attachent à appliquer, dans la *Revista de Occidente*, les théories esthétiques ortéguiennes à la création contemporaine. Mais ils n'en restent pas au commentaire conceptuel ou à l'explication casuistique de la théorie. Tous ou presque sont aussi des créateurs. Il se forme ainsi, au sein de l'avant-garde, une petite école romanesque de la déshumanisation, qui se caractérise surtout par son rejet des deux piliers de la narration traditionnelle : l'argument et le personnage, et son intérêt pour la recherche formelle et la déconstruction structurelle¹⁰⁴. L'étiquette de « déshumanisation » restera d'ailleurs associée à la prose romanesque, davantage qu'à la musique où qu'à la poésie. Plusieurs critiques littéraires ont ainsi souligné « la toute puissante influence et le magistère qu'Ortega y Gasset exerçait sur les milieux littéraires de l'époque. Suivant ses idées, Francisco Ayala, Benjamín Jarnés, Rosa Chacel, Antonio Espina, Claudio de la Torre, Valentín Andrés Álvarez,

⁹⁸ Brigitte Magnien, *Temps de crise et années folles-Les années 20 en Espagne* (Carlos Serrano et Serge Salaün, édés.), Paris, Iberica-Essais, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 2002, p. 229.

⁹⁹ Jusqu'à la seconde moitié des années vingt, on pense que les principes de l'art nouveau, valables en poésie, sont inapplicables à l'univers du roman, qui requiert un équilibre de la composition, une harmonie narrative, un naturalisme objectif incompatibles avec les ruptures avant-gardistes. La prose de Gómez de la Serna, tout à fait novatrice à cet égard, n'est pas vraiment classable dans le genre roman, et manque de consistance théorique. Ce n'est donc qu'à partir de 1926 que le roman d'avant-garde décolle véritablement en Espagne, et que le débat théorique s'ouvre, notamment sous l'impulsion d'Ortega. Tandis que ce dernier mentionne dans *La Déshumanisation de l'art* l'absence de transcendance des créations de Gómez de la Serna, celui-ci reviendra, dans un article de 1930, sur la capacité de l'artiste à poétiser ce qui est apparemment « im-poétisable » : « l'art pour l'art est une formule intouchable de l'inspiration de l'artiste ; mais de celle-ci surgit précisément l'art le plus délicieux dont puissent jouir les autres, le seul dans lequel les meilleurs puissent trouver une jouissance, et qui sera conservé dans des livres éternels » (Ramón Gómez de la Serna, « Pombo, 1930 », *La Gaceta Literaria*, 1er janvier 1930).

¹⁰⁰ Rafael Fuentes Mollá, « Ortega y Gasset en la novela de vanguardia », *Revista de Occidente*, n° 96, mai 1989, p. 25-44, p. 29.

¹⁰¹ Benjamín Jarnés, qui participe à la création de la revue *Plural* avec Guillermo de Torre et Valentín Andrés Álvarez, et à celle de *La Gaceta Literaria* en 1927, écrit aussi dans la revue d'avant-garde *Alfar*. Ami de Gómez de la Serna, qui l'a introduit dans les *tertulias* ortéguiennes, il devient rapidement l'un des piliers de la rédaction de la *Revista de Occidente*. Jarnés est sans doute l'un des romanciers les plus inspirés par l'esthétique ortéguienne ; il voit en le philosophe un guide pour l'élite littéraire espagnole. Lui-même applique les principes de *Idées sur le roman* dans ses œuvres : *El profesor inútil* (1926), *Locura y muerte de nadie* (1929), *Paula y Paulita* (1929), *Teoría del zumbel* (1930), *Escenas junto a la muerte* (1931), *Lo rojo y lo azul* (1932).

¹⁰² Voir Emilia de Zulueta, *Arte y vida de Benjamín Jarnés*, Madrid, Gredos, 1977, p. 14-16.

¹⁰³ Brigitte Magnien, article cité, p. 229.

¹⁰⁴ José María Pino, *Montajes y fragmentos : una aproximación a la narrativa española de vanguardia*, Amsterdam, Rodopi, 1995, 201 p.

Salazar Chapela, Ernestina de Champourcín, Antonio Obregón et beaucoup d'autres jeunes représentaient dans le champ du roman les théories déshumanisées et avant-gardistes¹⁰⁵ ».

Le romancier Max Aub, avec *Geografía* – dont la *Revista de Occidente* publie des fragments en 1927–, fournit un bon [53] exemple de cette « déshumanisation » de l'écriture. L'entreprise consiste à réécrire Phèdre selon une perspective et un langage nouveaux, de faire de la littérature à partir de la littérature et non pas à partir de la réalité. La réutilisation du mythe débouche sur une oeuvre de facture lyrique, débordante d'images d'avant-garde et de métaphores néobaroques fondées sur des associations visuelles ou tactiles, ou sur des parodies verbales. L'anthropomorphisation du paysage, l'animalisation, la végétalisation ou la réification complètent cette approche ironique de la mythologie qui emprunte volontiers à l'univers analogique ou homonymique de Gómez de la Serna¹⁰⁶ – dans l'oeuvre duquel Ortega a trouvé le modèle narratif de ses *Idées sur le roman*. C'est ainsi que l'on a pu parler de « roman "poématique"¹⁰⁷ » et d'un art de la description visuelle apparenté à la technique cinématographique. Cette méta-littérature n'est pas très différente de l'expérience que fit la littérature baroque avec la littérature gréco-latine. Une des caractéristiques de ce type de littérature au second degré consiste à aborder ces personnages traditionnels d'un point de vue ironique, en les actualisant¹⁰⁸. Une telle manipulation finit par éliminer les éléments humains du récit pour sombrer dans ce qu'Ortega appelle « l'algèbre supérieur des métaphores ». Autrement dit, d'une part, le fait que l'intrigue soit connue réduit l'oeuvre à un prétexte pour démontrer le talent stylistique et imaginatif du narrateur qui exclut de ses préoccupations tout problème humain collectif, pour se concentrer sur des individualités hors du commun. Et, d'autre part, celle-ci a besoin d'un lecteur cultivé capable de pratiquer ce jeu d'archéologie littéraire en décryptant une réalité qui est toujours autre chose que ce qu'elle paraît. Le roman « déshumanisé » fragmente la réalité et crée, à partir de ces fragments, un monde parallèle aux dimensions artistiques, c'est-à-dire fondé sur l'artifice, au moyen des sauts sémantiques que permettent la synecdoque, la synesthésie ou la métaphore. [54] Ortega donne comme caractéristique du roman moderne la technique des impressionnistes et le perspectivisme : considéré avec la distance et la perspective nécessaires, le monde va au-delà de la vision unidimensionnelle et prend en compte les mécanismes de l'imaginaire. Tandis que Proust reconnaît l'importance de la mémoire involontaire, et que les surréalistes explorent les possibilités expressives du monde onirique, le roman « déshumanisé » prend comme matière fondamentale du roman le processus métaphorique induit par la prise de recul du narrateur. C'est la matière verbale, la recherche de l'image exacte, qui prime sur le récit. « Le plaisir esthétique, pour le nouvel artiste, provient de ce triomphe sur l'élément humain », écrit Ortega.

Quant aux poètes, ils revendiquent moins l'étiquette de la déshumanisation que celle de la « poésie pure ». Néanmoins cette dernière entretient des parentés avec l'esthétique de la « déréalisation » et la définition de la métaphore proposées par Ortega. En 1930, un critique écrit que « toute la poésie actuelle est "créationniste", dans le sens de la "déréalisation", de la "déshumanisation" que le maître Ortega y Gasset a signalé comme caractéristique de l'art actuel¹⁰⁹ ». Le terme de déshumanisation est par la suite adopté par la critique pour définir l'esthétique de ce qui fut baptisé la « génération de 27¹¹⁰ », dans un débat qui s'attache à déterminer les influences et la filiation des écoles. « Tous ces

¹⁰⁵ José Esteban et Gonzalo Santonja, *Los novelistas sociales españoles (1928-1936)*, Barcelone, Anthropos, 1988, p. 7.

¹⁰⁶ Par exemple : « Les sirènes des bateaux faisaient des signes désespérés à leurs soeurs mythologiques, qui de loin – comme elle le voyait bien ! – agitaient comme preuve d'affection un blanc mouchoir d'écume ». Max Aub, *Geografía* (1928), Segorbe, Biblioteca Max Aub, 1996, p. 56. C'est nous qui traduisons.

¹⁰⁷ César Muñoz Arconada, *La Gaceta Literaria*, n° 61, 15 juillet 1929, p. 3.

¹⁰⁸ Aub rétablit le triangle amoureux de Phèdre avec un capitaine de bateau qui fait le tour du monde, sa jeune épouse qui l'attend à La Corogne et le fils de celui-là, Hyppolite, qui a séduit sa belle-mère.

¹⁰⁹ Ángel Valbuena Prat, *La poesía española contemporánea*, Madrid, Compañía Ibero Americana de Publicaciones, 1930, p. 30.

¹¹⁰ Pour une approche critique de la notion de génération dans la critique littéraire espagnole et sur la « génération de 27 », voir Andrew Anderson, *El 27 en la tela de juicio: examen de la historiografía generacional y replanteamiento de la vanguardia histórica española*, Madrid, Gredos, 2005, 414 p.; Paul Aubert, « "Vieille et nouvelle politique" : l'impossible relève générationnelle, 1868-1936 », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, Madrid, n°36-1, mai 2006, p.49-82.

éléments – la suspension du sujet, la ruine d'un monde conflictuel, le troisième règne poétique, la réalité cachée que le poète découvre dans l'objet, la description des essences et des structures, l'importance de la métaphore et la destruction artistique de la réalité – tout cela, c'est ce que l'on a déguisé si longtemps avec les étiquettes de "poésie" et de "déshumanisation de l'art"¹¹¹ ».

Une autre question passionnera les théoriciens : Ortega a-t-il influencé les poètes, ou au contraire s'en est-il inspiré pour [55] écrire sa théorie¹¹² ? Il s'agit, en vérité, d'une influence réciproque. Gerardo Diego, par exemple, se rappelle avoir répondu extensivement à une lettre d'Ortega qui lui demandait quelle était sa définition de la poésie ; la réponse a sans doute servi au penseur au moment d'élaborer sa propre définition de l'art de la métaphore¹¹³. La même question se pose dans le champ romanesque : là encore les parentés sont difficiles à tracer. « Les plus assidus collaborateurs de la [*Revista de Occidente*] sur lesquels Ortega a exercé son influence, sont des poètes, des romanciers et des critiques qui ont eu leur propre trajectoire littéraire... ils connaissent et participent de l'évolution esthétique européenne dont l'Espagne ne peut, ni ne veut – dit Ortega – s'écarter... Ortega et les prosateurs de l'avant-garde ont su faire confluer des trajectoires dissemblables dans leur origine mais identiques dans leur destin. [Il] a su articuler, dans des essais théoriques, les instruments, méthodes et procédés que les écrivains d'avant-garde commençaient à ébaucher¹¹⁴ ».

La *Revista de Occidente* a fourni à ces écrivains un support solide et prestigieux, et *La Déshumanisation de l'art* les a dotés d'un fondement esthétique-philosophique. Ces deux entreprises ortéguiennes n'ont pas véritablement créé d'école ; elles ont plutôt regroupé une création disséminée, qui leur préexistait.

[56] L'INFORTUNE CRITIQUE DE « LA DESHUMANISATION DE L'ART »

La trahison des disciples

C'est peut-être pourquoi plusieurs « disciples » d'Ortega éprouvent, à la fin des années vingt, le besoin de se distinguer du maître et de ses théories. Les jeunes romanciers et poètes qui semblaient le suivre, et avaient publié dans la *Revista de Occidente* leurs premiers écrits, finissent par se détacher de lui et s'estimer victimes de ses écrits théoriques. Pour le poète Jorge Guillén, « le concept de *déshumanisation* n'est pas admissible, et les poètes des années vingt auraient eu de quoi se plaindre devant les tribunaux, à cause des torts et préjugés que l'usage et l'abus de ce vocable innovant leur a portés, en tant que soi-disant clé d'interprétation de leur poésie ». Une clé, estime Guillén, « qui n'ouvre aucune porte ». Bien que le penseur ait « analysé et reflété notre temps avec tant de profondeur », et « qu'il fût immergé dans cette ambiance des arts, des lettres des philosophies », cette fois-ci, « Ortega n'a pas convaincu¹¹⁵ ».

¹¹¹ Phillip Silver, « La estética de Ortega y la generación del 27 », *NRFH*, n°20, 1971, p. 380.

¹¹² Par exemple, tandis que le poète et critique Ángel González affirme que les poètes de 27 se basent sur *La Déshumanisation de l'art* pour écrire leur poésie (*El grupo poético de 1927*, Madrid, Taurus, 1976, p. 24), Joaquín González Muela et Juan Manuel Rozas affirment « qu'Ortega se base en partie sur la poésie de 27 pour définir son art déshumanisé » (*La generación poética de 1927*, Madrid, Alcalá, 1966, p. 30).

¹¹³ Gerardo Diego, accédant à une demande d'Ortega, lui livre dans une lettre de 1922 sa définition de l'office poétique, en forte consonance avec les essais postérieurs du philosophe : « Le poète... dénude les mots pour les laisser, nouveaux-nés, en leur qualité tremblante d'images d'avant le péché originel, d'avant le premier jugement ». « J'aimerais que mes poèmes aient l'aspect réel et corporel des illusions créées par des miroirs multiples. Escamotage parfait de la stimulation initiale, impossibilité de les traduire en prose et contagion de l'émotion sans que l'on expérimente la nécessité du "que veut-il dire ?". Demanderait-on cela à une mélodie ? ». La lettre a été publiée dans *El País*, le 8 mai 1983.

¹¹⁴ Azucena López Cobo, « La narrativa del arte nuevo. Ortega y los límites de una influencia », *Revista de Estudios Ortegaianos*, n°7, 2003, p. 173-194; p. 194.

¹¹⁵ Jorge Guillén, *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza Editorial, 1969, p.191.

Le poète chilien Vicente Huidobro le dit, lui, d'une façon plus brutale : « Il est bien triste de lire José Ortega y Gasset délirer sur l'art nouveau, quelle façon d'agglomérer les idioties et les incompréhensions ! ... Monsieur Ortega y Gasset et ses acolytes croient que l'art moderne consiste à ajouter de la trivialité à la vie quotidienne¹¹⁶ ». La Déshumanisation de l'art aurait eu, selon plusieurs poètes, des conséquences « catastrophiques » sur la production poétique. Juan José Domenchina s'insurge, par exemple, contre la mode de la métaphore déclenchée par l'essai ortéguien : « Cette histoire d'image à outrance a été une épidémie catastrophique... La recherche de la métaphore a bien vite dégénéré en superstition esthétique obsessionnelle. En soumettant le qualitatif au quantitatif, on a pris l'habitude de demander : "Combien de métaphores ?" Et [57] l'écrivain débutant qui n'incluait pas un minimum de sept métaphores par paragraphe était souvent qualifié de fade écrivillon ou de piètre métaphoriste¹¹⁷ ». De même, des romanciers tels qu'Antonio Espina, Juan Chabás, Max Aub ou Francisco Ayala, ont tenu les théories d'Ortega pour responsables de l'absence de romans de qualité dans les années 1920, et du manque de persévérance des romanciers de la jeune génération. Max Aub, dans son véhément *Discours sur le roman espagnol contemporain*, publié au Mexique en 1945, accuse Ortega d'avoir été un oracle de mauvais augure et d'avoir produit des maux irréparables. Il a condamné les jeunes écrivains à une atrophie générationnelle, « à se méfier d'eux-mêmes, à se taire ou à bégayer¹¹⁸ ». Après avoir annoncé l'épuisement du genre romanesque (c'est-à-dire du rationalisme cartésien sur lequel il se fondait), Ortega a favorisé l'éclosion d'un art de pastiche anti-populaire, en faisant oublier que l'art du roman consiste à créer des histoires ou des personnages : « En perdant tout contact avec la réalité, l'art cherche – ou trouve – de nouvelles valeurs, hors de portée du plus grand nombre. Mais faute de pouvoir se vivifier au contact humain, nécessaire à toute création, les œuvres à venir mourront sans succession, quel que soit leur degré d'intelligence¹¹⁹ ». Les romanciers qui avaient sacrifié à la succession des métaphores et à la structure cinématographique du récit semblent ne plus goûter cette littérature privée de portée sociale, cet « art qui commence et finit en lui-même¹²⁰ », comme l'écrit Ayala. Cette écriture construit un univers verbal déterminé par la nature artificielle de la ville et de la culture industrielle, tout en recherchant ce qui est propre à cette situation extrême et en s'émerveillant de ce nouveau monde qu'elle découvre. Dans « une telle allégresse sensuelle qui joue avec les images, avec les métaphores, avec les mots, et se complait dans son propre étonnement devant le monde¹²¹ », la narration n'a plus de [58] place. L'écriture engendrée par ce constat s'enroule dans la recherche de sa propre logique et de ses propres limites. Elle hésite entre la possibilité de transformer la vie à travers l'art militant du réalisme socialiste et la tentation d'utiliser la prose comme instrument poétique. Aub, vingt ans après la parution de *La Déshumanisation de l'art*, affirmera avoir finalement trouvé sa voie dans le réalisme, loin de l'escamotage opéré par une métaphore qui appelle une réalité étrangère à celle du monde réel. Francisco Ayala, quant à lui, abandonnera progressivement le genre romanesque pour se consacrer à l'essai.

Le livre d'Ortega connaît également un important retentissement en Amérique latine¹²²; et si le cubain Alejo Carpentier, en 1928, tente de légitimer sa prétention élitiste comme un effort pour « donner plus de dignité à la conception esthétique¹²³ », l'argentin Luis Cruz Ocampo évoque ses

¹¹⁶ Vicente Huidobro, *Vientos contrarios* (1926), Santiago de Chile, Nacimiento, 1926, 183 p.

¹¹⁷ Juan José Domenchina, *Crónicas de « Gerardo Rivera »*, Madrid, Aguilar, 1935, p. 107.

¹¹⁸ Max Aub, *Discurso de la novela española contemporánea* (1945), Segorbe, Fundación Max Aub, 2004, p. 81 et p. 90-91.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 76.

¹²⁰ Francisco Ayala, *Confrontaciones*, Barcelona, Seix-Barral, 1972, p. 340.

¹²¹ Francisco Ayala, préface à *La Cabeza del cordero* (La tête de l'agneau) (1949), Madrid, Alianza, 2007.

¹²² Voir par exemple Jaime Torres Bodet, « La deshumanización del Arte », *Variaciones*, n°9, La Plata, Argentine, mars 1927 ; Enrique Molina, « Caliope, o el cultivo de las Letras », *Atenea*, n°8, Chili, année II.

¹²³ Carpentier écrit en 1928 ce texte très élogieux au sujet d'Ortega, où il défend La Déshumanisation de l'art depuis son propre point de vue de promoteur culturel des avant-gardes : « Pour le bon bourgeois, les artistes de ma génération sont iconoclastes par jeu : ils semblent être des individus dangereusement incrédules, pour lesquels la vie manque de sens profond. [...] Cependant, qui a observé, ne serait-ce que brièvement, les ressorts qui meuvent cet ordre d'idées imposé par les mentalités d'après-guerre, verra qu'ils doivent leur robuste flexibilité à une foi intense, à un concept quasi-religieux des activités intellectuelles. [...] Tout l'effort des intellectuels contemporains tend à donner plus de dignité à la conception

périlleuses conséquences dans un ouvrage entier – *Intellectualisation de l'art* – qu'il consacre à la critique et à la rectification de l'essai. Ce livre sera même traduit en français en 1931¹²⁴. On objecte au philosophe que l'humain dans l'art n'est pas seulement la représentation de figures humaines, mais se niche dans la palpitation de l'esprit, qui anime l'œuvre. C'est, dès 1925, la ligne argumentative de Guillermo de Torre, pour lequel « la déréalisation n'implique pas fatalement la déshumanisation ». « L'artiste pourra métamorphoser des éléments organiques, styliser les âmes et les paysages, donner une projection inattendue à ses sentiments, situer le tout dans un cadre irréel, mais il ne pourra jamais se passer de ce qui est spécifiquement humain... son œuvre contiendra toujours un résidu immatériel, bien que latent, d'un élément *humain* ou tout au moins, réel, personnel »¹²⁵. Son « fatalisme syllogistique » fait de la théorie ortéguienne un sophisme —et la sophistication plaît beaucoup à Ortega, comme le remarquait déjà Jean Cassou¹²⁶. [59] Bref, « ç'en est assez de la déshumanisation ! », comme s'exclame Manuel González Fernández en 1928¹²⁷. La polémique sur l'esthétique ortéguienne, qui s'est poursuivie sur plusieurs décennies, n'a guère varié depuis les années vingt, où elle opposait le groupe des « Nova Novorum » de la *Revista de Occidente* et celui des « Nuevos Valores » promu par la revue *Ulises*, qui revendique un retour au réalisme et une préoccupation sociale. Sebastiá Gasch, le critique catalan, fut l'un des premiers à militer pour cette « réhumanisation » de l'art¹²⁸.

Le réalisme social, une réhumanisation de l'art ?

Telle qu'elle se présente à la fin des années vingt, l'alternative poétique n'oppose plus tradition et modernité mais « art déshumanisé » et « art humain ». Ces nouveaux « narrateurs sociaux » opposés aux « écrivains ortéguiens déshumanisés » créent un réalisme social destiné au prolétariat, destiné à démontrer l'efficacité révolutionnaire de l'art et de la littérature revendiquée depuis l'héritage culturel ou la conscience collective présumée des lecteurs. On plaide pour le réalisme et la préoccupation sociale, contre l'abstraction et la séparation de l'art et de la vie que semble prôner Ortega. Il est vrai que le penseur néglige, dans son approche « sociologique » de l'art, cette fonction de réflexion de la réalité

esthétique. [...] Au fond, ceux qui accusent les nouveaux de déshumaniser l'art, protestent contre l'extension d'une broussaille humaine – sensiblerie, petites intrigues du foyer, psychologie de ragoût familial – qui le rendait impropre à battre de véritables records de hauteur. » (Alejo Carpentier, « En la extrema avanzada : algunas actitudes del "Surrealismo" », *Social*, La Havane, décembre 1928, p. 38.)

¹²⁴ Luis D. Cruz Ocampo, *Intellectualisation de l'art*, trad. d'Adolphe de Falgairolle, Paris, Le Livre Libre, 1931, 95 p : « Il est impossible de qualifier ses doctrines de totalement fausses ; mais l'orientation générale qu'il a donnée au problème se prête à des déductions –à mon avis – erronées et qui entraîneront l'art en certains périls auxquels Jaime Torres Bodet a fait justement allusion ». Cette traduction, dédiée par l'auteur, figure encore dans la bibliothèque d'Ortega.

¹²⁵ Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, 1925, p.279-280. L'auteur donnera plus tard comme exemple le poème « Zone » d'Apollinaire (qui ouvre le volume *Alcools*), qui structurellement se rapproche du cubisme analytique de Picasso, mais qui est au fond « un cri déchirant et tellement humain » (Guillermo de Torre, *El Fiel de la Balanza*, *op.cit.*, p. 51).

¹²⁶ Cité par de Torre, *idem*, p. 50.

¹²⁷ Manuel González Fernández, « Volvamos a lo humano », *Post-Guerra*, n°10, mai 1928. Voir aussi Carlos et Pedro Caba, « La rehumanización del arte », *Eco. Revista de España*, n°9, octobre 1934. Il faut inclure dans ce courant de réhumanisation les ouvrages de Fernando Roh, *Realismo mágico*, Madrid, Revista de Occidente, 1927, et de José Díaz Fernández, *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*, Madrid, Zeus, 1930.

¹²⁸ Sebastiá Gasch, « Naturaleza y arte », *La Gaceta Literaria*, n°25, Madrid, 1er janvier 1928, initialement paru dans *La Nova Revista* n°5, Barcelone, mai 1927. Gasch refuse de rompre totalement avec la réalité et s'insurge contre les dérives de l'art abstrait, tout en constatant, non sans certaine réserve, le « retour à l'ordre » qui se manifeste dans la culture européenne de cette fin des années vingt. Il propose la synthèse formelle du cubisme et d'un nouveau lyrisme, dérivé du surréalisme. Sur ce sujet, voir José Ángel López Manzanares, « Ortega entre las "fieras" : arte, vida y deshumanización », *La Balsa de la Medusa*, n°34, 1995, p. 77-89.

sociale que revendiqueront de nombreux jeunes artistes à la suite de Plekhanov – dont l'ouvrage, pourtant traduit en espagnol en 1929, est rigoureusement ignoré du philosophe castillan¹²⁹.

Sans doute les tentatives de « réhumanisation de l'art » surgies à partir de la deuxième moitié des années vingt ne sont pas si éloignées de l'esthétique que revendique Ortega ; elles s'enracinent pour une bonne part dans une lecture erronée et partielle du philosophe. La critique tendra par la suite, pour mieux comprendre la production artistique de cette période, à estomper des frontières exacerbées par le débat théorique.

[60] Ainsi, selon Andrew Debicki, « on ne peut pas parler d'une poésie initialement "inhumaine" qui serait ensuite devenue "sociale". Il vaudrait mieux parler d'une poésie préoccupée dès le départ par le concret mais aussi par l'essentiel, qui a exploré de plus en plus directement les problèmes à la fois vitaux et philosophiques de la plus grande importance : le temps, la vie, la mort, Dieu. Une poésie, en somme, située à mi-chemin entre la région angélique de l'absolu et la région animal du matériel : une poésie véritablement humaine¹³⁰ ».

Le mot d'ordre de réhumanisation de l'art, qui consiste à le fertiliser au moyen de la représentation du « drame contemporain de la conscience universelle », suivant les termes de José Díaz Fernández¹³¹, fait école chez les artistes engagés. Conséquemment, le concept de « déshumanisation » formulé par Ortega en est réduit à estampiller des mouvements en perte de vitesse, comme l'ultraïsme et le créationnisme. Et les avant-gardes ortéguiennes sont condamnées pour leur conservatisme. À ce titre, c'est Luis Araquistáin qui s'en prend le plus directement au philosophe, dans un célèbre article où il l'accuse d'être « le prophète de l'échec des masses » : Ortega, y explique-t-il, « se plaît à tout "déshumaniser", c'est-à-dire à dépouiller toute chose de leur douleur et de leur dramatisme... L'art [selon lui] doit être un jeu, une chose subalterne ; il ne doit pas être pris au sérieux [...] Mais plus intéressant que cette explication du *devoir-être* de l'art, serait de savoir si [...] son élément comique n'est pas en relation avec la décomposition de la société bourgeoise¹³² ».

Le retour à un certain réalisme, imposé par la préoccupation socio-politique, se pose ainsi comme une forme de lutte contre l'élitisme qui caractérise toute la production des avant-gardes. Dans les années 1930, les artistes « déshumanisés » sont rendus responsables d'une véritable trahison. Un appel à l'union des écrivains et artistes révolutionnaires, publié en 1933, proclame [61] ainsi « qu'en cette heure universelle de crise et de décadence de la société et de la culture, lorsque tous les problèmes humains acquièrent une vigueur dramatique..., se reclure dans la solitude pour produire *une littérature et un art purs et déshumanisés*, est une lâche trahison et un crime de lèse-culture¹³³ ».

Il y a sans doute dans cette allusion à Ortega une once de mauvaise foi, dans la mesure où le penseur s'est lui-même investi dans l'action politique lorsqu'il estimait que la situation l'exigeait. « Lorsque arrivent des temps de crise profonde, lorsque toute normalité est caduque ou rompue, et que vont se jouer les destins nationaux, il est impératif que chacun se libère de sa profession et se mette sans réserve au service de la nécessité publique¹³⁴ », proclame-t-il en 1931, pour expliquer la fondation du Groupement au service de la République. À l'apolitisme des années 1920 succède ainsi une période d'engagement. La critique du régime de Primo de Rivera et le militantisme pro-républicain remplacent l'esthétique et la philosophie dans les préoccupations de l'écrivain. Certes, celles-ci étaient un refuge intellectuel face à l'adversité des circonstances, face à l'échec des élites à régénérer le pays, et face à son propre échec à guider cette régénération.

¹²⁹ Georges Plekhanov, *Arte y vida social*, Madrid, Cénit, 1929, est cité par beaucoup d'espagnols suite à la parution de cette traduction.

¹³⁰ Andrew Debicki, *Estudios sobre poesía española contemporánea. La generación de 1924-1925*, Madrid, Gredos, 1968, p. 322.

¹³¹ José Díaz Fernández, *El nuevo romanticismo*, *op.cit.*, p. 80.

¹³² Luis Araquistáin, « José Ortega y Gasset : profeta del fracaso de las masas », *Leviatán* n^{os} 8 et 9, Madrid, décembre 1934 et janvier 1935.

¹³³ « Llamamiento de Unión de Escritores y Artistas revolucionarios », *El Pueblo*, Valence, 7 mai 1933. C'est nous qui soulignons.

¹³⁴ OC 83, XI, p. 125.

Il se dessine ainsi une nette corrélation entre échec politique et réflexion esthétique d'une part, et engagement public et réflexion historiciste d'autre part, qui montre que ces deux facettes (une relation à la vie publique faite d'« allusions et d'émissions¹³⁵ », dira-t-il lui-même) sont indissolublement constitutives de la vie et de l'œuvre d'Ortega y Gasset. D'entrée de jeu, le philosophe, soucieux de ne pas être pris au dépourvu, avait théorisé et objectivé sa propre situation. « Les cosmopolites de la culture ne se sentent pas obligés de sympathiser intellectuellement avec la masse de la nation et, sans l'avoir prémédité, éprouvent la nécessité d'être en contact avec leurs pairs ou les meilleurs du monde entier. C'est pourquoi la minorité sélecte rompt toute [62] communication avec la grande masse et renonce à prêcher, à gagner des prosélytes, à combattre vainement. Elle a besoin de toutes ses énergies pour la délicate tâche de la création¹³⁶ ». Ortega avait lancé un avertissement aux hommes de sa génération : ceux-ci devaient penser rigoureusement, faire de la littérature ou se taire. Toutes les fois qu'il a cru être victime de la « strangulation périodique de l'intellectuel qui se produit dans l'Histoire¹³⁷ », il choisit, après avoir joué les Cassandre, la dernière solution : le repli.

¹³⁵ OC 83, VI, p. 347.

¹³⁶ « Parerga », Revista de Occidente, n° 18, décembre 1924.

¹³⁷ OC 83, V, p. 516.