

CHAPITRE VI

PAYSAGE ET MÉDITATION

Méditations d'un promeneur à travers la forêt
ou les limites de la description chez Ortega y Gasset

Ricardo Tejeda
Université du Maine

Méditations du Quichotte est le premier livre publié par Ortega¹. C'est au mois de juillet 1914 qu'il est dans les librairies, quelques semaines avant l'éclatement de la première guerre mondiale. C'est un moment d'espoir en Espagne, un moment de tentatives de transformation politique de la vieillissante monarchie constitutionnelle. Quelques mois auparavant, Ortega a créé, avec un groupe d'intellectuels, la « Ligue d'Education Politique », organisation politico- culturelle permettant de soutenir les objectifs du « Parti Républicain Réformiste » en vue d'une véritable démocratisation du système: souveraineté du peuple non partagé avec celle du roi, parmi d'autres principes exigés. Ortega donne dans ce contexte la conférence, « Vieja y nueva política », le 23 mars 1914, qui le situe en rupture avec le système de la Restauration.

LA GENÈSE DE MÉDITATIONS DU QUICHOTTE ET SON TITRE AMBIGU

Méditations du Quichotte est un livre incomplet. Ortega n'a jamais voulu ou pu le compléter. La préface du livre, intitulé « Lector... », qui peut rappeler d'emblée la préface des essais de Montaigne (« Au lecteur ») a été écrite un peu plus tard que la « Méditation préliminaire » et la « Méditation première » dont le sous-titre est « Bref traité du roman ». Les *Méditations du Quichotte* n'étaient, en réalité, qu'une partie du livre *Méditations* et, par conséquent, « Lector... » est en réalité la préface de ce livre songé et jamais abouti et ne peut pas être considérée comme la préface de *Méditations du Quichotte*. Aussi bien sur la couverture de la première édition que sur l'annonce qui était à l'intérieur de cette édition, le titre est bien *Meditaciones*². Les deux textes sur Baroja et Azorín, initialement prévus pour ce long livre, avaient été inclus ultérieurement dans le livre *El Espectador*³. D'autres

textes assez brefs font pratiquement partie du premier livre d'Ortega et Paulino Garagorri et Imma Fox les ont inclus dans leur éditions⁴.

Le titre *Méditations* fait penser d'emblée au livre de Descartes, *Méditationes de prima philosophia*, (*Méditations touchant la première philosophie*)⁵. Malebranche a publié aussi un livre dont le titre est: *Méditations métaphysiques et chrétiennes*. Le mot « *Meditaciones* » est plutôt rare dans la tradition philosophique espagnole. Néanmoins, à l'intérieur du fameux traité de Francisco Suárez, les *Disputationes*, on a détaché ultérieurement, en espagnol, deux parties intitulées: *Meditación I et II*. Toujours est-il que le mot espagnol « *meditación* » nous plonge plus facilement dans un monde *a priori* non littéraire, mais philosophique. La méditation est l'action de réfléchir profondément, c'est-à-dire d'« Exercer la pensée d'une manière profondément attentive sur l'examen d'une chose ou réfléchir sur les moyens de la connaître ou d'y atteindre », d'après le Dictionnaire de l'Académie Royale de la Langue espagnole⁶. Trois significations s'y ajoutent. La première précède historiquement à celle qu'on vient de mentionner: la méditation comme contemplation, comme oraison mentale; deuxièmement, la méditation comme écrit sur un sujet religieux ou philosophique, apparu au XVII^e siècle, après les deux significations précédentes; et, troisièmement, la méditation comme action mentale après la lecture des textes sacrés ou comme action préalable à l'oraison proprement dite⁷. Cette définition m'intéresse particulièrement: "*Después de la lición [on fait référence à la lectio] se sigue la meditación del paso que se ha leído, acerca de lo cual es de saber que esta meditación unas veces es de cosas que se pueden figurar en la imaginación*". Cela veut dire que la méditation vient après la lecture du passage et que c'est à ce moment-là que l'imagination peut se faufiler à l'intérieur de la méditation.

Trois aspects sont susceptibles d'être soulignés par rapport au livre d'Ortega: le fait d'être une action de la pensée en *profondeur*; le lien de la méditation à l'*écrit*, comme s'il n'y avait pas de méditation sans l'appui de quelque chose qui laisse des traces, qui s'inscrit quelque part; et le potentiel *imaginatif* de la méditation qui est à préciser.

Allons au deuxième terme du titre du livre, le complément: « *Du Quichotte* ». Nous sommes plongés dans une référence, cette fois-ci, littéraire, et non pas philosophique, une référence qui n'est pas du tout anodine. Le problème se pose au moment d'interpréter le type d'appartenance, en grammaire de génitif, établi entre les deux éléments. S'agit-il d'un génitif subjectif? Si c'est le cas, le personnage nommé, don Quichotte, médite, cogite. C'est l'interprétation immédiate dont nous parle María Zambrano qu'elle a eue, étant petite, au moment de son premier contact avec la couverture du livre. Don Quichotte a eu des méditations et c'est un auteur nommé Ortega y Gasset qui les a transcrites. L'autre lecture – d'après le génitif objectif – c'est de se dire que les méditations portent sur le *Quichotte*, considéré comme livre,

même si on aurait pu s'attendre plutôt à une construction comme *Les Méditations sur le Quichotte*.

D'ailleurs, le dépliant qui annonce la publication du livre dit la chose suivante: "L'intérêt de ce nouveau livre *sur le Quichotte*"⁸. Le livre d'Ortega parlerait donc du célèbre livre de Cervantès et l'adjectif « nouveau » indiquerait qu'il s'agissait d'un autre livre sur son chef-d'œuvre. En effet, en 1905, c'est le troisième centenaire de la publication du premier livre du *Quichotte*. La commémoration de la première édition va être l'objet d'un débat intense sur sa place dans la culture espagnole⁹. Je ne peux pas et ce n'est pas mon intention de rentrer dans le contenu de ces œuvres, mais le lecteur doit savoir, au moins, qu'Ortega a traité tous ces auteurs-là et qu'il a échangé des lettres avec eux.

Le *Quichotte* est au centre d'un débat intellectuel qui s'inscrit en réalité dans la recherche d'un ensemble de diagnostics et de solutions sur l'histoire et l'avenir de l'Espagne. C'est le sens de l'action de l'intellectuel et de la politique dans l'Espagne de la Restauration qu'il est en question. Je ne rentre pas dans le détail de ce débat et je préfère émettre deux interrogations qui sont presque déjà deux hypothèses afin de situer une ébauche de problématique.

Méditations du Quichotte n'est pas un livre sur le *Quichotte*, mais un livre *sous* le *Quichotte* ou *sur* le *Quichotte* au sens physique du terme. C'est-à-dire qu'on est en face d'un type singulier de palimpseste, très subtil. Soit dit au passage, Genette, à qui l'ont doit l'étude et l'exploration exhaustive de cette richissime figure rhétorique, parle du livre d'Unamuno mais ne parle pas de notre livre¹⁰. Peut-être le lien entre le livre d'Ortega et celui de Cervantès se rapproche-t-il du lien entre l'*Ulysse* de Joyce et l'*Odyssée* d'Homère, sauf que dans le texte qui nous occupe, il n'y a pas d'intrigue, ni de narration, en principe...

L'action de décrire est une activité d'inscription de quelque chose de signifiant sur une surface blanche. De quelle manière, une méditation, qui est par définition avant ou après l'écrit, peut-elle encadrer une description? La description serait-elle le chaînon manquant entre la lecture d'un écrit, et la méditation sur la lecture ou/et après la lecture?

Je crois que ces deux interrogations préalables ne peuvent pas être suffisamment approfondies si elles ne sont pas orientées vers une théorie de l'essai. Un spécialiste averti d'Ortega, José Lasaga, fait dans son dernier livre cette affirmation sur *Méditations du Quichotte*: "l'apparence littéraire voile une réflexion philosophique d'une ambition remarquable"¹¹. Je soutiendrai qu'il n'y a pas dans le premier livre d'Ortega une apparence littéraire et une profondeur philosophique, cette dernière ayant seule la soi disant ambition. La littérature, ne serait-elle pas ambitieuse? Derrière cette affirmation, il y a quelques *a priori* des philosophes en Espagne et notamment la peur qu'on le taxe de

littéraire. C'était la peur d'Ortega et encore plus celle de son disciple Julián Marías.

Toute la difficulté de la chose, c'est de reconnaître que le premier livre d'Ortega n'est pas littéraire ni philosophique à part entière. C'est un être composite qu'on appelle, tout simplement : essai. *Méditations du Quichotte* est un remarquable essai où il réfléchit dans la préface sur la pratique de l'essai qu'il a réalisé dans les deux « Méditations » ultérieures. Nous allons ici nous concentrer uniquement sur les premières pages de la « Méditation préliminaire ».

LA « MÉDITATION PRÉLIMINAIRE » : L'ÉPIGRAPHE, LES NOMS PROPRES, LE BOIS ET LE VECTEUR SUBJECTIF

La méditation préliminaire est la méditation d'un promeneur à travers la forêt. La scène s'ouvre au début de la promenade, l'après-midi d'un jour printanier, et se termine à la fin du parcours, au coucher du soleil. La méditation à l'intérieur de la forêt et sur la forêt va permettre au sujet ambulante d'arriver à la conviction de la nécessité d'une culture de l'intégration entre « l'impressionnisme méditerranéen » propre à l'Espagne, trop proche de la sensibilité et pas suffisamment armé pour atteindre le concept, et la science germanique, qui est, à peu près l'inverse du précédent. Comment ? Eh, bien, par le biais d'une nouvelle intellection du classicisme et de la place de Cervantès dans la culture espagnole.

L'épigraphe initial de la « Méditation préliminaire » pointe d'une manière oblique vers une expérience personnelle d'Ortega¹². À Marbourg, en 1905-1906, il suit les cours du néo-kantien, H. Cohen, et il y retourne en 1911, une fois marié et obtenu le poste de professeur habilité de Métaphysique à l'Université Centrale de Madrid¹³. Ortega pousse Cohen à lire de nouveau le *Quichotte*. Le professeur allemand répond à la question qu'il se pose, dans le cadre de sa refondation de l'éthique de Kant : non, le *Quichotte* n'est pas une plaisanterie, le *Quichotte* montre les limites d'une éthique axée uniquement sur la quête de la justice et du bien, alors qu'elle doit être contrebalancé par la sagesse et la connaissance de nos actions et des effets de nos actions. C'est le sens, d'après lui, de la célèbre scène des *galeotes*¹⁴.

Le *Quichotte* doit être lu, aux yeux d'Ortega, tout d'abord dans le cadre du déclin européen et, surtout, de la décadence espagnole qui, bien qu'ancrée dans le passé lointain continuait à avoir des effets sur le présent. Cervantès est, ainsi, le modèle classique pour les Espagnols, pas en tant que modèle éloigné, mais en tant que niveau élevé auquel il faut se hisser et qu'il faut en quelque sorte réinventer. Le malaise espagnol ne pouvait se jouer que sur le front des idées, et pas sur celui des génies ou des hommes providentiels¹⁵. Le pari était de faire confiance au classicisme, à la philosophie et à la science, et de tourner

le dos à la mystique et à une culture typiquement espagnole qu'il appelle « adamique ».

Une première lecture du texte nous donne l'impression que l'*incipit* (p. 763 ; pp.41-42) joue le rôle d'un cadre descriptif permettant le déroulement d'une méditation ultérieure. Il faut reconnaître que nous sommes en face d'une description d'un endroit, d'une scène où quelque chose va se dérouler. Nous avons en tête nombreux romans dont les premières pages servent à délimiter ou à décrire un endroit. Je pense, par exemple, à *El Jarama*, de Sánchez Ferlosio, et à *La voluntad*, plus près d'Ortega, d'Azorín.

Deux noms propres – El Escorial et La Herrería – permettent au lecteur de se transporter à un lieu très précis de la Castille. Signalons rapidement trois points nécessaires à la compréhension du texte.

D'un côté, El Escorial ne fait pas partie de la géographie du *Quichotte*. Il fait partie, par contre, de la géographie vécue par Ortega puisqu'il y vivait, à cette époque-là, faisant la navette deux fois par semaine pour aller donner ses cours à Madrid. Nous savons grâce à sa fille, Soledad, que José Ortega avait aussi appris à lire dans une école de ce village. En effet, la famille Ortega-Gasset avait une maison et un terrain dans un lieu-dit nommé La Herrería¹⁶.

Le monastère de El Escorial nous renvoie à l'Espagne de Philippe II, au Panthéon des rois, à l'Empire hispanique et à ses exploits. Un article d'Ortega, « Méditation autour de El Escorial », publié en 1909 et remanié en 1915, tourne, entre autres choses, autour de la signification historique du monastère¹⁷. Celui-ci signifie – dit-il – l'effort consacré à l'effort, c'est la preuve de cette volonté excessive des Espagnoles, signalée par Nietzsche à sa sœur. De même que Cohen parlait d'une « critique du vouloir pur », Ortega parle d'une « critique de l'effort pur ». Il est évident qu'Ortega critiquait ses compatriotes et notamment Maeztu et Unamuno, lesquels se fiaient trop aux effets thaumaturgiques de la volonté, d'une volonté dont le contenu était assez souvent vide. Nonobstant, le monastère de El Escorial ne joue pas un rôle principal dans la « Méditation préliminaire ». Il est le témoin et le marqueur d'une circonstance bien précise de la subjectivité de l'auteur.

Les noms propres sont assez rares dans un discours prétendument philosophique, même sur un plan pre-philosophique, mais signalons que, chez Platon, Socrate et ses disciples se réunissent fréquemment sous un arbre dans les faubourgs d'Athènes ou que Descartes parle de son voyage en Allemagne, dans son *Discours de la méthode*.

La manière dont le monastère est nommé est significative. On utilise le mot « mole » (masse), ce qui fait contraste avec les mots « *manto de espesura* » (épais manteau) et « *frondas opulentas* » (frondaisons opulentes) qui font référence à la forêt entourante. On est en face d'une grande bâtisse, construite, bien entendu, par l'homme, au milieu d'une

végétation foisonnante. La singularité, dans un bloc, et la pesanteur du monastère se détachent d'une pluralité inextricable, excessive et obscure de la forêt. Une première conclusion provisoire s'en dégage : les formes de manifestation de la culture ne sont pas les mêmes que les formes de manifestation de la nature, phénoménologiquement parlant. D'ailleurs, le texte complémentaire dont nous avons parlé, « Méditation autour de El Escorial », insiste sur cette idée de bloc : « *pedra máxima* », « *pedernal gigantesco* », « *masa enorme* », « *fastuoso sacrificio de esfuerzo* » et souligne la facilité du monastère à être remplacé par des métaphores, comme s'il y avait une résistance du monument à être décrit d'une manière, pour ainsi dire, immédiate. L'article de 1909, plus explicite sur les connotations, parle du monastère comme l'image ou le signe du « rigoureux dogmatisme catholique »¹⁸.

Mais je dirais que ce qui est encore moins philosophique que les noms propres, c'est la prodigalité colorée avec laquelle le domaine forestal est présenté : « *cárdena* » (violette), « *cobrizo* » (cuivré), « *aureo* » (doré), « *verde claro et verde oscuro* » (vert clair et foncé), « *esmeralda* » (émeraude), « *amarillo* » (jaune), et, enfin, « *morado* » (mauve). Ce n'est pas la forêt à un moment précis qui est décrite par un personnage, qui n'a pas fait pour l'instant acte de présence, mais – à la troisième personne – la métamorphose colorée de la forêt selon les saisons, le changement de la face visible de la nature et notamment la rapidité et l'intensité de l'arrivée et le départ du printemps. La comparaison avec l'instantanéité d'une image érotique dans l'âme acérée d'un cénobiarque donne le ton lyrique et subtilement ironique.

Remarquons au passage l'emploi de mots très cherchés, peu usités ou proprement savants. L'appréhension de la réalité qu'on nous donne est – paraît-il – celle d'un esthète cultivé. Nous y entrons d'une manière très sensitive, sans qu'on puisse prévoir l'accès à un terrain philosophique.

Ce décor bigarré où les tonalités violettes et dorées sont prédominantes rappelle la sensibilité moderniste et ce n'est pas un hasard si les premiers textes d'Ortega, entre 1902 et 1904, étaient des comptes-rendus de livres de Valle-Inclán et de Maeterlinck. Ce n'est pas un hasard non plus le fait qu'un de ses premiers articles soit publié dans la revue moderniste la plus importante : *Helios*. Et c'est justement le monde poétique de Juan Ramón Jiménez, certainement le membre le plus éminent du conseil de rédaction de cette revue, auquel l'écriture ortéguienne de jeunesse se rapproche le plus¹⁹. C'est d'ailleurs le poète andalou qui est le responsable de la publication du premier livre d'Ortega, chez les Presses de la « Résidence d'Étudiants ».

Trois rapprochements pertinents sont à faire. Premièrement, s'il y a un moment poétique par excellence chez le premier Juan Ramón Jiménez, c'est la tombée du soleil. La « *Meditación preliminar* » commence l'après-midi (« *una de esas tardes* ») et finit avec le coucher

du soleil²⁰. Deuxièmement, la couleur « mauve » (« *malva* ») si chère à Jiménez a son pendant dans la couleur « violette » (« *cárdena* », « *morada* ») chez Ortega. Troisièmement, il y a ici comme une délectation sereine de la visibilité du monde, très proche du monde juanramonien. Si le lecteur me permet la comparaison, on est en face d'une sorte de *locus amenus* moderniste.

La forêt est le fil conducteur du texte ortéguien, un fil qui apparaît et réapparaît tout au long du texte. On pourrait avoir l'impression que la « Méditation préliminaire » est consacrée à la description de la forêt, les autres sujets étant des digressions. Or, il faudrait savoir de quoi parle-t-on à propos de description et bien saisir si la forêt dont nous parle est toujours une forêt bien concrète.

Au début des sections – lesquelles sont numérotés, comme dans une nouvelle ou roman, mais suivies souvent d'un substantif comme titre – nous retrouvons fréquemment le mot « forêt ». La première section, intitulée « LE BOIS », commence par la question : « Combien d'arbres faut-il pour faire une forêt ? ». La deuxième section, « PROFONDEUR ET SUPERFICIE », débute ainsi : « Quand on répète la phrase « les arbres ne nous laissent pas voir la forêt », on ne comprend peut-être pas sa signification rigoureuse ». La troisième section dont le titre est « RUISSEAUX ET LORIOTS » commence par l'affirmation : « La pensée est maintenant un faune dialecticien qui poursuit l'essence du bois comme une nymphe fugitive ». Les caractères fugitif et multiple de la forêt vont être mis en relief par les premières sections. Et c'est à la section 5, enfin, où apparaît pour la première fois mentionné le livre de Cervantès, qui est défini – c'est très significatif – comme une « forêt idéale » (« *selva ideal* »).

La forêt est, par conséquent, une multiplicité indéfinie, stratifiée sur plusieurs niveaux et une réalité fuyante. La section 5 nous permet d'apercevoir la proximité entre la forêt et le livre. Et, en fait, un double mouvement s'amorce dans la « Méditation préliminaire » : celui où le texte devient une forêt et la forêt, à son tour, un texte, et celui où la forêt perd ses assises matérielles en faveur d'une idéalité croissante de la forêt. Dans la section 6, la méditation est définie comme une « action de se frayer un chemin à travers la forêt ». Dans la section 7, l'auteur écrit que « la forêt m'a dit qu'il n'y a pas de clarté absolue ». Dans la section 8, on revient aux frênes et à la forêt solitaire. Et dans la section 10, nous arrivons au concept de forêt et, en général, à la nature des concepts. La postface nous fait plonger de nouveau dans le bois qui entoure le monastère (« *boscaje que ciñe el Monasterio del Escorial* »). C'est le retour à la réalité concrète. Nous pouvons donc discerner un plan sensible de la forêt, un plan langagier, un plan métaphorique et un plan conceptuel, les uns liés aux autres.

La deuxième partie du premier paragraphe de la « Méditation préliminaire » commence à la ligne 11 : « *Hay lugares de excelente*

silencio... ("Il est des lieux de suprême silence – lequel n'est jamais silence absolu –"). On passe d'un monde saisi par la vue (notamment les couleurs) à un monde saisi par l'ouïe et le corps. Le silence qui règne dans la forêt – nous dit le « narrateur » – n'est pas un silence absolu, mais un silence parsemé de différents sons et rumeurs « purement décoratifs », comme les oiseaux et les ruisseaux. On a le sentiment que le texte veut nous suggérer un monde presque dépourvu de significations ou les seules sensations sont *intracorporelles*, où la description reste en suspens, à tel point ni les couleurs ni les métaphores sont capables de trouver un socle susceptible d'une description: "c'est alors que nous entendons le martèlement de notre cœur, les coups de fouet du sang sur nos tempes, l'ardeur de l'air qui envahit nos poumons, puis qui s'enfuit anxieusement". Mais ce monde-là n'intéresse pas le vecteur énonciateur du texte, d'autant plus que: "Tout ceci est inquiétant parce que pourvu d'une signification trop concrète".

Ce qui l'intéresse c'est qu'on ne coupe pas totalement les liens avec la réalité. C'est là où la comparaison avec la phénoménologie prônée par Edmund Husserl prend tout son sens. La mise entre parenthèse ne s'effectue pas sur l'attitude naturelle afin que les vécus soient saisis d'une manière immanente dans la conscience, mais sur le « bruit » de la culture. Il s'agit d'émietter les lectures passées qui sont dans notre esprit, les métaphores qui en ressortent de notre plume, pour qu'on saisisse l'idéalité de notre expérience par voie directe et non indirecte. Et l'hypothèse d'une mise entre parenthèse totale du monde – qu'Ortega écarte immédiatement – ne nous laisserait pas éventuellement avec la conscience, mais avec le corps. Cette voie est explorée partiellement dans les années vingt d'une manière anthropologique, mais elle est écartée à partir du moment où les circonstances occupent une place métaphysique majeure. Toujours est-il que c'est dans l'intersection entre le plan culturel et le plan corporel que la « phénoménologie » ortéguienne va s'exercer, tandis que la phénoménologie husserlienne se définissait comme "une discipline purement descriptive qui explore le champ de la conscience transcendentale pure à la lumière de la pure intuition"²¹. Par contre, si *Méditations du Quichotte*, nous décrit quelque chose, ce ne sont pas les essences ("science descriptive des essences"²², nous dit Husserl quelques pages plus tard), mais les différents strates de la production signifiante.

À vrai dire, la stratégie ortéguienne va à l'encontre de la méthode phénoménologique puisque le monde concret n'est jamais abandonné. Elle est même à l'opposé de cette méthode puisque l'épaisseur du langage, l'épaisseur sensible du langage, est mise en avant, comme si la voie royale pour arriver à la science était l'attitude esthétique, même si elle n'est pas entièrement transparente, même si elle est un leurre pour la vérité...²³

Nous pouvons maintenant soutenir que le soit disant cadre descriptif

n'est pas un cadre, mais un point de départ nécessaire et une première phase d'une singulière quête qui va au-delà de la description.

Mais, qu'en est-il du narrateur, de l'auteur, du moi qui est derrière le texte? Tout d'abord, il n'est pas un personnage dans la mesure où il n'y a point de nom propre. Le « Quichotte » qui serait censé méditer n'a pas de nom. C'est plutôt une espèce de *caléidoscope ambulante*. Jusqu'à la ligne 23 du premier paragraphe, les marqueurs d'un sujet (pronoms, adjectifs possessifs, verbes conjugués) à la première personne sont absents. Nous trouvons, en effet, à partir de cette ligne des expressions comme: « notre cœur », « nos tempes » et nos poumons ». Le vecteur subjectif du texte se caractérise d'emblée par avoir un corps. Étrange possession d'un sujet collectif: un « nous, tous, qui *avons* un corps... ». Curieuse subjectivité du texte que celle d'un corps possédé qui est tout autant de l'auteur comme celui du lecteur. La première complicité entre les deux instances s'établit au niveau du corps, d'un corps partagé dans la présomption intuitive de sa fin: "C'est comme si chaque battement de notre cœur allait être le dernier".

Ensuite, la dernière phrase de l'incipit qui ouvre les portes à la première section, construite à la première personne, va faire allusion aux pensées qui vont à la rencontre de ce moi timide qui se cache sous le texte: "Un après-midi de l'éphémère printemps, vinrent à ma rencontre, dans « La Forge », ces pensées".

À partir de la première section, la première personne est utilisée d'une manière plus fréquente: "J'ai en ce moment autour de moi jusqu'à deux douzaines de chênes graves et de frênes plaisants", "Je peux à présent me lever", etc. Parfois, le pluriel à la première personne reprend ses droits: "Quand nous arrivons à l'une de ces brèves éclaircies" (p. 764; p. 43).

Les verbes sont souvent des verbes fondamentaux exprimant, par conséquent, les situations les plus élémentaires de l'être humain: « aller », « s'asseoir », « se mettre debout »... Trois fois uniquement la deuxième personne du pluriel et l'impératif vont être employés. L'auteur demande au lecteur de marcher, de retourner sur ses pas, de retrouver ceci ou cela.

Cette première personne, qui par moments laisse entièrement la place au registre impersonnel, permet l'identification momentanée entre le lecteur et le vecteur subjectif, sans qu'il y ait de brèches à travers lesquelles des espaces de fiction puissent apparaître.

Le contraste avec l'écriture d'Azorín, à mi-chemin entre le récit et l'essai, est plein de leçons. En dépit de la proximité considérable entre les deux modes d'énonciation, une différence saute aux yeux: soit c'est la deuxième personne qui est constamment évoquée, ce qui augmente le *pathos* de la scène « décrite »²⁴; soit c'est aussi un « moi promeneur », comme celui qu'on retrouve chez Ortega, même s'il s'agit d'une subjectivité ambulante, à plusieurs fois convoquée, et

qui porte de noms ou plutôt s'attribue ironiquement de noms: "petit bourgeois", "petit philosophe"²⁵. Certes, ce moi est extrêmement performatif dans ses actes²⁶, ce qui le rapproche de ce moi qui se met debout ("yo puedo ahora levantarme") chez Ortega, mais la répétition de la formule presque incantatoire « je marche et je marche » ("yo ando y ando"), dans le cas d'Azorín, construit une ambiance résolument esthétique, presque fictive si bien que le fragment du dernier texte fini par une coda éminemment poétique. Répétition, rythme, ironie et ironie de soi-même presque burlesque: ce sont des recours dont le texte d'Ortega s'en sert d'une manière beaucoup plus modérée que dans le cas d'Azorín.

LA FUGACITÉ DES CHOSES COMME DÉFI À LA DESCRIPTION: LE PROBLÈME DE L'IMAGINATION ET DE LA POÉSIE

Nous avons pu remarquer l'importance, dès le préambule du texte, du leitmotiv de la fugacité des choses: fugacité du printemps, fugacité entrevue de la vie, fugacité de la forêt et, enfin, fugacité des nymphes. Quelle est la raison de cette réitération? La réalité immédiate s'enfuit. Elle est insaisissable. La fugacité du printemps ne tient pas à notre présence sur la terre. Par contre, la forêt s'enfuit dès le moment que je veux avoir une vision surplombante de sa présence. La forêt, au fur et à mesure que je m'y introduis, n'est pour moi qu'une série successive de morceaux visibles, d'arbres plus ou moins analogues. La véritable forêt – nous dit Ortega – est la forêt "invisible", une profondeur qui à la manière d'un kaléidoscope se redistribue à chaque fois d'une manière différente.

En effet, la lecture de toute la « Méditation préliminaire » nous montre, que la fugacité est un attribut des impressions et que seul le concept peut lier les choses les unes avec les autres. Les concepts nous permettent d'attraper le sable fuyant des impressions, de les restreindre, de leur donner une forme stable. L'impression nous donne la "chaire des choses", mais le concept nous donne "la forme, le sens physique et morale de la chose" (p. 784; p. 81). La culture espagnole a été une culture "adamique", une culture qui surgissait et repartait de nouveau à zéro; une culture discontinue de génies, en aucun cas une culture d'écoles, de traditions liées les unes aux autres. L'effort du concept était, aux yeux d'Ortega, le seul moyen pour la culture espagnole d'avoir une clarté stable lui permettant de marcher dans l'histoire d'une manière posée. La tentative d'appréhender la forêt est tout simplement l'impératif de donner sens aux choses qui nous entourent et, par conséquent, de réaliser l'effort de les comprendre à travers toute la palette de nuances qu'elles nous offrent. C'est là où s'inscrit la célèbre phrase de la préface du livre, intitulée « Lecteur... » – n'oublions pas, écrite après les deux Méditations –: "je suis moi et mes circonstances

et si je ne la sauve pas, elle, je ne me sauve pas non plus moi-même" (p. 757; p. 30)²⁷. Le péché infligé au cœur, à la cordialité, au sens propre du terme – comme nous dit Ortega dans la deuxième section de la « Méditation préliminaire » – est de rétrécir la réalité, de se contenter de la surface des choses ou, du moins, de quelques plans uniquement. On voit bien que la critique de l'effort pur, qui fait penser en partie à la « volonté de pouvoir » dont parlait Nietzsche, conduit à revendiquer un tout autre effort, celui de la générosité vis-à-vis de la réalité, une tâche qui est cognitive mais aussi éthique.

La fugacité est donc un défi à la description, mais si elle pose des problèmes pratiquement insurmontables c'est parce qu'elle s'ancre dans un socle de la condition humaine: sa capacité imaginative. La solitude dans la forêt, l'absence de signes culturels rassurants, tout cela nous plonge dans une situation où nous avons la fibre sensible à fleur de peau. C'est peut-être la peur, la crainte d'être poursuivi ou regardé, que sais-je, quelque chose de très animal qui est en nous et qui pourtant nous poussent à voir des apparitions. Une fois arrivés à une clairière, l'enchevêtrement de branches, le feuillage, les couleurs et les ombres, ce magma d'impressions est susceptible de nous créer des images: "un homme assis sur une pierre". Remarquez qu'à aucun moment Ortega nous dit que ces images soient erronées. Au contraire, elles sont réelles pour nous, dès notre point de vue à cet instant précis. Quelques lignes plus tard, l'auteur soutient que les Anciens projetaient en formes corporelles "les silhouettes de leurs émotions" et "peuplèrent les forêts de nymphes fugitives". Et Ortega d'ajouter: "Rien de plus exact, de plus expressif".

C'est essentiel de constater que lorsque la description des choses visibles aurait pu montrer tous ses pouvoirs, elle se montre réceptive à l'indescriptible invisibilité des choses: le corps, la mort, la profondeur, le concept, mais aussi l'imagination et le mythe. Il y a une sorte de socle corporel, épidermique, de l'imagination et il est indéracinable parce qu'il fait partie de la condition humaine²⁸.

Je voudrais faire deux suggestions extérieures à la « Méditation préliminaire », et même au livre d'Ortega, pour prendre la mesure des enjeux esthétiques et philosophiques, même si je ne peux pas ici les approfondir. Pour les Anciens Grecs, la réalité n'est pas la réalité des surfaces, mais la réalité latente, les sources cachées de toute apparence. C'est à partir de cette prémisse qu'il va développer dans la « Méditation première » la pérennité de l'épique tout au long de l'histoire, comme flamme vivante du roman (pp.112-117). Il arrive à affirmer que "le mythe est le point de départ de toute poésie" (p. 134), comme s'il y avait une matrice génératrice, de type imaginant, capable de produire les différents genres poétiques. À la fin de sa vie, Ortega revient sur les questions anthropologiques (à propos de Cassirer et de Lévy-Bruhl) et parle d'une pensée mythique de la coalescence, de la confusion entre