

les mots et les choses, qui serait à la base de la science et que celle-ci n'arriverait jamais à l'éradiquer...²⁹

La description se trouve dans la jonction entre la littérature et la science. Il y a quelque chose d'une obsession cognitive dans toute description et, au même temps, une sorte de répit lyrique de la narration. Des études sur la poétique de la description ont montré que celle-ci pouvait être une poétique non littéraire, en deçà de la littérature. Chez Ortega, le poétique hante la quête du sens. Je veux dire par là qu'il ne veut pas forcément la pratiquer ou la justifier théoriquement, même s'il va l'explicitier plus tard sous différentes formes, la théorie de la métaphore étant un des aboutissements. C'est vrai qu'il soutient dans la « Méditation première » que les genres littéraires ne sont pas de formes, mais de moules, des contenus, des fonds foncièrement différents. La lyrique – nous dit-il – n'est pas “une langue conventionnelle” mais “une certaine chose à dire”. Or il ne cherche pas à explorer ces choses qui nous permettent qu'il y ait des choses à dire, mais il y fait allusion. La forêt nous montre la “pédagogie de l'allusion”, cet art de nous montrer la vérité, pas directement mais par allusion. La profondeur des choses c'est le fait que les choses fassent allusion aux autres (p. 77) et selon lui il n'y a pas d'autre livre au monde, comme le *Quichotte*, qui ait un “pouvoir d'allusions symboliques au sens universel de la vie” si important. Tout s'enchaîne dans la logique cachée du livre. “La poésie c'est toi”, disait le fameux poème de Becquer. Chez Ortega la poésie c'est « toi », c'est-à-dire la facette latente de la chose, son apparition subite ; son côté inattendu, étrange, inquiétant...

Juan Ramón Jiménez tenait à cœur l'idée d'une “intelligence sensitive”. Dans une lettre, ni plus ni moins qu'adressée à Luis Cernuda, il affirmait la chose suivante : “ce qui me tente toujours, c'est la sensation qu'un phénomène produit, l'inquiétude pensive et sensitive qui demeure après le sujet et avant la composition”³⁰. Juan Ramón n'était pas du tout un philosophe, même pas un essayiste. Sa poésie n'était pas non plus philosophique, mais elle fournissait, peut-être à son insu, des passerelles permettant d'accéder à une certaine manière de méditer sur un plan sensible. L'essai d'un philosophe essayiste comme Ortega (ami distant de Juan Ramón), et surtout d'un peintre essayiste comme Gaya (admirateur et disciple fidèle du grand poète), ne peuvent pas être dûment expliqués sans cette tentative juanramonienne de se faufiler à travers la brèche de l'inquiétude “pensive”, ou peut-être “méditative” produite par la sensation, et de l'approfondir et l'explorer.

Un passage subtilement intense de Ramón Gaya, appartenant à son journal, montre à merveille cette problématique : l'immobilité et l'émotion du promeneur, ces petits ponts presque chinois, cette absorption de l'humidité dégoulinante des choses et, tout à coup, il eut l'impression de voir une “Vénus crasseuse”, “le corps taché de la Peinture. Et il ne s'agissait pas d'un délire”, ajoute-il³¹. C'est comme si

une description intense et lucide, par touches, arrivait à déclencher un moment poétique, à donner corps à la poésie. Et Ortega répondrait à Gaya, dans ce dialogue imaginé des textes que je propose au lecteur : “Tournez rapidement le regard vers une éclaircie ouverte dans l'épaisseur et vous apercevrez un tremblement de l'air, comme s'il s'apprêtait à remplir le creux qu'aurait laissé dans sa fuite légère un corps dénudé” (p. 764 ; p. 44). L'invisible – et non pas le visible – est le véritable territoire du désir...

Mais quelques paragraphes plus tard, dans la section 4 de la « Médiation préliminaire », Ortega pousse encore plus loin cet exemple. De la même manière que notre corps peut pressentir un corps dénudé, la pensée est “un faune dialecticien qui poursuit l'essence du bois comme une nymphe fugitive. La pensée ressent une jouissance fort semblable à la fruition amoureuse quand elle palpe le corps dénudé d'une idée” (p. 767 ; p. 48). La raison de cette fruition amoureuse se trouve une fois de plus dans la préface, « Lecteur... », écrit plus tardivement. C'est l'amour *intellectualis*. La quête du sens est une quête amoureuse car de même que l'être aimé, nous dit Ortega, devient absolument nécessaire pour l'aimant, l'objet appréhendé sous plusieurs faisceaux devient aussi nécessaire. La multiplication de points de vue mime la multiplication de sentiments à travers lesquels nous aimons l'être aimé.

ENTRE MÉDITATION ET DÉSIRE SECRET...

Mais, qu'est-ce à dire de la pensée ? C'est un point d'arrêt, le point d'arrêt de la description, le moment où l'on s'interroge sur la complexité de la profondeur ; un ensemble de relations qui nous pose des problèmes. Il y a une lecture qui perce la profondeur d'un livre, en l'occurrence celle du *Quichotte*. Or la méditation n'est pas la même chose que la pensée. Et le livre *Méditations du Quichotte* n'aurait pas pu s'appeler *Pensées du Quichotte*. Pourquoi ? Parce que la méditation est la pensée en mouvement, à la lisière de la description. Elle est la trace que la pensée laisse en forme de sentier sinueux. “Les impressions forment un tapis superficiel où paraissent déboucher des chemins idéaux conduisant vers une autre réalité plus profonde. La méditation est le mouvement dans lequel nous abandonnons les surfaces” (p. 773 ; p. 59). Dans la méditation, nous nous frayons un chemin à travers les masses de pensées, nous conduisons la percée de la pensée dans la profondeur vers une trace. Il y a donc, sur ces pages d'Ortega, toute une théorie et une pragmatique de la lecture.

C'est la coalescence « imaginante » de la lecture et du vécu qui permet l'approfondissement de la lecture et la trace d'une nouvelle écriture. À force de lire de cette manière le livre d'Ortega, les *Méditations du Quichotte*, j'ai pensé à un personnage secondaire du *Quichotte*. Lorsque j'ai relu ce passage, j'ai eu la confirmation intuitive qu'il y

avait un lien caché, presque énigmatique, entre les deux textes. Ce n'est que quelques années plus tard que j'ai eu la confirmation de cette attirance d'Ortega pour ce passage, dans un texte méconnu, publié posthument en 1957. Il s'agit de l'histoire de Marcela. "Crisóstomo était mort d'amour suite à la désaffection de Marcela", nous dit le philosophe madrilène, et il nous raconte d'une manière subtile et succincte l'histoire de cette demoiselle. L'article « Le manifeste de Marcela » est écrit au mois de mars 1905, comme une sorte de réponse immédiate au livre d'Unamuno, d'après la lettre qu'il envoie à Navarro Ledesma le 18 avril de la même année³². Ce philosophe dit Ortega à son ami et maître – qu'il appelle ironiquement "don Unamuno de Biscaye" – "propose uniquement les réponses, mais il n'a pas la générosité d'offrir le chemin pour qu'on y arrive". Et le chemin pour rentrer dans ce livre absolument foisonnant n'était pas, pour le jeune madrilène, le personnage du Quichotte, mais, bien au contraire, la multiplicité de vues³³. Ortega ne rentre pas dans le détail de l'histoire de Marcela, encore moins il ose faire des interprétations. Les prétentions du petit article de 1905 sont modestes, même si elles nous signalent un chemin tacite que je voudrais un peu plus expliciter, du moins suggérer.

En fait, c'est la fin de l'histoire qui laisse le lecteur particulièrement perplexe... Don Quichotte, après l'enterrement de Crisóstomo et une fois conclu le discours de Marcela et pris son départ, avertit les assistants à l'enterrement de ne pas la poursuivre, mais, paradoxalement, "determinó de ir a buscar a la pastora Marcela". Et dans le chapitre suivant, le XV, le narrateur nous dit la chose suivante: "se entraron por el mesmo bosque donde vieron que se había entrado la pastora Marcela; y, habiendo andado más de dos horas por él, buscándola por todas partes sin poder hallarla, vinieron a parar a un prado"³⁴.

Le 4 mars 1905, José Ortega écrit sa première lettre à sa fiancée. Lorsqu'il écrira *Méditations du Quichotte*, il sera déjà marié. *Méditations du Quichotte* pointe subtilement vers l'amour, certes, mais plus concrètement il pointe d'une manière mystérieuse vers la mort d'un amour, vers la mort – puisque finalement c'est une singulière espèce de mort, la mort d'un amour –, sans oublier de regarder d'une manière oblique vers la renaissance d'un autre amour, peut-être un amour uniquement *intellectualis*...³⁵

Nous avons fait allusion à la description et à la méditation. Il est temps de réfléchir d'une manière conjointe sur ces deux problématiques. Ortega met en pratique diverses formes de description et de méditation, mais, presque d'une manière simultanée, il prend du recul et il propose des définitions sur ce qu'il est en train de pratiquer. C'est un mouvement typique de l'essai. La pratique de l'essai est aussi théorie de l'essai. Comme certains animaux, l'essai prétend mordre sa queue, en tournant souvent autour de soi-même...

Nous avons montré la description sensitive et silencieuse de la

forêt et son rôle comme point de départ de la méditation. Une fois enclenché le processus de recherche de la profondeur – trait typique de la méditation – la description s'effectue sur toutes les strates de la production signifiante. La première description avait une particularité par rapport à la plupart des descriptions littéraires: elle n'était pas une énumération d'un groupe fermé d'objets. Certes, elle se déroulait sur un plan impersonnel, mais les « territoires » explorés étaient presque insaisissables (le silence absolu) ou plutôt imaginés (les changements de couleurs à travers les saisons).

Dans la section 4, il se pose la question suivante: "Quelle couleur voyons-nous quand nous voyons une couleur éteinte? Le bleu que nous avons devant nous, nous le voyons *comme* ayant été un autre bleu plus intense, et cette façon de regarder la couleur actuelle au moyen de la couleur passée, au travers de la couleur qui fut, constitue une vision active qui n'existe pas pour un miroir, consiste en une *idée*" (p. 769; p. 53)³⁶. Ortega arrive à la conclusion que, très souvent, ce qu'on considère comme perceptions immédiates ne sont que des "interprétations idéales". Il y aurait, d'après lui, un regard actif et un regard passif. Mais, si parler d'une "couleur fanée" présuppose une interprétation, parler de « silex gigantesque » (« *pedernal gigantesco* ») c'est aussi, encore plus, une interprétation puisque cet acte exige que je réduise les bâtisses constitutives du monastère à un « silex » et que sa dimension soit comparée à celle d'un géant. Finalement, la description dont il est question, n'est-elle pas une interprétation?

Ortega n'a pas une idée tranchée sur ce qu'il entend par description. Dans la « Méditation première », lorsqu'il prétend faire la distinction entre le roman et l'épique, il soutient que le roman *décrit* l'actualité, alors que l'épique fait la narration de ce qui a eu lieu et n'aura jamais à se répéter. Et il constate que l'histoire du roman est l'histoire de la prédominance de la narration, essentiellement allusive, sur la présentation descriptive des personnages. Et il conclut en disant que, dans le roman contemporain, ce qui nous intéresse n'est pas le personnage décrit, mais la manière dont il est décrit. Compte tenu de son affection pour la citation de Flaubert sur le *Quichotte*: "Comme on voit ces routes d'Espagne qui ne sont nulle par décrites!" (p. 779: p. 71) et qu'il affirmait l'énorme capacité allusive de ce livre, je pense qu'Ortega voyait le *Quichotte* plus proche de la narration, de l'épique, que du roman contemporain. En outre, d'après lui, il n'y avait pas de filigrane conceptuel à l'intérieur du *Quichotte* – au contraire de Shakespeare – permettant de donner une véritable interprétation digne de ce nom. Le livre de Cervantès avait ainsi la force méditative de l'allusion, mais aussi la faiblesse de ne pas fournir le mode d'emploi, si je puis dire, de son interprétation.

Bref, Ortega ressent son inconvénient par rapport à la description et à son ambiguïté. Décrire a quelque chose de rigoureux pour lui, de

rationnel. Contrairement à Husserl, il considérait que les mathématiques étaient descriptives, c'est-à-dire qu'il attribuait un contenu scientifique à la description³⁷. Mais, comme la description ne peut jamais aboutir, elle a forcément un élément allusif et c'est cette dimension allusive qui peut s'orienter, soit vers le concept, comme dans le cas de l'essai, soit vers l'impressionnisme, dans le cas de la culture espagnole. L'ambiguïté n'est pas, par conséquent, celle de la description proprement dite, mais celle de la description en tant que potentiellement allusive.

Le statut de la méditation chez lui n'est pas moins simple. La méditation est un mouvement vers la profondeur. «La personne méditative (*el meditador*) possède l'organe du concept. Le concept est l'organe normal de la profondeur», nous dit-il (p. 781 ; p. 75). L'équivoque n'est pas uniquement – comme il dit – l'équivoque de Cervantès ! L'équivoque est aussi du livre d'Ortega, lui-même, et il dérive, à mon sens, de n'avoir pas suffisamment intériorisé la distinction entre l'essai et la philosophie. La méditation est un exercice qui convient tout à fait à l'essai dans la mesure où elle va à la recherche du concept, mais il ne le possède pas, comme le philosophe. L'essai l'ébauche, et le suggère ; il le propose même, sans l'explicitier ou l'approfondir. La médiation qu'il propose entre impressions et concepts, entre surfaces et profondeur, est une médiation typique de tout essai. D'ailleurs, il parle d'une clarté des surfaces et d'une clarté des profondeurs, les possesseurs du dernier type de clarté n'ayant pas le monopole de la clarté.

L'essai commence fréquemment par le parcours d'une expérience presque indescriptible, proche de quelque chose de poétique, du monde et finit par une tentative provisoire d'un ressaisissement conceptuel de ladite expérience.

Ce qui m'intéresse, c'est de souligner que l'essai est un compromis (foncièrement impossible) entre l'allusion et la description, entre l'interprétation et la description, entre celle-ci et la méditation. Ortega se trouvait dans le même imbroglio que Lukacs dans son célèbre article publié en 1911³⁸. Ortega cherchait la science, mais il ne voulait pas quitter le monde de l'art. Quiconque était situé dans cette situation ne pouvait qu'aboutir à l'essai. Lorsque Husserl critiquait – en 1911 aussi – les philosophies de la vision du monde (« *Weltanschauung* ») parce qu'elles n'arrivaient pas à devenir une science rigoureuse comme la phénoménologie qu'il revendiquait, il considérait qu'elles ne proposaient qu'une sagesse³⁹. Et d'ajouter : «La profondeur est l'affaire de la sagesse, l'intelligibilité et la clarté conceptuelles, celle de la théorie rigoureuse». Ortega n'était pas capable, ne voulait pas choisir entre la sagesse et la rigueur scientifique. Le résultat ne pouvait être que l'essai.

Le livre d'Ortega, *Méditations du Quichotte*, présentait toute une série de caractéristiques qui faisait de lui une tentative ambitieuse de refondation de l'essai en langue espagnole. Signalons, d'abord, le

caractère incomplet du livre, l'autobiographisme oblique, les différents sentiers de la forêt comme digressions, le perspectivisme de voix, la quête esthétisante du concept, la recherche d'une exactitude de la beauté, la capacité allusive sur un plan conceptuel, et non impressionniste, l'absence de preuves et pratiquement de notes, enfin, le dialogue établi avec le lecteur afin qu'il met à l'épreuve la vérité, pour ne signaler que les plus décisives. Le sentier sinueux de l'essai se situait entre la surface lisse du sens philosophique et les chemins forestiers de la littérature. C'est par ce biais-là qu'on peut comprendre d'une manière pleine ce livre si important de la culture hispanique.

La description n'était pas forcément un engrenage nécessaire de la machine de l'essai. La preuve c'est qu'il y a des essais sans aucune description. Mais l'écoute attentive du paysage, son intérêt pour le modernisme et la littérature « déambulante » d'un Azorín ou d'un Baroja, et surtout son penchant vers le concret et sa méfiance de toute mystique et spiritualisme, poussaient les choses sur lesquelles il avait à dire, à être dites de cette façon.

NOTES

1. À moins qu'on ne fasse pas de référence, nous renvoyons aux pages de ce livre incluses dans les récentes *Obras Completas, Obras Completas, tomo I (1902-1915)*, Taurus/Fundación Ortega y Gasset, Madrid, 2004, pp.747-825, suivies des pages appartenant à l'édition en poche, *Meditaciones del Quijote/Ideas sobre la novela*, chez Espasa-Calpe, col. Austral, 1985, pp.11-156. Nous avons aussi l'édition de Julián Marías, chez Cátedra, 1984, qui, en dépit de son érudition, ne facilite pas la lecture à cause du nombre excessif de notes ; et l'édition de José Luis Villacañas, chez Biblioteca Nueva, 2004, plus sobre et respectueuse, mais dont l'interprétation privilégie excessivement la grille kantienne et fichtéenne. La traduction française à laquelle nous allons faire référence, est la traduction inédite de Charles Cascalès. Toute version légèrement différente de cette traduction sera signalée.

2. Il faut lire, à ce sujet, l'article éclairant de Carmen Asenjo et Javier Zamora Bonilla, « Caminos de ida y vuelta: Ortega en la Residencia de Estudiantes », *Revista de Estudios Orteguianos*, n° 6, 2003, pp.33-85, et n° 7, 2003, pp.33-91. C'est le premier volet de l'article qui nous intéresse ici plus particulièrement.

3. Il s'agit de « Azorín o primores de lo vulgar », inclus dans *El Espectador II*, et de « Anatomía de un alma dispersa » et « Una primera vista sobre Baroja », in *Ensayos sobre la generación del 98*, Revista de Occidente en Alianza Editorial, pp.126-185.

4. Nous parlons, respectivement, de l'édition chez Revista de Occidente en Alianza Editorial, n° 17, et de l'édition chez Castalia, 1988, sous le titre de *Meditaciones sobre la literatura y el arte*.

5. Descartes, René, *Méditations touchant la première philosophie*, in *Œuvres et lettres*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1953.

6. « *Aplicar con profunda atención el pensamiento a la consideración de una cosa o discurrir sobre los medios de conocerla o conseguirla* », RAE, 1992, vol.2, p. 1347.

7. Nous renvoyons aux définitions du *Tesoro de la lengua castellana o española*, Castalia, 1994, de Covarrubias et du *Diccionario de Autoridades*, Gredos, 1976, (1734).

8. Voir l'article de C. Asenjo et J. Zamora, ci-dessus cité, p. 56. C'est l'auteur de cet article qui souligne le « sur ».

9. Voici quelques titres publiés en 1905 : Julio Cejador, *El Quijote y la lengua castellana* et *La lengua de Cervantes*, 2 vols ; Navarro Ledesma, *El ingenioso hidalgo Miguel de Cervantes y Saavedra* ; Azorín, *La ruta del Quijote* ; Miguel de Unamuno, *Vida de don Quijote y Sancho*. Auxquels ils faudrait ajouter les conférences de Menéndez Pelayo et de Ramón y Cajal. La monographie de *Revista de Occidente*, consacrée au Cervantès d'Ortega, n° 288, mai 2005, est particulièrement intéressante sur cette question et notamment les articles intelligents et plein de finesse de Pedro Cerezo, « Cervantes, el español "profundo y pobre" », de José Lasaga, « La llave de la melancolía. Cervantes y la razón vital », et de Francisco José Martín, « Hacer concepto. *Meditaciones del Quijote* y filosofía española ». Ajoutons à cela les notes d'Ortega sur le chef-d'œuvre de Cervantès : « *Notas de trabajo sobre Cervantes y El Quijote* », in *Revista de Estudios Ortegaianos*, n° 10/11, 2005, pp.37-75.

10. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, 1982, pp.449-457. Antonio Machado, dans son compte rendu sur le livre, « *Las Meditaciones del Quijote* de José Ortega y Gasset », (*La Lectura*, año XV, tomo primero, 1915), s'est bien aperçu de la différence entre le livre d'Unamuno et celui d'Ortega : « Unamuno nos dió su Quijote en aquel libro admirable. Ortega pudiera darnos el suyo en estas *Meditaciones*. Pero ¿es esto lo que Ortega pretende? No es éste, precisamente su propósito », in *Revista de Estudios Ortegaianos*, n° 8/9, 2004, p. 283.

11. José Ortega y Gasset (1883-1955). *Vida y filosofía*, Editorial Biblioteca Nueva/Fundación José Ortega y Gasset, p. 42.

12. « Ist etwa der don Quixote nur eine posse? ¿Es por ventura, el Don Quijote sólo una bufonada? » (Hermann Cohen, *Ethik des reinen Willens*, p. 487), in op. cit., p. 763 ; p. 41.

13. Sur Cohen, on peut consulter le livre de Philonenko, A., *L'école de Marbourg. Cohen-Natorp-Cassirer*, Vrin, 1989.

14. Chapitre XXII du premier livre, op. cit., pp.217-228.

15. C'est tout le sens de sa polémique constante avec Maeztu et, en dernier ressort, avec les partisans de la « régénération » du pays, Joaquín Costa, en première ligne.

16. Voir José Ortega y Gasset. *Imágenes de una vida. 1883-1955. Precedido de un relato de Soledad Ortega*, Ministerio de Educación y Ciencia, Fundación José Ortega y Gasset, Madrid, 1983, p. 21 et suivantes.

17. « *Meditación del Escorial* », 1909 et 1915, *El Espectador VI*, in *Obras Completas*, tomo II, (1916), Santillana/Fundación Ortega y Gasset, 2004, pp.658-664.

18. Op. cit., tomo II, p. 659.

19. Sur le lien entre Jiménez et Ortega, il faut lire l'article du premier, « *Recuerdo a José Ortega y Gasset* », (*Clavileño*, Madrid, novembre-décembre 1953, pp.44-49), publié plus tard dans la *Revista de Estudios Ortegaianos*, n° 6, 2003, pp.225-234, ainsi que le commentaire de José Lasaga, « *Imán de horizontes* », sur cette même revue, pp.221-224. Jiménez, malgré ses différents et la difficile compatibilité mutuelle de caractères, qualifie Ortega de « véritable moderniste » et souligne la sympathie qu'Ortega ressentit lorsque le premier jour de sa rencontre, il s'aperçut que Juan Ramón lisait un livre de Nietzsche, « le violent philosophe moderniste ».

20. Le poème « *Estampa de otoño* » faisant partie de *Poemas májicos y dolientes*, 1909, est paradigmatique à cet égard. *Segunda antología poética*, Espasa-Calpe, Austral, 1975, p. 146. Le voici : « Verdeoro el jazmín, / el ocaso, oro viejo, / orinegras las hojas secas que / en el agua dorada yacen ; lleno / de sol de oro el corazón sin nombre, / de oro el mirlo negro, / los ojos ciegos de Diana rota / y la tristeza pura de su sexo. / La tarde está inflamada / como un tesoro. De oro rejio / es el ir indolente de la carne / y el jirar estasiado de los sueños ». Même plus tard, en 1916, un texte de prose poétique comme « *Puerto* » montre cette prédilection pour le coucher du soleil. *Diario de un poeta recién casado*, Cátedra, 2001, p. 220.

21. E. Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, Gallimard, TEL, p. 195.

22. Op. cit., p. 241.

23. C'est une clé essentielle si nous voulons comprendre pourquoi l'essai chez Ortega se trouve et doit se trouver à l'intersection de l'art et de la science.

24. « *La playa está despierta ; durante las primeras horas de la noche, el mar se ha ido retirando lentamente. A lo lejos, en la noche negra, aparece acá y allá, casi apagada, la nota blanca de la espuma que el oleaje levanta. Se oye el rumor sonoro, incesante, ronco, pavoroso, de las ondas que llegan. Alejaos más, caminad hacia adentro ; corred... Ya la claridad pálida, verde, de las luces del gas surge radiante por las ventanas henchidas de vitalidad, allá a lo lejos ; delante de vosotros, la negrura se abre inmensa, a intervalos ; en el confín remoto, fulgura tenuemente un relámpago ; el estrépito formidable de las olas eternas atruena el aire. Y de pronto oís un grito largo, largo, desgarrador, que os sobrecoge. Y en la ancha zona de arena encharcada veis inmóvil el vivo reflejo luminoso de las distantes ventanas verdes...* », in Azorín, « *Una ciudad* », 1904, en *Los pueblos, 1905*, pp.57-58. Ces impératifs *in crescendo* font monter l'intensité et l'angoisse de la scène si bien que le lecteur s'identifie avec l'inquiétude de l'instant vécu par le narrateur.

25. « *Las estrellas refulgen ; a lo lejos, en los confines del horizonte, aparece una claridad pálida y difusa. La luna va a surgir. Yo hago que me señalen el camino de Esquivias. Y lentamente me dirijo para él. Ya no soy el pequeño burgués que tiene*

un huerto con parrales y viaja con dos, con cuatro, con seis chicos rubios o morenos: ahora soy el pequeño filósofo que acepta resignado los designios ocultos e inexorables de las cosas. El camino es estrecho y de hondos relejes: serpatea a través de campos llanos, rasgados por largos surcos paralelos. A trechos aparecen los manchones hoscos de los olivos. Todo está en silencio. La luna llena asoma, tras un terrero, su faz ancha y amarillenta. Yo ando y ando. Un cuclillo canta lejano: cu-cu; otro cuclillo canta más cerca: cu-cu. Estas aves irónicas y terribles, ¿se mofan acaso de mi pequeña filosofía? Yo ando y ando. A los sembrados suceden las viñas; a las viñas suceden los olivares. Los cuclillos tocan sus flautas melancólicas; la luna va ascendiendo en el cielo sereno. Yo ando y ando a través de viñedos, sembrados y olivares”, in Azorín, « La novia de Cervantes », 1905, en *Los pueblos*, 1905, p. 21.

26. Étrangement performatif, si je puis dire, puisque – au sens strict du terme – je ne peux pas écrire que je marche en même temps que je marche.

27. Une relecture de cette célèbre affirmation, dans un article de 1915 qui s’intitule précisément « Temas del Escorial », est la suivante: “No hay un yo sin un paisaje, y no hay paisaje que no sea mi paisaje o el tuyo o el de él. No hay un paisaje en general. Por ello el indio señalando al bosque dice: *Tá tuwan astí* – tú eres eso”, in *Notas de andar y ver*, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1988, p. 50.

28. Les percées de Merleau-Ponty sur l’imaginaire et l’imagination, dans *Le visible et l’invisible*, Gallimard, TEL, sont absolument pertinentes de ce point de vue.

29. Voir les passages suivants du livre posthume *Notas de trabajo. Epílogo...*, ed. J.L. Molinuevo, Alianza Editorial/Fundación Ortega y Gasset, 1994, pp. 166–207.

30. Juan Ramón Jiménez, Jiménez, J.-R., *Cartas. Antología*, Espasa-Calpe, col. Austral, 1992, pp. 225. “Lo que siempre me tienta es la sensación que un fenómeno produce, la inquietud pensativa y sensitiva que queda después del asunto y antes de la composición”, p. 236.

31. “Mientras tanto callejeaba por el apretado laberinto de Venecia, deteniéndome en cada uno de esos puentes casi chinos, entre útiles y caprichosos, en los cuales pasaba horas inmóvil, emocionado pero inmóvil como una tortuga, absorbiendo rareza, belleza, pringosidad, o sea, mojándome en el aceitoso veneno de estas calles, de un realismo tan inverosímil. Un atardecer, de entre aquellas aguas espesas, usadas, me pareció ver salir, surgir como una Venus cochambrosa, el manchado cuerpo de la Pintura. Y no era ningún delirio”, in Ramón Gaya, « El sentimiento de la pintura », 1959, en *Obras Completas*, tomo I, p. 29.

32. Je renvoie aux textes suivants: « El manifiesto de Marcela », in *Estudios sobre el amor*, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1998. *Cartas de un joven español*, édition de S. Ortega, Ediciones El Arquero, 1991, p. 592.

33. Sur ce sujet: « Notas de trabajo sobre Cervantes y *El Quijote* », in *Revista de Estudios Orteguianos*, n° 10/11, 2005, pp. 37–75. Il y a un rapprochement à faire avec les idées de Bakhtine sur le côté symphonique du roman moderne: “On ne peut faire tenir le langage d’un roman sur un seul plan, le déployer

au long d’une ligne unique, car c’est un système de plans intersectés”, in *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, TEL, p. 408.

34. La voix silencieuse d’un autre livre du siècle dernier nous dira qu’il ne faut pas chercher quelque chose dans les clairières du bois, qu’il faut tout simplement écouter ce centre: “El claro del bosque es un centro en el que no siempre es posible entrar; desde la linde se le mira y el aparecer de algunas huellas de animales no ayuda a dar ese paso. Es otro reino que un alma habita y guarda. Algún pájaro avisa y llama a ir hasta donde vaya marcando su voz. Y se la obedece; luego no se encuentra nada, nada que no sea un lugar intacto que parece haberse abierto en ese solo instante y que nunca más se dará así”, *María Zambrano, Claros del bosque*, p. 11.

35. Nous lisons sur un texte un peu plus tardif la chose suivante: “Siempre en la voluntad de morir se busca una resurrección”, (« Muerte y resurrección », 1917, *El Espectador II*, in *Obras Completas*, tomo II, (1916), Santillana/Fundación Ortega y Gasset, 2004, pp. 283–288).

36. J’ai préféré traduire le mot « *desteñido* » par « éteinte » que par « passé », comme le fait Cascalès.

37. J. Ortega y Gasset, *Investigaciones psicológicas*, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1982, p. 157.

38. G. Luckács, « Lettre à Leo Popper: à propos de la forme et de l’essence de l’essai, 1911 », in *L’âme et les formes*, Gallimard, 1974, pp. 12–33.

39. E. Husserl, *La phénoménologie comme science rigoureuse*, PUF, p. 83. Sur la lecture de l’œuvre de Husserl chez Ortega: « Notas de trabajo sobre Husserl », in *Revista de Estudios Orteguianos*, n° 4, 2002, pp. 11–28.