

**LE PLAISIR DE L'INVECTIVE :
UNE DISCUSSION ENTRE PÍO BAROJA ET JOSÉ ORTEGA Y
GASSET AU SUJET DU ROMAN**

Miguel A. OLMOS, Université Paris 8

Le penchant du romancier Pío Baroja pour la discussion et la polémique eut comme première conséquence d'attirer sur sa personne et son œuvre une nuée d'insultes. José Ortega y Gasset avait fait remarquer que l'extrême virulence expressive et idéologique du roman *El árbol de la ciencia* (1911) ne pouvait que déchaîner, dans un pays comme l'Espagne où l'on aime les gros mots, un torrent d'injures, dont il citait quelques exemples: Baroja, « ese grosero buey vasco », « ogro finés injerto en godo degenerado ». Il signalait aussi que Baroja, « inaccessible à l'éloge et au blâme », s'amusait de bon cœur lorsqu'on l'insultait. De son côté, le romancier ôtait de l'importance à ce type d'échanges verbaux, tout en soulignant avec ironie la fausseté de ceux qui n'osent pas, par politesse ou par hypocrisie, exprimer leurs vrais avis : « A una opinión radical, muchos llaman improprio ». En tout cas, nous pouvons apprécier, dans ce va-et-vient d'insultes autour de Baroja, les manifestations d'un courant littéraire, sans doute digne d'intérêt, qui se répand dans des genres divers, des sottisiers, comme le *Dictionnaire* de Flaubert, jusqu'aux *Lettres d'injures* surréalistes, la satire, le pastiche, le pamphlet, l'épigramme. Dans l'insulte, les mots ont tendance à acquérir une consistance littéraire ; on pourrait même dire qu'ils deviennent des choses, des instruments d'agression. Ces agressions développent, de préférence, deux ou trois thèmes : les origines nationales ou

familiales, la figuration dégradante du corps humain sous forme animale, thèmes qui peuvent, par ailleurs, se mélanger, comme dans les échantillons cités. Enfin, aussi bien comme pratique verbale que comme modalité littéraire, l'insulte fait plaisir¹.

Dans la genèse de ce plaisir, selon les analyses du mot d'esprit chez Freud, la présence d'une troisième personne, d'un public que l'agresseur voudrait transformer en rieur complice de son agression est nécessaire. Ainsi, dans les blagues obscènes ou insultantes, le plaisir du public proviendrait-il, comme dans le rêve, du détournement des restrictions psychologiques imposées aux mouvements violents du désir : selon Freud, celui qui rit d'une blague grivoise rit, au fond, d'une agression sexuelle. Dans le mot d'esprit injurieux, le plaisir comique est le cadeau par lequel l'agresseur séduit ces témoins devant lesquels il veut représenter son ennemi comme quelqu'un de bas et ridicule². Nous allons considérer, dans cette perspective, une discussion entre Baroja et Ortega à propos du roman. Cette polémique se développe principalement dans deux textes parus en 1925 : *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela*, d'Ortega, et la préface de Baroja à son roman, *La nave de los locos*, le « Prólogo casi doctrinal sobre la novela que el lector sencillo puede saltar impunemente ». En bref, et en ce qui concerne strictement les problèmes du récit, la discussion peut se résumer à l'opposition entre un roman ouvert, libre et sans façon, soutenu par Baroja, et la définition du roman, chez Ortega, comme un pur genre de fiction qui se doit de préconiser l'attention méditative du lecteur³.

Ces deux textes sont d'une richesse remarquable, et les questions qu'ils soulèvent, en soi ou par rapport à leur contexte, ont été abordées à plusieurs reprises et dépassent les limites de ce travail. Nous allons donc nous borner à quelques aspects de cette discussion et, tout d'abord, aux différentes conceptions du plaisir esthétique chez Baroja et chez Ortega : en quoi consiste le plaisir de lire, quelles sont ses différentes possibilités. Mais, dans ces deux textes, le dialogue autour des plaisirs esthétiques et des caractères du roman est mêlé de façon

¹ José ORTEGA Y GASSET, « Ideas sobre Pío Baroja » [1916], *Obras Completas*, 9 vol., Madrid, Revista de Occidente, 1953-1962, I, pp. 101-102 ; Pío BAROJA, *Juventud egolatría* [1917], Madrid, Caro Raggio, 1985, pp. 67-69 ; Jorge Luis BORGES, « Arte de injuriar » [1933], *Prosa completa*, 2 vol., Barcelona, Bruguera, 1980, I, pp. 399-404 ; Marc ANGENOT, *La parole pamphlétaire*, Paris, Payot, 1982 ; Carlos CASTILLA DEL PINO, « Baroja : análisis de una irritación », *Barojiana*, Madrid, Taurus, 1973, pp. 47-65 ; Jacques CHEYRONNAUD, *Paroles d'outrage*, Paris, Armand Colin, 1992.

² Sigmund FREUD, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, trad. Luis LÓPEZ BALLESTEROS, Madrid, Alianza, 1990, pp. 77-102.

³ Pío BAROJA, *La nave de los locos*, ed. Francisco FLORES ARROYUELO, Madrid, Caro Raggio / Cátedra, 1996, pp. 63-95 ; José ORTEGA Y GASSET, *op. cit.*, III, pp. 351-419.

inséparable à une dispute personnelle qui a des précédents dans d'autres essais. Les différends entre les deux écrivains sont d'origine idéologique et intellectuelle, mais ils se sont toujours exprimés dans un registre comique et injurieux. En voici un exemple. Dans un des premiers essais d'Ortega qui jugent le roman de Baroja, le philosophe avait débité une sentence lapidaire : « Baroja no es nada, y presumo que no será nunca nada » (II, 101), pour s'amuser ensuite à prophétiser la gloire — toujours future — du romancier, tout en soulignant aussi son insignifiance actuelle. Très peu de temps après, dans *Juventud, egolatría*, Baroja, qui se fait l'écho de plusieurs opinions d'Ortega, inclut une petite pièce qui renvoie directement au jugement du philosophe et qui semble, en principe, lui accorder raison. Dans ce texte, intitulé : « Baroja, no serás nunca nada (*Canción*) », le romancier cite tout d'abord le philosophe, pour dérouler ensuite une longue liste des exigeants professeurs qui, depuis son enfance, lui ont appris une chanson similaire, et conclure :

La idea de que no seré nunca nada está ya muy arraigada en mi espíritu. Está visto : no seré diputado, ni académico, ni caballero de Isabel la Católica, ni caballero de industria, ni concejal, ni chanchullero, ni tendré buena ropa negra... Y sin embargo, cuando se pasan los cuarenta años, cuando el vientre empieza a hincharse de tejido adiposo y de ambición, el hombre quiere ser algo, tener un título, llevar un cintajo, vestirse con una levita negra y un chaleco blanco ; pero a mí me están vedadas estas ambiciones. Los profesores de la infancia y de la juventud se levantan ante mis ojos como la sombra de Banquo y me dicen : Baroja, tú no serás nunca nada (46).

Après cette description de ce que c'est que d'être quelqu'un, la modeste concession du romancier commence à dévoiler un jeu malicieux sur les mots : dans la phrase d'Ortega «Baroja no es nada, y presumo que no será nunca nada », l'emploi transitif du verbe, très soutenu en espagnol, a été mal compris — en mauvais élève — comme intransitif, donc comme celui d'un *presumido*, d'un pédant, et peut-être aussi d'un ambitieux. Ce qui n'empêche pas Baroja d'exprimer, dans un autre fragment, son avis sur Ortega, dans des termes en même temps respectueux et crus : « Quizá Ortega no tiene gran simpatía por mi manera de ser, insumisa ; quizá yo veo con desagrado su tendencia ambiciosa y autoritaria ; pero es un maestro que trae buenas nuevas aquí desconocidas. [...] Ortega y Gasset, única posibilidad de filósofo que he conocido, es para mí de los pocos españoles a quien escucho con interés » (128-129).

La discussion sur le roman entre Baroja et Ortega est ainsi, en même temps, un débat abstrait, une guerre de mots, et un affrontement personnel presque théâtral ; un long dialogue

sur la scène publique, au cours duquel la réflexion sur la littérature devient un échange moqueur et injurieux. Il pourrait être amusant de regarder son développement de plus près.

La littérature, non pas en tant que monument verbal, mais en tant qu'agent inducteur de réactions psychologiques, en tant qu'objet de consommation qui n'aboutit que dans l'expérience du sujet, a été l'une des préoccupations de la critique littéraire contemporaine (même si l'attention portée aux phénomènes émotionnels et subjectifs autour des Arts s'est développée de façon remarquable à partir du XVIII^e siècle). De nos jours, le critique allemand Hans R. Jauss a dressé une carte très complète des différentes modalités de la littérature comme expérience. Le plaisir esthétique de la littérature se déploie sur trois versants qui sont étroitement entrecroisés et qui sont sujets à un développement historique, aussi bien dans la théorie que dans la pratique : une expérience *poétique* ou de construction et d'expression d'un monde à l'image de l'homme, de ses intérêts et de ses valeurs ; une expérience *esthétique* au sens restreint, ou de perception désintéressée et novatrice, aussi bien sensorielle (rythme) qu'intellectuelle (idée, image) ; et une expérience *cathartique*, de reviviscence et libération des émotions. C'est sur ce troisième versant qu'a lieu le processus d'identification du lecteur, qui joue un rôle important dans la conception esthétique de Freud. Le processus d'identification, qui n'est pas propre à la littérature, dépend d'une convention littéraire préalable, le principe de *fiction* qui est fondamental dans plusieurs types de textes⁴.

Au cours de leurs réflexions sur le roman, Ortega et Baroja prennent en compte plusieurs des phénomènes variés qui concourent au plaisir esthétique, bien que leurs raisonnements n'aient jamais prétendu en déployer une description ou une analyse complètes : bien au contraire, ces essais ont des buts particuliers divers, et leurs observations sur le plaisir restent quelquefois implicites. Tout de même, les explications, chez Ortega, de ce qui constitue le plaisir littéraire soulèvent deux points majeurs : la littérature plaît en ce qu'elle a d'hallucinoire — voire de stupéfiant, auquel on risque de s'accrocher —, et cette hallucination permet aussi de se consoler des souffrances de la vie. Deuxièmement, le plaisir de la littérature consiste en ceci qu'elle est une source de découvertes, d'apprentissages, de

⁴ Hans Robert JAUSS, *Experiencia estética y hermenéutica literaria* [1977], trad. J. SILES, Madrid, Taurus, 1986, pp. 59-78 ; 239-291 ; Sigmund FREUD, « Le créateur littéraire et la fantaisie » [1908], dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. B. Féron, Paris, Gallimard, 1985, pp. 29-46 ; Félix MARTINEZ BONATI, *La estructura de la obra literaria* [1960], 3^a ed., Barcelona, Ariel, 1983.

*nouveautés*⁵. Or, il faut remarquer, dès le début, qu'Ortega se sert d'un critère sociologique pour dissocier ces deux possibilités de plaisir esthétique en attribuant la première — littérature comme drogue — à un public émotif, nombreux et ignorant ; et la deuxième — littérature comme construction intellectuelle — à des exemplaires rarissimes d'intelligence et de sensibilité supérieures. On a le droit de reconnaître ces deux possibilités-ci comme les modalités *cathartique* et *esthétique* de Jauss, c'est-à-dire, d'un côté, l'immersion dans une rêverie, pleine d'émotions ; de l'autre, la découverte de nouveaux rapports entre les mots et les idées : une réinvention du monde qu'Ortega désignera comme « l'irréel », la « fantaisie », ou bien « le monde *déshumanisé* ».

Le philosophe s'intéresse, de préférence, au versant le plus intellectuel du plaisir littéraire, le versant esthétique. C'est peut-être la raison pour laquelle il disqualifie les autres versants, d'un côté, celui des structures génériques héritées qui expriment un ordre du monde, de l'autre, la participation émotionnelle des lecteurs dans un univers fictif. De même que, dans les *Meditaciones del Quijote*, la philosophie était comprise comme « amour de la compréhension », comme l'invention du sens le plus actuel et profond des choses, le plaisir esthétique est comparé au plaisir de penser ou au plaisir sexuel : une « súbita descarga de intelección » (I, 317-8). Mais le signe le plus particulier de l'expérience esthétique, comme Ortega l'entend, est, avant tout, son caractère ironique. Cette reconquête de la « razón vital » — instrumentale et relative donc — du monde, n'est qu'une « critique de l'imaginaire », puisqu'elle montre que le réel ne relève que de la construction, que de l'illusion : ce n'est qu'en tant que construction ironique, comme chez Cervantès, que le « réalisme » peut devenir poétique⁶. C'est la raison pour laquelle, l'art moderne — on sait bien le rôle de premier plan que l'évolution historique joue dans la pensée d'Ortega — ne peut pas être « réaliste ». Il se doit d'être une construction irréaliste, et qui se sait irréaliste, parce qu'elle sait que le monde l'est aussi : par conséquent, l'art, c'est penser en jouant. D'où, selon la nouvelle formulation de ces idées dans *La*

⁵ *Meditaciones del Quijote*, I, p. 377-379 ; «Ideas sobre Pío Baroja», II, pp. 74-77.

⁶ Le réel ne peut pas être poétique en soi : « Por sí misma, tomada en sentido directo, no lo sería nunca; esto es privilegio de lo mítico. Mas podemos tomarla oblicuamente como destrucción del mito, como crítica del mito. En esta forma la realidad, que es de naturaleza inerte e insignificante, quieta y muda, adquiere un movimiento, se convierte en un poder activo de agresión al orbe cristalino de lo ideal [...]. También justicia y verdad, la obra toda del espíritu, son espejismos que se producen en la materia. La cultura — la vertiente ideal de las cosas — pretende establecerse como mundo aparte y suficiente, adonde podamos trasladar nuestras entrañas. Esto es una ilusión, y sólo mirada como ilusión, sólo puesta como un espejismo sobre la tierra, está la cultura puesta en su lugar » (*Meditaciones*, I, p. 384-5).

deshumanización del arte, la definición de l'art comme « intrascendencia » ; l'art, comme le monde réel, relève du jeu, de la métaphore, de la fiction⁷.

Mais, selon Ortega, l'art populaire ne respecte pas d'habitude cette exigence de construction ironique. À cause, peut-être, des intérêts multiples des *Meditaciones*, ou bien comme conséquence des préférences littéraires d'Ortega, on enlève aux récits « imaginatifs » ou « invraisemblables » de la littérature populaire tout caractère d'élaboration, et l'on méprise aussi son penchant comique que l'on trouve trop simple. Tout ce qui relève des structures littéraires traditionnelles ou d'une participation émotionnelle aux fictions littéraires déclenche immédiatement, chez Ortega, la tentation de la moquerie. C'est une des raisons pour lesquelles la différence entre le noble spectateur des tragédies et le modeste « espectador villano » est comprise comme manque de force ou de vitalité chez ce dernier ; comme le signe d'une faiblesse qui produit un regard méfiant, non pas droit, mais « oblique » — autant dire louche. Dans la littérature comique qui est la sienne, une littérature qui ne construit pas, mais qui « copie », le plaisir du « villano » est bien donc un plaisir « rancunier » : « El que imita, imita para burlarse » (I, 388)⁸. Dans *La deshumanización del arte*, l'explication de ces idées est plus hautaine et dénigrante encore, puisque ses images se déplacent de la sphère du corps à celle de l'intelligence ; l'art nouveau n'a pas de succès auprès des masses parce qu'elles ne le comprennent pas. Voilà pourquoi elles s'attaquent à cette nouvelle littérature qui les dérange : « Dondequiera que las jóvenes musas se presentan, la masa las cocea » (III, 355). Le plaisir esthétique de ces masses incompetentes est illégitime ; et comme c'est un plaisir plutôt émotionnel et spontané, à la limite, il n'est pas plaisir, il n'est pas esthétique : ce n'est que du

⁷ «la tendencia natural nos lleva a creer que la realidad es lo que pensamos de ella, por tanto, a confundirla con la idea, tomado ésta de buena fe por la cosa misma. En suma, nuestro prurito vital de realismo nos hace caer en una ingenua idealización de lo real. Esta es la propensión nativa, « humana ». / Si ahora [...] tomamos las ideas según son — meros esquemas subjetivos — y las hacemos vivir como tales, con su perfil anguloso, enteco, pero transparente y puro — en suma, si nos proponemos deliberadamente realizar las ideas —, habremos deshumanizado, desrealizado éstas. Porque ellas son, en efecto, irrealidad. Tomarlas como realidad es idealizar — falsificar ingenuamente. Hacerlas vivir en su irrealidad misma es, digámolo así, realizar lo irreal en cuanto irreal. Aquí no vamos de la mente al mundo, sino al revés, damos plasticidad, objetivamos, *mundificamos* los esquemas, lo interno y subjetivo. [...] Al gran público le irrita que le engañen y no sabe complacerse en el delicioso fraude del arte, tanto más exquisito cuanto mejor manifieste su textura fraudulenta » (III, pp. 375-377).

⁸ « El villano desconoce aquel estrato de la vida en que ésta ejercita solamente actividades suntuarias, superfluas. Ignora el rebasar y el sobrar de la vitalidad. Vive atenido a lo necesario y lo que hace lo hace por fuerza. Obra siempre empujado ; sus acciones son reacciones. No le cabe en la cabeza que alguien se meta en andanzas por lo que no le va ni le viene ; le parece un poco orate todo el que tenga la voluntad de la aventura, y se encuentra en la tragedia con un hombre forzado a sufrir las consecuencias de un empeño que nadie le fuerza a querer » (*Meditaciones*, I, p. 393).

vécu, « emociones vividas »⁹. Les offenses se succèdent : la lecture des feuillets laisse « mal sabor de boca », comme si on s'était adonné à « un goce bajo y vil » (III, 393) ; à la différence du théâtre français *classique*, dont l'intention est éthique, le théâtre espagnol *castizo* se réduit, selon Ortega, à une suite d'aventures « orgiastiques » chez ceux qui entendent que « vivir es entregarse a la emoción invasora y buscar en la pasión, el rito o el alcohol, el frenesí y la inconsciencia » (III, 395-8). Bref, la manière romantique ne donne qu'un plaisir du vécu qui empêche de regarder (III, 369-370).

Les réflexions d'Ortega ne se fondent pas sur des principes sociaux ou politiques ; pourtant, cette distinction entre l'élite et la masse, entre ce qui est « noble » et ce qui est « ignoble », articule son discours de façon peut-être un peu perverse, comme si elle était une catégorie théorique au lieu d'une possibilité empirique ou historique — dont les nuances, par ailleurs, sont passées sous silence. De plus, bien évidemment, l'explication d'Ortega doit beaucoup à Nietzsche, aussi bien dans les gestes méprisants à l'égard de ce qui est « ignoble », que dans l'emploi des idées de « ressentiment » et de « faiblesse » et, surtout, dans le goût d'une écriture agressive, moqueuse, provocante, qui est bien celle qui sera déployée dans ses premiers écrits autour du roman de Baroja.

Pourtant, cette attitude défiante est peut-être quelque chose d'autre qu'un simple trait de style. José-Carlos Mainer a souligné l'aplomb et l'arrogance de l'entrée du jeune Ortega dans la vie littéraire espagnole, comme nous le montre, par exemple, sa correspondance avec Unamuno, tantôt pleine de déférence, tantôt presque condescendante. En tout cas, l'affrontement public entre Ortega et Unamuno fait suite au manque d'égards envers lui dans des lettres privées à d'autres correspondants où Ortega se moque des « cris de l'énergumène », de « don Unamuno de Vizcaya »¹⁰. Mais que ce soit imitation nietzschéenne ou trait de caractère, le ton agressif et narquois de l'écriture d'Ortega se prolonge — en s'aiguissant — dans ses ouvrages des années vingt et trente, où les cibles seront des philosophes comme

⁹ « Para la mayoría de la gente el goce estético no es una actitud espiritual diversa en esencia de la que habitualmente adopta en el resto de su vida. Sólo se distingue de ésta en calidades adjetivas : es, tal vez, menos utilitaria, más densa y sin consecuencias penosas. Pero, en definitiva, el objeto de que en el arte se ocupa, lo que sirve de término a su atención, y con ella a las demás potencias, es el mismo que en la existencia cotidiana : figuras y pasiones humanas » (III, p. 357).

¹⁰ Par exemple, cette lettre de 1905, à propos de la *Vida de don Quijote y Sancho* : « Todo esto de Unamuno carece de importancia: ese hombre cree que se funda una religión así, en dos paletas sin más ni más, haciendo media docena de cabriolas y pegando cuatro gritos y diciendo *retuso, remejer y desentoñar*»; cité par José-Carlos MAINER, « Ortega : primeras armas (1902-1914) », *La doma de la Quimera. (Ensayos sobre*

Kierkegaard (un « nécrophage »), Kant (dont « le style » fait penser à « l'impuissance ») ou Heidegger (ressemblant à un africain « qui jouerait du tambour »). Antonio Regalado, qui a souligné ces plaisanteries, fait remarquer que cette désinvolture n'est pas du tout à la hauteur des problèmes que l'œuvre de ces philosophes commençait à poser, quelquefois à son insu, à la pensée d'Ortega. De façon rétrospective, continue Regalado, le contraste entre la raillerie agressive des écrits de la première époque et le repli des dernières années du philosophe est donc remarquable : Ortega se serait senti incapable de répondre aux questions soulevées par l'œuvre de Heidegger, en même temps qu'il serait devenu obsédé par l'originalité de ses idées et par l'importance de sa place dans l'histoire de la philosophie¹¹.

En tout cas, dans les premiers essais sur le roman de Baroja, l'invective à la Nietzsche l'emporte sur le raisonnement. « Una primera vista sobre Baroja » (1915), essai pas tout-à-fait mûr, conçu, probablement, à l'occasion de la parution de *El árbol de la ciencia*, a surtout l'air d'être une expédition punitive qui vise les débats philosophiques de la quatrième partie de ce roman ; il sera suivi d'un brouillon, appartenant à la série incomplète des *Meditaciones*, «Anatomía de un alma dispersa » (1914), et de « Ideas sobre Pío Baroja » (1916). On retrouve dans les trois textes la « rancune » nietzschéenne au cœur de l'art réaliste qui « copie ». Curieusement, Ortega reproche à Baroja son agressivité, mais une agressivité sans profondeur, donc inutile (II, 117). Baroja n'est que le dernier avatar du roman picaresque populaire et de sa «bajeza de miras » : Baroja est un « Homère de la canaille » qui a ces « ojuelos torvos y maliciosos del cantor villano » (II, 123-124). De plus, ses protestations basses semblent contradictoires : toute la virulence de Baroja n'est qu'apparence. Baroja, n'est, au fond, qu'un « león pintado », beaucoup moins féroce qu'il ne rêve de l'être (I, 115). À son insu, sa «sincérité » relève du Christianisme : lui, qui a blâmé maintes fois l'héritage juif, semblerait près de devenir juif lui-même, il est « propincuo a semitizarse » (155-156). Ses attitudes cyniques ne sont bonnes à rien : les œuvres de « Baroja, el Can » ne sont que de vaines protestations, « ladridos a unas ruinas hediondas bajo una luna apasionada » (154-6). Baroja

nacionalismo y cultura en España), Bellaterra, U.A.B., 1988, pp. 171-207 (183) ; voir *Epistolario completo Ortega-Unamuno*, éd. Laureano ROBLES, Madrid, El Arquero, 1987.

¹¹ Antonio REGALADO GARCÍA, *El laberinto de la razón. Ortega y Heidegger*, Madrid, Alianza, 1990, pp. 97-108 ; 116-117. Sur Ortega et Unamuno, Anthony CLOSE, *The Romantic Approach to « Don Quixote »*, Cambridge, University Press, 1978, pp. 170-185.

n'est qu'un « rhumatisant » qui rêve d'une vie d'aventurier (II, 91) et qui « au long de dix années écrit vingt volumes de vagabondage » (II, 73).

Dans ces essais, il y a aussi quelques arguments plus substantiels qui se fondent sur les idées esthétiques que nous avons exposées, mais qui ont tendance, tout de même, à choisir un registre comique. L'accent est mis sur les problèmes de construction de ces romans, sur les inattentions et les négligences sur le plan de l'intrigue, des caractères et des descriptions. Par rapport aux œuvres d'*Azorín* (« que huelen a cuarto cerrado »), dans celles de Baroja « siempre andamos [...] por hospederías y posadas, de pueblo en pueblo, rodando caminos » (II, 97). Le monde présenté dans ces romans manque de consistance, il ne réussit pas à devenir quelque chose d'autonome, de « créé » ; il a besoin de s'appuyer sur les référents qu'il copie : tel roman dont l'action se déroule à Cuenca sera incompréhensible pour ceux qui n'auront pas fait la visite de la ville (II, 94). Les personnages ne semblent pas indépendants ni crédibles : le lecteur risque de se sentir escroqué lorsqu'il découvre Baroja derrière tous et chacun de ses personnages : le romancier est donc « sincère » et « mauvais comédien » à la fois ¹². En résumé, il nous semble que les reproches d'Ortega aux récits de Baroja se fondent sur deux points : une vision utilitaire, *cathartique*, du roman, qui se base sur une action informe, et, par conséquent, le manque d'une dimension *esthétique*, d'une pensée ironique et novatrice.

Dans l'évolution de sa théorie sur les arts, Ortega accordera encore plus d'importance à la catégorie de la fiction. Dans *La deshumanización del arte*, il nous semble qu'il rapporte le plaisir esthétique de cette pensée novatrice, qui appartient à la dimension élocutive du texte littéraire, à la convention fictionnelle propre au genre narratif ; ce qui lui permettrait, par ailleurs, d'opposer les plaisirs esthétiques du roman comme jeu créateur, à ces plaisirs cathartiques du roman populaire qui ne le sont pas. On voit bien que cette idée était latente dans les critiques à Baroja qu'on vient d'exposer : Ortega lui reprochait surtout la confusion entre l'auteur et les personnages, le monde de l'auteur et le monde du roman, en somme, ce qu'il appellera, dans les essais des années vingt, le défaut de *perméabilité*. Dans *Ideas sobre la*

¹² « Casi todos los personajes de sus novelas olvidan referirnos sus pasiones, sus ideas, por manifestarnos las simpatías y antipatías de Baroja. Se ha dado la satisfacción, por lo común adscrita a los dioses, de multiplicarse a la vez en vidas innumerables. Abrimos por cualquier parte su literatura y hallamos un hombre que sale a la calle o entra de la calle : este hombre creemos que se llama Quintín, o Roberto, o Manuel, o César, o Paradox, u Osorio ; nos hace unos gestos, nos acercamos y resulta que fue un error. Se trata una vez más de Baroja. *Farceur !* » (pp. 157-8) ; « Anatomía de un alma dispersa » a été édité par Paulino GARAGORRI (*Ensayos sobre la generación del 98 y otros escritores españoles contemporáneos*, Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1989, pp. 126-58).

novela, le principe de la fiction devient la clef de voûte de la pensée d'Ortega, mais on perçoit aussi les traces des positions préalables. Tout son système d'idées se trouve condensé dans le diagnostic (« l'autopsie », puisque le roman est mort) qui ouvre le raisonnement :

Si oteamos la evolución de la novela desde sus comienzos hasta nuestros días, veremos que el género se ha ido desplazando de la pura narración, que era sólo alusiva, a la rigurosa presentación. En un principio, la novedad del tema pudo consentir que el lector gozase con la mera narración. La aventura le interesaba, como nos interesa la relación de lo acontecido a una persona que amamos. Pero pronto dejan de atraer los temas por sí mismos, y entonces lo que nos complace no es tanto el destino o la aventura de los personajes, sino la presencia de éstos. Nos complace verlos directamente, penetrar en su interior, sentirnos inmersos en su mundo o atmósfera. De narrativo o indirecto se ha ido haciendo el género descriptivo o directo. Fuera mejor decir decir presentativo (III, 390-1).

L'argumentation d'Ortega part d'un paradoxe qui joue sur l'étymologie italienne du mot *novela* : le genre est en décadence parce qu'il ne peut pas raconter de *nouveautés*, d'histoires nouvelles (III, 389). Depuis Cervantès, la forme primitive du genre a évolué : de « raconter » des histoires, à « montrer » des histoires : « todo lo contrario, por tanto, que el cuento, el folletín y el melodrama » (III, 394). Or, cette évolution est due, non pas à la « matière » du récit, mais à sa « forme » ; par conséquent le roman n'est que sa forme, jamais des « faits réels ». Les points qui indiquent cette structure du roman sont au nombre de deux. D'abord, les personnages, auxquels on accorde une totale indépendance : ils ne sont nullement des reflets de l'auteur. Comme ces caractères peuvent très aisément être contradictoires, le lecteur est tenu en échec dans ses tentatives pour les définir ; c'est la raison pour laquelle ils s'imposent aux lecteurs qui ne peuvent donc percevoir les événements du roman qu'à travers leur signification pour les personnages : l'exemple en est tiré des romans de Dostoïevski (III, 400-401).

Le deuxième point qui montre cette victoire de la forme, c'est la texture intellectuelle du roman qui force les lecteurs à une démarche contemplative et non pas émotionnelle. Cette fois, l'exemple en est Proust, un autre romancier *lent*, « moroso » ; on souligne, dans son roman, le retard de l'action, « el carácter difuso, atmosférico, sin acción concreta » (III, 402). Cette «nube informe » du roman de Proust a pour conséquence la création d'un monde imaginaire captivant, d'un « horizonte hermético » (III, 409). Le roman est donc bel et bien isolé du réel ; des modalités composites, comme le roman historique, ne réussissent pas parce qu'elles ne sont ni histoire ni roman (III, 411). L'immanence, la clôture, l'*hermétisme*, deviennent donc les seules normes possibles pour le roman du moment. Tout peut se résumer dans le plaisir que

produit le passage vers un monde de fiction fermé sur soi de telle façon qu'il coupe le chemin de retour au monde réel (III, 410-415). C'est de ce rêve sans fissures que provient, selon Ortega, le plaisir esthétique de la littérature¹³.

Sans doute notre exposé rapide ne fait-il pas justice à la profondeur et à la subtilité des idées d'Ortega, qui mériteraient une analyse beaucoup plus riche et plus approfondie que les quelques remarques qui vont suivre. Nous allons simplement nous borner à dégager le dessein polémique que nous croyons trouver dans le choix des mots imagés — *lenteur, détail, atmosphère, hermétisme* — qui justifient ou qui décrivent un ressort littéraire général comme celui de la fiction, qui s'applique en principe à tout récit romanesque, indépendamment de son public, de la vitesse de sa technique narrative, de son style ou de son époque. Cette présentation pour ainsi dire « thématique » du principe de la fiction n'est pas dépourvue, nous semble-t-il, d'un souci d'actualité. En effet, la renommée de Proust en Espagne date de la remise du prix Goncourt, en 1919. La discussion sur les mérites ou les défauts de ses romans était alors en Espagne aussi confuse qu'en France, quoique plus superficielle : la traduction partielle de la *Recherche*, faite par Pedro Salinas, est parue en 1920, mais elle ne sera pas rééditée. Ce n'est qu'après sa mort que Proust s'impose comme point de référence littéraire en Espagne. Ortega avait collaboré à cette diffusion de Proust — « génie délicieusement myope » (II, 706)— avec une conférence, en 1922, qui paraîtra dans l'hommage de la *Nouvelle Revue Française*, en 1923, et où il utilise les principes critiques que nous venons d'évoquer. La deuxième référence d'Ortega, le roman de Dostoïevski, était aussi en vogue. L'intérêt éveillé par la révolution russe en Espagne avait eu comme conséquence, dès 1918, une véritable avalanche de traductions de romans russes. C'est alors que Tolstoï, la référence principale des écrivains de 1900, est remplacé dans l'attention du public par Dostoïevski, dont on fêtait le centenaire en 1921. Entre 1923 et 1930, plus de trente textes de Dostoïevski seront traduits et publiés ; Ramón Gómez de la Serna collabore à la mode, à sa façon, avec *María Yarsilovna* (1923), un « faux roman russe » et, en 1925, le journal *El Sol* publie *Les frères Karamazov* en

¹³ Lorsqu'on finit la lecture d'un roman, « nos parece que emergemos de otra existencia, que nos hemos evadido de un mundo incomunicante con el nuestro auténtico [...] ¡ Sublime, benigno poder que multiplica nuestra existencia, que nos liberta y pluraliza, que nos enriquece con generosas transmigraciones ! » (III, p. 410) ; « Una necesidad puramente estética impone a la novela el hermetismo, la fuerza a ser un orbe obturado a toda realidad eficiente. Y esta condición engendra, entre otras muchas, la consecuencia de que no puede aspirar directamente a ser filosofía, panfleto político, estudio sociológico o prédica moral. No puede ser más que novela, *no puede su interior trascender por sí mismo a nada exterior* » (III, p. 412).

feuilleton¹⁴. En somme, les arguments choisis par Ortega (« revistero de salones », selon le mot d'Azaña) puisent dans les événements du moment aussi bien leur force de diffusion que leur physionomie particulière¹⁵.

L'insistance d'Ortega, en 1925, sur la « technique » littéraire et le principe de la fiction sembleraient faire indirectement écho aux quelques articles de Baroja qui avait déclaré ne plus savoir faire la différence « technique » entre l'histoire et le roman¹⁶. La théorie esthétique de *La deshumanización del arte* et de *Ideas sobre la novela*, plus développée d'un point de vue intellectuel que les idées qui avaient guidé les essais des années dix sur Baroja, semble ne pas être injurieuse à l'égard de ce dernier. Pourtant, la réplique de Baroja aux essais d'Ortega ne se fera pas attendre : elle est plus directe, plus violente, plus comique et plus argumentée que les petites réponses aux critiques sournoises d'Ortega qu'il avait déjà données dans *Juventud*, *egolatría* ou dans *La caverna del humorismo* (1919). La virulence de la réplique du « Prólogo casi doctrinal » aux *Ideas sobre la novela* pourrait donc s'expliquer par quelques allusions personnelles plus ou moins à clés dans ce dernier ouvrage.

Ortega avait présenté son essai aux lecteurs avec une modestie rhétorique, comme les idées d'un dilettante qui ne cherchait pas à enseigner quoi que ce soit à personne. Ces idées, écrivait Ortega, étaient nées de ses conversations amicales avec Baroja, où il avait tiré la conclusion d'un manque de vision d'ensemble en Espagne sur cette question. Il y avait aussi des offenses implicites, comme la tirade sur l'impossibilité du roman historique (III, 411), genre auquel se consacrait Baroja depuis 1912. Le texte d'Ortega se fermait sur un « Envoi » où le nom de Baroja réapparaissait : vu l'état moribond du roman, le but de l'ouvrage était d'encourager les jeunes romanciers « sérieux », parce que « De quien no ha percibido la gravedad de la hora que

¹⁴ « Tiempo, distancia y forma en el arte de Proust », II, 703-711 ; Luis FERNÁNDEZ CIFUENTES, *Teoría y mercado de la novela en España : del 98 a la República*, Madrid, Gredos, 1982, pp. 143-159 ; 285-310 ; Jean-Yves TADIÉ, *Proust*, Paris, Pierre Belfond / Pocket, 1998, pp. 180-194. Le narrateur de la *Recherche* fait aussi l'éloge de Dostoïevski au cours d'une conversation littéraire (*La prisonnière*, éd. Pierre-Edmond ROBERT, Paris, Gallimard, 1999, pp. 363-367).

¹⁵ Cité par José-Carlos MAINER, art. cit., p. 176. Dans les *Diarios* d'Azaña, un adjectif qui revient souvent à propos d'Ortega est celui de « provinciano » : « Ortega tiene un fondo de provinciano, incurable. Se forma de la política una idea como la del doctor Faustino antes de salir de su pueblo. [...] También opina Ortega que estoy rodeado de aduladores. Es otra idea provinciana de lo que constituye la realidad del Gobierno. [...] Ortega no sabe lo que es eso. Si lo supiera, no se habría dejado adular por los redactores y colaboradores de sus periódicos, que nunca han sabido hablar de nada sin echar por delante elogios sonrojantes del maestro. Se ha dejado adular en *El Sol* por algún aventurero que, en el fondo, le teme y le aborrece. Yo le hubiera despedido del periódico » (*Diarios completos. Monarquía, República, Guerra civil*, intr. Santos JULIÁ, Barcelona, Crítica, 2000, p. 525).

hoy sesga este género, *no puede esperarse nada* » (III, 419, nous soulignons). L'injure la plus directe se trouve dans *La deshumanización*, dans un passage où Ortega exprimait sa « répugnance » à l'égard de la littérature émotive et « réaliste », par le biais de sa comparaison avec les statues de cire, ni réelles ni irréelles, « cadáveres alquilados »¹⁷. *Las figuras de cera* était aussi le titre du dernier volume du cycle historique d'Aviraneta, paru en 1924. Le « Prólogo » de 1925 trouverait donc, ainsi, une justification pour rétorquer, point par point, à tous et à chacun des sujets traités par Ortega, et pour reprendre, plaisamment modifiés, plusieurs images, tournures ou motifs du texte d'Ortega — c'est le cas, croyons-nous, des statues de cire, sujet qui réapparaît comme réplique structurelle à l'envoi d'Ortega, dans l'« Alocución a mis muñecos » qui ferme le texte, avec une défense désinvolte et insoucieuse de ses propres romans :

—Queridos hijos espirituales : todos entraréis, si no en el reino de los cielos, en mi pequeña barraca ; todos pasaréis adelante, los buenos y los malos, los imaginados y los soñados ; los de manta y los de chaquet con rencilla, los bien contruidos y los deformes, los muñecos y las figuras de cera. Los más humildes tendrán su sitio al lado de los más arrogantes. Nos reiremos de los retóricos y de las gentes a la moda, de los aristócratas y de los demócratas, de los exquisitos y de los parnasianos, de los jóvenes sociólogos y de los que hacen caligrafía literaria. Seremos antialmanaquegothistas y antirrastacueros. Saltaremos por encima de las tres unidades clásicas a la torera ; el autor tomará la palabra cuando le parezca, oportuna o inoportunamente ; cantaremos unas veces el *Tantum ergo* y otras el *Ça ira* ; haremos todas las extravagancias y nos permitiremos todas las libertades (94)¹⁸.

À côté de « La formación psicológica del escritor » (1934) et d'une section de ses *Mémoires, La intuición y el estilo* (1948), le « Prólogo casi doctrinal » est la meilleure exposition des idées de Baroja sur la littérature. L'approche de l'histoire et des problèmes du roman par Baroja manque de toute méthode, et ne fait que rendre compte d'une large expérience de lecture. C'est une réflexion libre, mais savante, qui a, par rapport à celle d'Ortega, l'avantage de traiter un plus grand nombre de genres et de textes. Mais le « Prólogo » est, avant tout, un écrit comique, une vraie invective, qui se sert d'un cadre satirique de fiction, l'excursion au bord de la mer d'un pédagogue, d'un « essayiste » et d'un romancier, excursion

¹⁶ *Las figuras de cera* (*Obras completas*, 8 vols, Madrid, Biblioteca nueva, 1984, II, pp. 173-175 ; « Sobre la técnica de la novela » [1924], *El tablado de Arlequín*, Madrid, Caro Raggio, 1982, pp. 113-118 ; *La nave de los locos*, *op. cit.*, p. 95.

¹⁷ « La figura de cera es el melodrama puro. Me parece que la nueva sensibilidad está dominada por un asco a lo humano en el arte muy semejante al que siempre ha sentido el hombre selecto ante las figuras de cera. En cambio, la macabra burla cerina ha entusiasmado siempre a la plebe » (III, 370).

¹⁸ Voir Donald L. SHAW, « A Reply to *Deshumanización*. Baroja on the Art of the Novel », *Hispanic Review*, XXV (1957), pp. 105-111 ; Carlos LONGHURST, *Las novelas históricas de Pío Baroja*, Madrid, Guadarrama, 1974.

gâtée par un jour de pluie et une panne de l'automobile dans laquelle ils voyagent. Dans ces éléments, il est possible de voir des références parodiques à l'*atmosphère* proustienne et à la *technique lente* de Dostoïevski : c'est un « día antimetafórico » (64) où Baroja se résigne, faute de mieux, à parler des problèmes du roman. Les points essentiels du prologue sont au nombre de trois : la défense d'un roman en mouvement, basé sur l'intrigue ; la dénonciation des critères sociologiques comme critères littéraires, et, finalement, cet *hermétisme* auquel aboutissent le système d'Ortega et sa vision du plaisir littéraire, ce que Baroja appelle « le roman imperméable » pour « les jours pluvieux » (75).

Baroja ne fait pas de références précises aux aspects créatifs et aux plaisirs esthétiques de la littérature auxquels Ortega avait accordé plus de considération. L'approche du romancier est plus empirique qu'abstraite. En ce qui concerne les arguments et les personnages, il fait la concession à Ortega d'admettre une possible supériorité des écrivains anciens sur les écrivains modernes (75). Le romancier accepte l'idée soutenue par Ortega d'un roman clos, immanent ; mais il signale, immédiatement après, l'inexistence de ce roman idéal dans la pratique, et les difficultés qu'il y aurait à le développer (73-74). Ses arguments tournent à la plaisanterie lorsqu'il associe cette immanence idéale d'Ortega et la vieille unité de lieu ; ce qui ne fait que renvoyer au philosophe les blagues qu'il lui avait adressées à propos des difficultés qu'il y avait à « parcourir » ses romans (75-76). Finalement, Baroja déclare préférer un « horizonte abierto », aussi bien pour lui que pour ses ouvrages (89). Nous trouvons les réflexions les plus remarquables de Baroja à propos des émotions de la littérature dans d'autres essais, où s'opposent les faiblesses des consignes idéologiques des partis et la vie intense de la littérature dans l'imagination des gens. Baroja fait surtout l'apologie des genres traditionnels dits mineurs, comme le feuilleton ou la saynète, face au prétendu prestige des Académies ou autres arbitres¹⁹.

¹⁹ « La idea desdeñosa por el libro que interesa y emociona y por la obra de teatro que hace reír y llorar, es actualmente muy de país latino. Yo supongo que no lo ha sido siempre. A mí me parece un tópico, no digamos de decadencia, pero sí una manifestación final de una época en que se tiene poca curiosidad de leer y cierta desconfianza en las emociones. [...] Lo mismo que se dice de las novelas de Balzac, de Dickens y de Dostoievski que son folletines, de los dramas de Shakespeare, si no vinieran evaluados, ensalzados y cantados, se diría que son melodramas » ; « Yo creo que se necesita un fondo de cultura para que el lector pueda divertirse leyendo una novela espeluznante, bien hecha, como las de Conan Doyle, por ejemplo, y un fondo de cultura y de benevolencia para ir a un teatro y reírse de ver puestas en ridículo las costumbres y las ideas privativas de uno », « El folletín y el sainete », dans *Vitrina pintoresca* [1935], V, pp. 838-841 (838 ; 840) ; « La literatura culpable », V, pp. 781-785 ; « La formación psicológica del escritor », *Rapsodias* [1936], V, pp. 863-897 (877).

Le parti pris pour une littérature *cathartique* reprend ainsi l'élitisme d'Ortega en l'inversant, et aboutit à une défense radicale de l'antiélitisme, voire à une apologie du « mauvais goût ». Le débat avec Ortega, sur ce point, a plusieurs précédents, dont le principal est le rejet de la théorie comique de la « rancune » des « gens d'en bas », dans *La caverna del Humorismo*. Dans ce texte, une sorte de dialogue apocryphe à plusieurs qui a pour sujet les diverses théories sur le comique, quelques personnages lisent et font le commentaire d'un article d'Ortega sur le roman picaresque — en fait, un extrait de « Una primera vista sobre Baroja » —, qu'ils qualifient de « aristocratismo rabioso y pueril » (V, 409-415). Il est évidemment inexact, disent les personnages de Baroja, de juger des sujets littéraires comme s'il s'agissait de personnes ; il est faux de décrire le « réalisme » comme l'art de la copie, puisque toute imitation ne peut être qu'une manipulation de son modèle : donc ces genres ne peuvent pas être méprisés en toute justice par ce raisonnement. C'est une raison de plus pour que les dialogues des personnages de *La caverna* glissent souvent vers le comique et les procédés dénigrants que nous avons vus, par exemple, dans une attaque qui transforme la « rancune roturière » en prétention ambitieuse réussie : à propos des aristocrates, il est dit que « no hay más que rascar un poco en ellos para que aparezca un ilustre Pérez con ambiciones de prócer » (V, 411)²⁰.

Cet argumentaire est repris dans le « Prólogo casi doctrinal », qui dénonce l'emploi sémantique erroné de l'adjectif « noble ». *Noblesse* peut être compris aussi bien dans un sens éthique que du point de vue de la politesse formelle des mœurs. Il faut s'attendre à ce que les deux acceptions, écrit Baroja, puissent ne pas coïncider dans une même personne (88). Le dédain à l'égard de l'aristocratie revient dans un autre passage du texte où il est question du manque de temps pour lire à l'époque moderne :

Yo, en Madrid, he conocido muy pocas personas que hayan leído a Balzac, a Dickens o a Tolstoi ; pero lo extraño es que en París o en Londres hay también poca gente que los haya leído íntegramente. « ¡Son libros tan largos! », dice la mayoría. Hoy asusta una novela de dos o tres tomos gruesos, y las que se resisten es porque hablan con detalles de duques, de príncipes y de banqueros judíos y de toda esa quincallería social que hace las delicias de los rastacueros, que creen que se traspasa algo del valor mundano al literario, cosa que es perfectamente falsa, porque todas las joyas, las preseas, los palacios, las duquesas y los banqueros no dan nada a la literatura (86-7).

²⁰ « ¿ Qué quiere usted ? No creo en la distinción callejera. No he conocido todavía un hombre distinguido que merezca tener un criado que le cepille las botas. [...] Respecto a esos chulitos de la aristocracia española y a esas

Même si aucun nom n'est cité, on doit voir dans cet extrait une allusion à la célébrité croissante de Proust. Le sujet de l'aristocratie, le problème de l'extension du roman, la mention des « detalles » — un des arguments d'Ortega — sont autant d'indices qui pointent dans la même direction. La cible est probablement, non pas le roman de Proust, mais la renommée snob qui a pu l'entourer dans le petit noyau de la *Revista de Occidente* : Baroja suggère aussi qu'on en parle plus qu'on ne le lit. Le romancier espagnol, qui avait dans sa bibliothèque *Les plaisirs et les jours* et, au moins, deux volumes de la *Recherche*, ne s'est exprimé à propos de Proust que d'une façon superficielle et rapide ²¹.

Le différend le plus profond entre Baroja et Ortega porte probablement sur les rapports entre le réel et la fiction. L'hermétisme de la fiction, clé de voûte du système d'Ortega, ne fait que refléter, dans sa théorie esthétique, la problématique cognitive de sa pensée, où le fond nihiliste vient aussi de Nietzsche. Pour sa part, malgré quelques doutes métaphysiques d'Andrés Hurtado dans *El árbol de la ciencia*, Baroja est toujours resté fidèle aux principes pragmatiques et scientifiques du XIX^e siècle. L'idée de fiction est très répandue dans les œuvres d'Ortega qui se consacre à une relativisation historique et vitale de la culture : les mots « réel » où « réalisme » lui semblaient peut-être des mots vides de sens. Les intérêts philosophiques de Baroja étaient probablement moins exigeants que ceux d'Ortega ; son expérience littéraire, guidée par le caprice des préférences subjectives, est plus ouverte puisque elle est mêlée au cours de sa vie. C'est pour ces raisons que Baroja commence par ne pas distinguer entre les genres de fiction et les genres non fictionnels : pendant ses heures de loisir, le romancier préfère ne pas lire de romans, mais des ouvrages d'histoire, des essais, des récits de voyage (68). D'où la célèbre définition agénérique du roman, puisque le roman englobe tout, même ce qui ne relève pas de la fiction : « La novela, hoy por hoy, es un género multiforme, proteico, en formación, en fermentación ; lo abarca todo: el libro filosófico, el libro psicológico, la aventura, la utopía, lo épico ; todo absolutamente » (72). Nous pouvons attribuer au plaisir de la polémique le fait que cette définition reprenne partiellement la structure syntaxique et rhétorique d'une phrase de *Ideas sobre la novela* qui exprimait l'idée exactement opposée²².

estúpidas vacas grasientas que los acompañan en su automóvil y que no sirven más que para hacer estiercol, si fuera un tirano, a los unos, les mandaría a picar piedra en la carretera, a las otras, al lavadero » (V, p. 415).

²¹ *La intuición y el estilo*, VIII, pp. 1078-9 ; José CORRALES EGEA, *Baroja y Francia*, Madrid, Taurus, 1969, p. 392.

²² « Dentro de la novela cabe casi todo: ciencia, religión, arenga, sociología, juicios estéticos — con tal de que todo ello quede, a la postre, desvirtuado y retenido en el interior del volumen novelesco, sin vigencia ejecutiva y

De ce point de vue, il faut comprendre, comme autant de plaisanteries sur l'*hermétisme* d'Ortega, les allusions à la possibilité de l'auteur de prendre la parole dans ses récits (l'exemple en est Cervantès [91]) ; la vision du texte comme une « œuvre ouverte » (73) ; ou les doutes moqueurs de la fin du prologue concernant l'identité du vrai narrateur des cinq ou six cités comme tels dans son propre roman (95). Bref, le plaisir *esthétique*, tel qu'Ortega l'avait déclaré, disparaît au profit d'une pratique de lecture et d'écriture guidée par le hasard des préférences du moi²³.

Donc les fondements ultimes de la littérature romanesque doivent se trouver, selon Baroja, dans le « fonds sentimental » de l'auteur, « un fondo turbio formado por mil elementos oscuros » (91-92). Cette « matière » de la littérature, c'est justement celle de la littérature moderne, qui est bel et bien faite de « perturbations mentales », comme le montre l'œuvre de Dostoïevski (81-2). Dans cette perspective, les exigences ortéguiennes d'une « forme » comme quelque chose qui serait surimposé à la matière tombent de leur propre poids. Cette réalité sentimentale n'a pas besoin de commander une technique artificielle ; plus exactement, elle s'en trouve non pas une, mais plusieurs, de façon spontanée (93). Une réflexion finale sur la technique de Dostoïevski réunit toutes ces impulsions anti-hermétiques dans une dernière blague au dépens de la « lenteur » :

Si se pudiera separar [une technique narrative] del autor y ser empleada por otro no valdría gran cosa. Dostoievski, cuando deja su técnica novelesca y no hace más que narrar lo visto por él, como en los *Recuerdos de la casa de los muertos*, es tan interesante y coge al lector tanto como en sus demás libros. [...] Haciendo una comparación un tanto ramplona a la que era aficionado un amigo, diríamos que esta máquina poderosa que es la obra dostoiévskiana, que nos asombra por su agilidad y por su temple, es como un automóvil que para mí contrincante tiene, naturalmente, un motor, pero que lo más transcendental en él es la carrocería ; en cambio, a mí me parece lo contrario ; para mí la obra del ruso tiene seguramente su carrocería, pero lo esencial en ella es la fuerza de su motor. (82-3)

La plaisanterie n'est pas trop bonne, et les limites entre ce qui relève de la forme et ce qui relève du « moteur » restent tout aussi imprécises et confuses qu'auparavant. Mais cette citation résume bien la teneur des idées de Baroja et, encore mieux, le ton provocant et

última. [...] La dosis de elementos extraños que pueda soportar el libro depende en definitiva del genio que el autor posea para disolverlos en la atmósfera de la novela como tal » (III, p. 418).

²³ En ne faisant pas de distinctions de genre, le romancier risquerait ainsi de ne trouver dans la littérature que soi-même : « En el acto estético el sujeto disfruta siempre de algo más que de sí mismo [...]. El placer estético, que se desarrolla en el movimiento pendular existente ente contemplación no interesada y participación experimentadora, es una forma de experimentarse uno mismo en esa capacidad de ser otro, que el comportamiento estético nos ofrece » (Hans Robert JAUSS, *op. cit.*, p. 76).

moqueur du « Prologue », qui a pris en charge la manifestation des différends et des divergences d'opinion même là où, peut-être, il n'y en avait pas.

Ces deux manifestations du plaisir, le plaisir de la lecture, le plaisir de discuter, en quoi seraient-elles semblables, de quelle sources communes tireraient-elles leur force ou leurs effets? Voilà des questions auxquelles nous ne saurions répondre que par des hypothèses. Bornons-nous à dégager de l'exposé précédent quelques remarques synthétiques autour des points évoqués.

Tout comme Baroja le suggère, l'incompréhension entre les deux écrivains est due moins à leurs idées qu'à leurs « sympathies » (66-67), donc à leurs goûts. En littérature, la notion de goût dépend grandement de facteurs sociaux et idéologiques. Elle se trouve à mi-chemin entre le plaisir spontané des individus et les jugements d'autorité de la critique qui prétendent les autoriser ou les justifier²⁴. Ce sont ces plaisirs subjectifs du goût qui diffèrent, et non pas les plaisirs de la littérature comme modalités ou possibilités générales. C'est parmi ces modalités générales que les deux écrivains ont choisi celles qui s'accordaient le plus à leur formation et à leur idéologie socio-politique. Si cette explication de la controverse n'était pas globalement erronée, nous pourrions en déduire une troublante participation des facteurs rationnels dans les mécanismes du plaisir, tout du moins une sorte de problématique confirmation du plaisir par des biais intellectuels.

Mais les choix de Baroja et d'Ortega ne sont pas simplement intellectuels : tels qu'ils sont exposés, ils sont aussi belliqueux et polémiques. C'est la dynamique de l'affrontement, l'instinct théâtral de la scène et le désir de séduire le public coûte que coûte, les éléments qui expliquent les dérives dans les textes des deux auteurs, plus soucieux de l'efficacité et de la puissance que de l'exactitude ou de la propriété de leurs arguments respectifs. Ortega ne sait pas résister à la tentation de s'exprimer depuis une position autoritaire et, par moments, méprisante, de policier des goûts et des nouveautés ; de son côté, Baroja souhaite garder la réputation de « eleuteromane » et « dogmatophage » (*Juventud*, 25) qu'il avait réussi à se forger. On dirait des vieux rôles de fable comique ; mais la discussion théorique entre les deux personnages n'en reste pas moins une pour autant.

²⁴ Levin L. SCHÜCKING, *El gusto literario* [1931], trad. Margit FRENK, México, F.C.E., 1978 ; Gérard GENETTE, *L'oeuvre d'art II. La relation esthétique*, Paris, Éds. du Seuil, 1997, 71-147.

Tournons-nous alors vers la texture des répliques qui constituent cette discussion. Malgré son développement au long de plus d'une dizaine d'années et malgré la diversité des genres employés — compte rendu, prologue, essai, article —, nous croyons trouver en elle un principe poétique de répétition, c'est-à-dire le retour d'une série de motifs, de phrases ou de tournures qui semblent donner une structure dialectique au débat, tout en se faisant l'écho les uns des autres. La reprise des mots de l'Autre est un phénomène courant dans le discours polémique ; qu'elle soit ouverte ou cachée, elle accentue les effets polyphoniques de distorsion et d'ironie de manière subtile et complexe, tout en nous rappelant, comme le montrent les études de Mikhaïl Bakhtine, les dettes de la réflexion écrite vis-à-vis de la discussion orale, sa source culturelle d'origine. Sous les débats lettrés de la théorie, il n'y aurait donc qu'un échange dialogique²⁵.

Donc, ce dialogue critique fait penser aux jeux, au sens établi par Johan Huizinga dans *Homo Ludens* : une activité superflue qui crée la tension, une confrontation ou *agon* avec des règles établies, un spectacle qui fait plaisir. Ce spectacle se développe de façon fortement formalisée, dans un espace rituel clos et sur une série de répétitions, comme on peut le voir dans diverses manifestations culturelles telles que les cérémonies religieuses, les disputes académiques et, tout particulièrement, les discussions parlementaires. Ce n'est pas, selon Huizinga, que la culture soit une évolution du jeu ; c'est que, dans un sens profond, elle n'est qu'un jeu et elle se développe en suivant ses structures formelles. Ne pas prendre en compte la composante ludique dans les textes théoriques de Baroja et d'Ortega reviendrait à nous refuser quelques-uns des plaisirs que nous pouvons tirer d'eux, et par conséquent, à ne pas bien saisir tout leur sérieux et toute leur ampleur.

²⁵ Mikhaïl BAKHTINE, *La poétique de Dostoïevsky* [1929], trad. Isabelle KOLITCHEFF, préf. Julia KRISTEVA, Paris, Eds. du Seuil, 1998, p. 253-289 (269-272).