Entre déterminisme et libre arbitre : les images emblématiques de la Fortune dans le roman néo-grec espagnol (1604-1657).

Sandra Duarte

▶ **To cite this version:**

Sandra Duarte. Entre déterminisme et libre arbitre : les images emblématiques de la Fortune dans le roman néo-grec espagnol (1604-1657).. Linguistique. Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand II, 2013. Français. NNT : 2013CLF20012 . tel-01080101

HAL Id: tel-01080101

https://theses.hal.science/tel-01080101

Submitted on 4 Nov 2014

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

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

THÈSE

en vue de l'obtention du

DOCTORAT DE LETTRES ROMANES

délivré par l'UNIVERSITÉ BLAISE PASCAL
CLERMONT-FERRAND

Discipline ou spécialité : ÉTUDES IBÉRIQUES

Soutenue par Mme Sandra DUARTE
le 13 juin 2013

Entre déterminisme et libre arbitre : les images emblématiques de la Fortune dans le roman néo-grec espagnol (1604-1657)

JURY

M. Christian BOUZY : Professeur émérite, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand
M. Pierre CIVIL : Professeur, Université Paris-III, Sorbonne Nouvelle
Mme Christine MARGUET : Maître de Conférences, Université Paris-VIII, Saint-Denis
M. Emmanuel MARIGNO : Professeur, Université Jean Monnet, Saint-Étienne

École doctorale : Lettres, Sciences Humaines et Sociales
Directeur de Thèse : M. Christian BOUZY (CERHAC)

Résumé

Aux XVI^{e} et XVII^{e} siècles, avec la lecture des œuvres d'Achille Tatius et Héliodore d'Émèse, auteurs grecs des premiers siècles de l'ère chrétienne, les auteurs espagnols redécouvrent un genre particulier qui sera qualifié tantôt de roman d'aventures, tantôt de roman byzantin. Tant l'appellation de roman que la qualification de byzantin sont fautives puisqu'il s'agit en fait de récits poétiques ou en prose antérieurs à la fin du IV^{e} siècle, c'est-à-dire antérieurs à ce qu'il est convenu d'appeler historiquement l'ère byzantine. Pour notre part, nous retiendrons l'appellation de roman néo-hellénistique ou roman néo-grec espagnol – voire « roman baroque », à l'instar de Georges Molinié[1] – pour qualifier le *nouveau* genre romanesque créé à partir de ces récits. Nous voyons dans ce genre le développement d'une littérature en adéquation avec les exigences éthiques et esthétiques de l'*« utile dulci* » horacien.

Influencé par le contexte politico-religieux de la Contre-Réforme, le roman néo-grec espagnol ou roman baroque expose de manière plus ou moins patente le thème de la diatribe à propos du libre arbitre et de la prédestination. Le rôle joué au cœur de ces romans par la Providence et le Destin, en particulier sous leur forme emblématique, semble empreint de l'enseignement des dogmes catholiques défendus lors du Concile de Trente.

Dans les quatre ouvrages du corpus (*El peregrino en su patria* de Lope de Vega, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Miguel de Cervantès, *Historia de Hipólito y Aminta* de Francisco de Quintana, *El Criticón* de Baltasar Gracián), le problème du déterminisme et celui du salut sont de nombreuses fois soulevés. Cela se produit soit dans des discussions entre les personnages, soit dans le cours même de l'intrigue par l'apparition de phénomènes de prédiction astrologique ou autre mettant en cause les notions de Fortune et de Destin. De la même façon, les personnages, par leur manière d'être et d'agir, évoquent la notion de libre arbitre soulignant ainsi l'importance des actes qu'ils accomplissent pour assurer leur salut.

Mots clés : Amour, Baroque, Destin, Déterminisme, Emblème, Fortune, Hasard, Libre arbitre, Providence, Roman néo-grec espagnol.

[1] Georges Molinié, *Du roman grec au roman baroque*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1995.

Abstract

In the sixteenth and seventeenth centuries, thanks to the writings of Achilles Tatius and Heliodorus of Emesa, two Greek authors who lived the first centuries of the Christian era, the Spanish writers rediscover a new particular genre. Those books are either labeled as adventure novels or Byzantine novels. Both the terms “novel” and “Byzantine” are inadequate since those books deal with storylines in prose or in verse dating back to the end of the fifth century, that is to say prior to what is commonly and historically termed as the Byzantine era. We will stick to the expressions “Spanish and Greek novel” or “Baroque novel” as taken up by Georges Molinié in order to label this new fictional genre in which we can perceive the development of a literature more in terms with the ethic and aesthetic standards of the Horacian « *utile dulci* ».

Influenced by the political and religious frame of the Counter Reformation, the Spanish and Greek novel or « Baroque novel » exposes in an underlying way the theme of the diatribe about freewill and predestination. The role played by Providence and Fate in those novels, in particular under their emblematic form, is revealing of the Catholic dogmas defended during the Council of Trent.

In the four books of the corpus (*El peregrino en su patria* by Lope de Vega, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* written by Miguel de Cervantes, *Historia de Hipólito y Aminta* by Francisco de Quintana, Baltasar Gracian’s *El Criticón*) the issues of determinism and salvation are being raised. This occurs either during the dialogues, or in the development of the plot through the appearance of phenomena of astrological prediction or of other natures dealing with the notions of Fortune and Destiny. In the same way, the characters – through the way they act and behave – evoke the notion of free will, thus underlining the importance of the actions they accomplish in order to secure their salvation.

Keywords : Love, Baroque, Destiny, Determinism, Emblem, Fortune, Chance, Free will, Providence, Greek novel.

Remerciements

Ces recherches n'auraient pu aboutir sans l'aide et le soutien de plusieurs personnes que je tiens à remercier.

Il s'agit en premier lieu de mon directeur de recherche, M. le Professeur Christian BOUZY qui, depuis mon année de Maîtrise, n'a cessé de me suivre et m'a donné goût aux emblèmes et à la recherche littéraire. Il est resté présent toutes ces années et m'a accordé sa confiance malgré l'éloignement géographique et mon manque de disponibilité.

Je pense aussi à M. le Professeur Bernard DOMPNIER qui m'a donné de son temps pour me guider dans mes recherches ainsi qu'à M. le Professeur Michaël NERLICH dont les critiques et les conseils m'ont été fort profitables.

J'ai une pensée particulière pour mon conjoint et mes garçons qui depuis des années font des concessions et me pardonnent mon manque de disponibilité. Je les remercie vivement pour leur présence ainsi que pour leur compréhension.

Entre déterminisme et libre arbitre : les images emblématiques de la Fortune dans le roman néo-grec espagnol (1604-1657)

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION p. 8

PREMIÈRE PARTIE : les romans du corpus p. 22

1. *El peregrino en su patria* de Lope de Vega (1604) p. 23
2. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Miguel de Cervantes (1617) p. 29
3. *Historia de Hipólito y Aminta* de Francisco de Quintana (1627) p. 34
4. *El Criticón* de Baltasar Gracián (1651, 1653, 1657) p. 38

DEUXIÈME PARTIE : contextes politico-religieux et littéraire p. 43

1. Contexte politico-religieux p. 44
   1. 1. Situation historique et religieuse p. 44
   1. 2. Les courants de pensée p. 47
2. Le phénomène emblématique p. 51
   2. 1. Origines et développement p. 51
   2. 2. L'emblématique en Espagne aux XVI^{e} et XVII^{e} siècles p. 52
   2. 3. Le rayonnement de l'emblème sur les autres arts p. 54
   2. 4. L'impact pragmatique sur les consciences p. 58
3. Roman et emblématique p. 61
   3. 1. Au-delà du divertissement : le problème du salut p. 61
   3. 2. L'*emblématisme* : compréhension et représentation du monde p. 71

TROISIÈME PARTIE : les personnages soumis au destin ou au hasard p. 78

1. Déterminisme et prédestination p. 79
2. Le rôle du hasard dans l'économie narrative p. 98
3. Les références à l'astrologie judiciaire p. 122
   3. 1. Le statut de l'astrologie aux XVI^{e} et XVII^{e} siècles p. 122
   3. 2. La *science* de l'astrologie dans le roman néo-grec espagnol p. 125
   3. 3. Critique de l'astrologie et défense du libre arbitre p. 139
4. Sorcellerie p. 151
   4.1. La sorcellerie en Espagne p. 151
   4.2. La sorcière dans le *Persiles* et dans *El peregrino en su patria* p. 152

QUATRIÈME PARTIE : les personnages libres de leur choix p. 169

1. La liberté totale : des personnages maîtres de leur destin p. 170
   1. 1. L'homme est l'architecte de son destin p. 170
   1. 2. Amour et libre arbitre chez Cervantès p. 178
   1. 3. Amour et libre arbitre chez Lope de Vega p. 186
2. La liberté surveillée : des personnages sous influence ? p. 190

3. Stoïcisme et néostoïcisme p. 201
3. 1. Constance et résistance face à l'adversité p. 201
3. 1. 1. « *Sustine et abstine* », Sénèque, Epictète p. 201
3. 1. 2. Le rocher sénéquien p. 208
3. 2. La navigation de la vie : le voyage allégorique contre les éléments p. 211
3. 3. Le libre choix : Y pythagoricien, Hercule à la croisée des chemins p. 226
3. 4. L'adversité : cadeau de Dieu ou mise à l'épreuve p. 238
4. Sotériologie : les personnages construisent leur salut p. 255
4. 1. *El peregrino en su patria* : un guide du salut ? p. 255
4. 2. L'évolution des personnages dans le *Persiles* p. 260
4. 3. *El Criticón* de Gracián et le *Tableau de Cébès* p. 265
4. 4. *Historia de Hipólito y Aminta* : l'exemplarité négative p. 272
4. 5. L'ambiguïté du libre arbitre : le problème du Bien et du Mal p. 277

CINQUIÈME PARTIE : *Discordia concors*
Entre déterminisme et libre arbitre p. 283

1. Le traitement de la Fortune dans le roman néo-grec espagnol p. 284
1. 1. Personnages fortunés contre personnages infortunés p. 284
1. 2. Les origines de la Fortune et ses représentations emblématiques p. 287
1. 3. Prégnance de la Fortune et de l'élément maritime p. 292
1. 4. Les caractéristiques de la Fortune p. 296
1. 4. 1. La Fortune : rapide, versatile, aveugle, téméraire et aléatoire p. 296
1. 4. 2. Cécité et témérité : la chute mythologique et symbolique p. 298
1. 5. L'Amour et la Fortune p. 302
1. 5. 1. Savoir saisir l'Occasion p. 302
1. 5. 2. La mèche de cheveux ou la lueur d'espoir p. 304
1. 6. La Roue de la Fortune p. 307
1. 6. 1. Circularité de la Roue et circularité du Temps p. 309
1. 6. 2. Ascension et chute symboliques p. 319
1. 6. 3. L'image du clou ou la fixation du sort p. 321
1. 6. 5. La circularité comme signe d'espoir p. 323
1. 7. Fortune ou l'image de la fragilité de la vie p. 324
1. 8. « *VIRTUTIS FORTUNA COMES* », la devise d'Alciat p. 326
1. 9. Fortune et libre arbitre p. 335
2. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* entre destin et libre choix p. 343

CONCLUSION p. 346

BIBLIOGRAPHIE p. 360

TABLE DES PLANCHES p. 390

ANNEXES : PLANCHE I À LXXVII p. 397

INTRODUCTION

Ce travail se veut une contribution à la fois à l'essor des recherches autour du roman grec espagnol et au développement de l'étude de l'emblématique dans l'Europe des XVI^{e} et XVII^{e} siècles. Il tiendra compte de la fonction hyperesthétique de cette dernière puisque l'emblème apparaît aussi bien dans des œuvres littéraires (poésie, théâtre, prose) que dans des œuvres artistiques. Cette recherche s'appuie donc sur des ouvrages littéraires, des romans mis en relation avec le genre de l'emblème dont il faut considérer en même temps la visualité et la textualité. Cela permettra de s'interroger sur les moyens utilisés par les auteurs du corpus pour introduire des emblèmes dans leurs œuvres, ainsi que pour faire naître le visuel *via* l'écrit dans la perspective, dévoyée il est vrai, du « *ut pictura poesis* » d'Horace.

Toutefois, notre recherche ne se limitera pas au domaine purement littéraire et/ou artistique, car il sera indispensable de s'intéresser, d'une manière générale, au domaine de l'histoire des idées et plus particulièrement à celle des dogmes religieux. En effet, du schisme luthérien à la Contre-Réforme tridentine, l'histoire du XVI^{e} siècle – immédiatement antérieure à celle qui nous occupe – a été agitée par la diatribe, opposant protestants et catholiques, suscitée par la question du libre arbitre et de la prédestination.

Le rôle attribué à la Fortune et à la Providence dans les ouvrages choisis, leur présence en tant qu'adjuvants ou opposants des personnages, révèleront la complexité et parfois même l'ambiguïté de leur traitement, sans doute provoquées par leur statut polémique.

L'analyse portera, entre autres, sur l'importance accordée à l'emblématique dans le roman néo-grec espagnol du XVII^{e} siècle. Il s'agira, plus particulièrement, d'étudier le rôle joué par les notions déterministes (Fortune, Hasard, Destin, Sort, Providence, Chance, etc.) dans l'économie narrative des quatre ouvrages qui constituent le corpus et dont les dates de publication justifient les limites chronologiques du sujet.

Après une première étude pionnière de José Luis Esterlich, au tout début du XX^{e} siècle, qui mentionnait assez justement le terme de « novela griega », ce fut au

tour de Menéndez Pelayo de s'intéresser à la question[2]. Dès 1915, dans ses études sur le roman espagnol *Orígenes de la novela*[3], Marcelino Menéndez Pelayo donna à ce genre littéraire le nom de « novela bizantina de aventura ». En 1950, Albino Martín Gabriel publiait un article sur l'influence des *Éthiopiques* dans l'œuvre de Lope, de Cervantès et de Gracián[4]. En 1966, paraissait une courte étude d'Emilio Carilla intitulée « La novela bizantina en España »[5]. Pourtant, l'intérêt porté au roman néo-grec est plutôt récent car, comme le souligne Miguel Angel Teijeiro Fuentes, « en los comienzos de la ya lejana década de los ochenta […] el panorama crítico sobre este género resultaba ciertamente desolador »[6]. Ce peu d'intérêt s'explique, selon lui, par l'attention portée à d'autres genres littéraires comme le roman de chevalerie ou le roman picaresque[7]. Puis sont apparus, en 1996, les travaux de Javier González Rovira sous le titre *La novela bizantina de la Edad de Oro*, résumé de sa thèse de doctorat. Il y analyse l'évolution du genre au travers d'une étude chronologique des « romans byzantins ». De même, l'étude de Christine Marguet, intitulée *Le roman d'aventures et d'amour en Espagne XVI^e^-XVII^e^ siècles. L'utile et l'agréable* (2004), est le résultat d'une thèse novatrice dans ce domaine. Dans son ouvrage, l'universitaire française analyse l'influence du roman hellénistique dans les œuvres espagnoles ainsi que l'évolution esthétique et didactique par rapport au modèle grec.

Pour ce qui est du rôle de l'emblématique et du thème de la Fortune dans le roman néo-grec espagnol, Javier González Rovira se réfère déjà au thème du hasard. Quelques articles ont également étaient dédiés au rôle ou à la présence de l'emblématique dans les ouvrages choisis[8]. Pour autant, aucune recherche n'a

---

[2] José Luis Esterlich, « La novela griega en España (notas bibliográficas) »*, Revista Contemporánea*, CXIX, 15/07/1900, pp. 26-44.

[3] Marcelino Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, Madrid, CSIC, 1943, Tome II, Chapitre VI.

[4] Albino Martín Gabriel, « Heliodoro y la novela española: apuntes para una tesis », *Cuadernos de Literatura,* 8, 1950, pp. 215-234.

[5] Emilio Carilla, « La novela bizantina en España », *Revista de Filología Española*, 49, 1966, pp. 275-287.

[6] Miguel Angel Teijeiro Fuentes, « Marcelino Menéndez Pelayo en los orígenes de los estudios bizantinos », *in* Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez (dirs.), *Orígenes de la novela: estudios,* Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, Sociedad Menéndez Pelayo, 2007, p. 261, [en ligne] disponible http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=29928&portal=296, consulté le 19 janvier 2012.

[7] *Ibid.,* p. 261.

[8] Juan Bautista Avalle-Arce, « *Persiles* and Allegory », *Bulletin of the Cervantes Society of America,* 10. 1, 1990, pp. 7-16. John T. Cull, « Emblem motifs in *Persiles y Sigismunda* », *Romance Notes*, vol. XXXII, number 3, 1992, pp. 199-207. Christian Bouzy, « Quête emblématique de la félicité et de la sagesse : le *Persiles*, roman de l'eudémonisme néostoïcien », *in Lectures d'une œuvre. « Los trabajos de Persiles y Sigismunda » de Cervantès,* Jean-Pierre Sánchez (coord.), Nantes, Éditions du Temps,

combiné les deux aspects, ni étudié de façon détaillée le rôle de ces notions dans l'économie narrative du roman néo-grec.

Au milieu du XVI^{e} siècle, le récit d'Achille Tatius (II^{e}-III^{e} siècle), *Les Amours de Leucippé et Clitophon*, et celui d'Héliodore d'Émèse (IV^{e} siècle), *Les Éthiopiques ou Histoire de Théagène et Chariclée,* sont redécouverts par les auteurs espagnols. À leurs yeux, ces récits montrent la voie dans laquelle doit s'engager le roman puisqu'ils satisfont aux exigences éthiques et esthétiques de l'« *utile dulci* » horacien. Se met alors en place un genre narratif qui, s'inspirant du récit hellénistique ou roman grec, prendra l'appellation de roman d'aventures ou, à tort, celle de roman byzantin. Nous garderons la dénomination de roman néo-grec espagnol ou roman baroque, tant il est avéré que ce sont les récits hellénistiques des trois ou quatre premiers siècles de notre ère et non pas les récits byzantins, plus tardifs, qui ont inspiré les ouvrages choisis.

Les similitudes entre le roman hellénistique et son homologue espagnol sont indéniables, les auteurs eux-mêmes n'en font pas mystère ; au contraire, ils les revendiquent comme Cervantès. Toutefois, le modèle grec n'apporte qu'un cadre narratif, comme une sorte de contenant, car le contenu fondamental – la pensée du roman dirait Thomas Pavel[9] – est conditionné par une idiosyncrasie et une idéologie différentes. Ainsi, dans *El peregrino en su patria*, outre le chronotope bien évidemment configuré d'une autre manière (le changement géographique est notable), l'idéologie lopesque est fortement empreinte des préceptes tridentins.

Les romans baroques de notre corpus trouvent donc leur origine formelle dans les récits épiques d'Achille Tatius et d'Héliodore dont ils développent certains aspects esthétiques tels que la vraisemblance de l'action et la description des espaces. De même, ils en reprennent certains aspects plus spirituels : une vision

---

2003, pp. 79-118, 3 ills. Sagrario López Poza, « La emblemática en *El Criticón* de Baltasar Gracián », *in* Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull (eds.), *Los días del Alción. Emblemas, Literatura y Arte del Siglo de Oro*, José J. de Olañeta-Edicions UIB y College of the Holly Cross, « Medio Maravedí », 2002, pp 353-373. Le thème de la Fortune en littérature française et italienne a été traité dans l'ouvrage collectif dirigé par Enea Balmas, *Il tema della Fortuna nella letteratura francese e italiana del Rinascimento*, Firenze, Leo S. Olschki, 1990. Yasmina Foehr-Janssens et Emmanuelle Métry ont publié un rassemblement d'études sous le titre *: La Fortune. Thèmes, représentations, discours*, Genève, Droz, 2003. Lucie Galactéros de Boissier a analysé les représentations emblématiques de la Fortune dans deux articles : « Images emblématiques de la Fortune. Éléments d'une typologie », *in* Yves Giraud*, L'emblème à la Renaissance*, Paris, Société d'Édition d'Enseignement supérieur, 1982, pp. 79-125 ; et « La Fortune classique entre le mythe et l'allégorie », *in* Claude Faisant (dir.), *La mythologie au XVI^{e} siècle*, Marseille, C.M.R.17, 1982, pp. 99-111.

[9] Voir Thomas Pavel, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003. L'étude commence par l'analyse des *Éthiopiques* d'Héliodore.

moralisatrice de la vie, l'exaltation de l'amour chaste des héros et de leurs vertus (condition *sine qua non* pour le bonheur final), la critique des vices, etc. Bref, autant d'ingrédients qui feront de ces œuvres un modèle idéal de lecture pour les humanistes, comme le rappelle Christine Marguet :

> le roman grec s'attira les bonnes grâces des humanistes, pour des motifs esthétiques, notamment sa vraisemblance, la complexité de sa construction, mais aussi en raison d'une action qui pouvait paraître exemplaire, par la mise en scène d'amants vertueux, l'exaltation du mariage, et l'inclusion d'un discours didactique qui peut toucher à la morale, mais aussi à différents domaines du savoir[10].

Le premier roman espagnol de ce genre s'intitule *Historia de los amores de Clareo y Florisea* de Alonso Nuñez de Reinoso de 1552 ; le dernier sera *Entendimiento y verdad* de Cosme Gómez Tejada de los Reyes de 1673. Entre ces deux ouvrages le genre va évoluer et passer par différentes étapes telles qu'elles ont été présentées par Javier González Rovira dans son étude *La novela bizantina de la Edad de Oro*[11]. La première étape, marquée par la naissance du genre en Espagne, débute donc avec la publication de *Clareo y Florisea* d'Alonso Núñez de Reinoso en 1552 à Venise. Le genre se développe ensuite avec la publication de *El peregrino en su patria* (1604) de Lope de Vega et celle de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617) de Cervantès. Ces deux ouvrages marquent l'apogée du roman néo-grec espagnol qui se teinte de l'idéologie contre-réformiste. Puis le genre semble s'essouffler dans la phase suivante avec *Historia de Hipólito y Aminta* (1627) de Francisco de Quintana. Les caractéristiques héritées du roman grec y sont poussées à leur paroxysme, il en va ainsi des épisodes interpolés qui manquent parfois de rapport direct avec l'action. Les limites du genre sont atteintes. L'intérêt porté à cette littérature devient moindre, elle a perdu de sa nouveauté et de sa cohérence : elle entre alors dans une phase de décadence. Cependant, conscients des erreurs commises, quelques auteurs de cette période vont donner une nouvelle dimension au genre et l'enrichir grâce à l'utilisation de l'allégorie ; c'est le cas de Baltasar Gracián avec *El Criticón* (1651-1653-1657) et de Cosme Gómez de Tejada avec *Entendimiento y Verdad, amantes philosóphicos* (1673).

Les Éthiopiques d'Héliodore constituent un modèle de premier choix pour nos auteurs car ce récit épique leur semble correspondre au genre narratif le mieux

[10] Christine Marguet, *Le roman d'aventures et d'amour en Espagne XVI^e^-XVII^e^ siècles. L'utile et l'agréable,* Préface d'Augustin Redondo, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 115.
[11] Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1996.

adapté à l'époque. En effet, celui-ci joint au critère obligé de divertissement un contenu moral dans lequel apparaissent des thèmes comme la défense de la chasteté ou l'aspect transitoire de la vie terrestre, ainsi que l'analyse Christine Marguet :

> Le roman grec apparaît comme un genre attractif, par sa maîtrise des techniques de narration, sa thématique amoureuse, tout autant qu'auréolé de cette gravité que lui octroie son statut de modèle générique. Le roman qui n'a pas sa place parmi les genres classiques, se trouve, par la grâce du roman grec, hissé au rang théorique de moderne épopée. *Les Éthiopiques* est en effet érigé en réponse aux problèmes que pose la définition du roman […][12].

Christine Marguet insiste particulièrement sur le traitement réservé dans ces romans au précepte incontournable à l'époque baroque de l'« enseñar deleitando », variante espagnole de l'« *utile dulci* » : « Il est une contrainte à laquelle le genre se plie sans doute plus naturellement que d'autres ; celle de plaire honnêtement, voire de plaire en instruisant, topique répété dans les traités théoriques, les paratextes, voire les textes, et de mise en œuvre délicate. »[13]

Les principaux aspects du récit grec apparaissent en fait dans un corpus d'ouvrages que l'on peut délimiter de la manière suivante :

– *El peregrino en su patria* (1604)[14], de Lope de Vega ;

– *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617)[15], de Miguel de Cervantes ;

– *Historia de Hipólito y Aminta* (1627)[16], de Francisco de Quintana ;

– *El Criticón* (1651, 1653, 1657)[17], de Baltasar Gracián.

Il est vrai toutefois que le roman de Lope de Vega s'éloigne quelque peu du schéma traditionnel pour l'actualiser sous certains aspects, ainsi que le souligne Javier González Rovira :

> Lope está ensayando un proceso de actualización y nacionalización del género con la inclusión de estos rasgos que serán característicos de nuestra narrativa y teatro barrocos para la edificación del público, nacionalización que, por otro lado, se apoya también en dos sólidos pilares […]: la limitación del marco espacio-temporal y la intensificación de la religiosidad[18].

---

[12] Christine Marguet, *Le roman d'aventures et d'amour en Espagne, op. cit*., p. 9.
[13] *Ibid.*, pp. 9-10.
[14] Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, Madrid, Clásicos Castalia, 1973.
[15] Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Introducción de Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 2003.
[16] Francisco de Quintana, *Historia de Hipólito y Aminta*, Madrid, Luis Sánchez, 1627.
[17] Baltasar Gracián, *El Criticón*, edición, notas y bibliografía de Elena Cantarino, introducción de Emilio Hidalgo-Serna, Madrid, Espasa Calpe, «Austral», 1998.
[18] Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro, op. cit.,* p. 215.

Lope choisit en effet l'Espagne comme espace d'aventures et de pérégrinations et non pas un paysage exotique ou des terres septentrionales comme le fera Cervantès dont le *Persiles* reprend l'argument du roman grec : les amours contrariés d'un couple d'amants qui doit affronter différents obstacles. Ce sont autant d'épreuves que les protagonistes auront à surmonter pour prouver la force et la sincérité de leurs sentiments jusqu'à l'heureux dénouement final où le mariage vient concrétiser leur amour. La structure du roman d'Héliodore, avec son début *in medias res*, avec ses analepses et ses prolepses, est respectée par Lope, comme l'indique pertinemment Javier González Rovira :

> La historia de Pánfilo y Nise se desarrolla según las pautas genéricas […]. El inicio *in medias res*, con un solitario y anónimo peregrino que acaba de perder a su amada tras un naufragio, es uno de los rasgos más característicos de la novela clásica. A lo largo de los cinco libros, mediante las analepsis de Pánfilo, Nise, Celio y Finea, iremos reconstituyendo toda la historia de sus peregrinaciones[19].

Pour sa part, le roman de Francisco de Quintana ne s'éloigne pas du schéma traditionnel du récit hellénistique. L'intérêt d'inclure ce roman dans le corpus réside également dans le fait que très peu de recherches lui ont été consacrées, à part celle de Christine Marguet ou celle de Javier González Rovira[20], sans doute parce qu'il n'a pas connu de réédition récente.

Avec *El Criticón* de Baltasar Gracián, le genre semble rester dans la tradition du récit grec pour ce qui est de son « núcleo estructural »[21], mais les tendances parodiques et allégoriques l'emportent, en raison sans doute d'un certain renouveau moral comme le suggère Javier González Rovira : « A nuestra novela bizantina, quizá por la presión de una sociedad que va acentuando su rígido moralismo, quizá por la influencia del auto sacramental, le llega el momento de la alegorización »[22].

Dans les autres ouvrages du corpus, l'intrigue est fondée sur les aventures d'un couple d'amants, alors que dans *El Criticón*, Gracián choisit de mettre l'accent sur le voyage allégorique de deux hommes (un père et son fils) à la recherche de la sagesse et de la félicité symbolisées par Felisinda (épouse de Critilo et mère

[19] Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro, op. cit.,* p. 211.
[20] Christine Marguet, *Le roman d'aventures et d'amour en Espagne, op. cit*. ; Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, *op. cit.*
[21] Javier González Rovira*, op. cit.,* p. 333.
[22] *Ibid.*, p. 333.

d'Andrenio) qui sert de fil conducteur au voyage[23]. Le *desengaño*, trait moral typiquement baroque, devient alors l'ingrédient principal de l'allégorie et de l'apologue, ainsi que le commente Javier González Rovira :

> Los géneros que mejor sirven para llevar a cabo este propósito, claro está, son para Gracián la alegoría y el apólogo, en cuyas definiciones aparecen el carácter de narración entretenida y hábilmente compuesta, la utilidad y dulzura horacianas y el propósito fundamental del desengaño[24].

Et c'est par le biais de ces deux genres, très prisés à l'époque baroque, à teneur profondément morale que Baltasar Gracián narre le périple des deux hommes qui devient le symbole de la vanité de la vie terrestre de l'homme.

Le thème du Destin, de la Fortune, de la Providence, du Hasard, du Sort – quel que soit son nom – apparaît de façon tout à fait logique dans ce genre romanesque inspiré du roman hellénistique dont les héros sont un « couple choisi par les Dieux et prédestiné au bonheur »[25]. L'intrigue du roman néo-grec espagnol est déterminée par l'aventure, le voyage, l'amour, c'est-à-dire des domaines dans lesquels l'Homme peut être soumis à des forces extérieures, voire devenir le jouet des éléments et des circonstances. Lorsque ces notions apparaissent dans les récits, c'est souvent à leur représentation emblématique que les auteurs se réfèrent. On retrouve ainsi sous leur plume les attributs que la déesse Fortune arbore dans l'*Emblematum Liber* d'Alciat de 1531 et dans les éditions suivantes des *Emblemata*[26]. Pour étudier pleinement le rôle et l'importance de ces notions dans le roman, il faut avant tout les définir de la façon la plus large possible afin de pouvoir prendre en compte leur complexité et leur richesse.

Le Destin, tout d'abord, est une puissance qui, selon les croyances, « fixerait de façon irrévocable le cours des évènements »[27]. Cette notion va de pair avec celle de déterminisme car toutes les conditions sont mises en place pour arriver à cette fin décidée à l'avance, tous les évènements sont marqués et tracés pour atteindre un

[23] Emilia Deffis de Calvo, « El discurso narrativo y el cronotopo en *El Criticón* de Baltasar Gracián », *in Studia Aurea*. *Actas del III congreso de la AISO*, Toulouse-Pamplona, 1996, p. 141.
[24] Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro, op. cit.,* pp. 332-333.
[25] Thomas Pavel, *op. cit*., p. 54.
[26] Andrea Alciatus, *Emblematum Liber*, Augsburg, Steyner, 1531. À l'exception de la seconde édition, intitulée *Emblematum libellus*, Paris, Wechel, 1534, les éditions latines postérieures prendront pour la plupart le titre d'*Emblemata.*
[27] *Le Robert. Dictionnaire de la langue française*, Paris, Le Robert, 1991, Vol. III, p. 454b.

but ultime qui se concrétisera[28]. L'Antiquité grecque accordait au Destin, nommé *μοίρας*, une grande importance :

> La mythologie grecque a vu le destin sous les traits d'un dieu, fils du chaos et de la nuit, véritable maître de l'univers auquel même les autres dieux étaient soumis. Il représentait une force aveugle contre laquelle on ne pouvait lutter. Fatalité mystérieuse dont la mythologie, la tragédie et la morale sont comme le reflet, une vision pessimiste du monde[29].

Le terme évolue et peut signifier aussi « Le cours de l'existence considéré comme pouvant être modifié par celui qui la vit »[30]. Il ne faut alors plus voir dans la notion de Destin une quelconque fatalité car, si toutes les conditions ne sont pas réunies, le but risque de ne pas être atteint ; le fatalisme induit au contraire que les évènements, les faits prévus se produiront inexorablement, quelles que soient les circonstances.

Dans la notion de Providence, la volonté de Dieu intervient et pousse l'homme à suivre un certain chemin. Malgré tout, il reste à ce dernier la possibilité de choisir. Le libre arbitre est cette faculté qui permet à l'homme d'être l'architecte de son destin, de se déterminer sans autre cause que la volonté elle-même. Le libre arbitre n'est pas pour autant contraire à la notion de prédestination puisque, selon Adolphe Gesché, « Ce qui est prédéterminé, c'est l'accomplissement et la manifestation plénière du projet divin ; mais la responsabilité de l'homme […] demeure entière dans l'accueil ou dans le refus »[31].

Grâce à sa volonté propre, l'homme a la possibilité de se déterminer librement en agissant et en pensant ses actes. D'ailleurs, l'expression originelle que l'on trouve chez saint Augustin est celle de « libre arbitre de la volonté »[32], concept qui implique la responsabilité morale de l'individu tout en permettant d'écarter Dieu de la responsabilité du mal, car c'est l'homme qui pèche. Dans la *Somme théologique*, de saint Thomas d'Aquin (1226–1274)[33], le libre arbitre est défini comme la volonté qui s'unit à la raison ; Dieu est vu comme un conseiller qui encourage l'homme à suivre le chemin de la vertu : il est le guide qu'il faut suivre mais qui ne s'impose pas de façon arbitraire ou tyrannique.

Le Hasard renvoie, quant à lui, à tout évènement fortuit dont les conséquences peuvent être favorables ou défavorables. Le Hasard devient alors

[28] *Le Robert. Dictionnaire de la langue française*, *op. cit.*, Vol. III, p. 468a.
[29] Adolphe Gesché (dir.), *Destin, prédestination, destinée*, Paris, Cerf, 1995, p. 85.
[30] *Le Robert. Dictionnaire de la langue française*, *op. cit.,* Tome III, p. 468a.
[31] Adolphe Gesché (dir.), *op. cit.*, p. 80.
[32] Saint Augustin, *Du libre arbitre*, I, 16, 35.
[33] Saint Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, I.

dans la pensée commune, en particulier à partir du milieu du XVI[e] siècle, « la cause fictive de tout ce qui arrive sans raison apparente ou de façon inexplicable »[34]. Cette notion est liée à l'idée d'incertitude et d'inquiétude face aux aléas de la nature et des hommes :

> Toute réflexion philosophique (au moins jusqu'au XVIII[e] siècle) a cherché à relativiser, sinon a maîtriser, la part du hasard. D'abord en éliminant, dans la mesure du possible, le hasard surnaturel, par la soumission de l'idée de nature aux lois de la Raison divine créatrice de toutes choses avec ordre et mesure. Ensuite en cherchant à délimiter le hasard subjectif lié aux passions humaines, enfin en situant le hasard surnaturel dans une conception « positive » (scientifique) du monde[35].

La notion de hasard permet à l'homme d'élargir sa vision des choses en ce sens qu'elle « implique que les choses auraient pu arriver autrement, que la nécessité qui l'entoure lui laisse le choix entre une abondance de possibilités »[36]. Le processus fondé sur le hasard est particulièrement intéressant en littérature puisqu'il apporte au romancier de nombreuses options pour la création de l'imprévu.

Pour ce qui est de la Fortune, il s'agit initialement d'une « divinité italique liée à la fécondité, possédant aussi un aspect oraculaire »[37]. Elle fait ensuite son apparition à Rome au VI[e] siècle avant J-C « en tant que déesse de la chance »[38]. Les Grecs et les Romains la représentaient

> sous la forme d'une déesse en équilibre sur une roue, les yeux bandés, et tenant à la main une corne d'abondance. Elle était, pour eux, la divinité qui présidait aux hasards de la vie ; elle distribuait le bonheur et le malheur sans règle apparente. La Fortune symbolisait l'incertitude, l'inconstance, l'aveuglement, les vicissitudes et les caprices de la nature[39].

Au Moyen Âge, la Fortune devient la puissance qui distribue aux hommes le bonheur ou le malheur sans règle apparente. C'est pour cette raison que « le Destin, pouvoir suprême, préside à l'harmonie du cosmos et ne saurait être confondu avec la

---

[34] *Le Robert. Dictionnaire de la langue française*, *op. cit.*, Tome V, p. 115a.
[35] *Le Grand Larousse Universel*, Paris, Larousse, 1991, Tome VIII, p. 5165b.
[36] Erich Köhler, *Le hasard en littérature. Le possible et la nécessité*, Paris, Klincksieck, 1986, p. 13.
[37] Nicole Hecquet-Noti, « *Fortuna* dans le monde latin : chance ou hasard ? », *in* Yasmina Foehr-Janssens, *La Fortune. Thèmes, représentations, discours*, Genève, Droz, 2003, p. 16.
[38] *Ibid.*, p. 16. Voir aussi Jacqueline Champeaux, *Fortuna. Recherches sur le culte de la Fortune à Rome et dans le monde romain des origines à la mort de César*, Rome, École Française de Rome, 1982, Tome 1, pp. 431-437.
[39] Dorothy Gabe Coleman, « La Fortune opulentement grasse dans un dizain de Maurice Scève », *in* Enea Balmas (coord.), *Il tema della Fortuna nella letteratura francese e italiana del Rinascimento*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1990, p. 474.

Fortune, puissance fantasque responsable de tous les désordres »[40]. La Fortune apparaît donc comme une puissance injuste et arbitraire et c'est en cela, selon Isidore de Séville, qu'elle est contraire à la notion de Destin :

> On dit que la Fortune tire son nom des évènements fortuits, qu'elle est pour ainsi dire une sorte de déesse qui se joue des affaires humaines par des évènements imprévisibles et fortuits ; c'est pourquoi on dit qu'elle est aveugle, du fait que, s'abattant sur n'importe qui au hasard, sans aucune considération des mérites de chacun, elle concerne aussi bien les hommes bons que les mauvais. On distingue le Destin de la Fortune : la Fortune est le fait que, dans ce qui arrive fortuitement, il n'y a aucune cause manifeste, tandis que le Destin est un enchaînement d'éléments singuliers fixés[41].

Il s'avère ainsi que le but de la Providence ou grâce divine, dont l'action est toujours bienveillante, est de pousser l'homme vers un mieux alors que la Fortune peut tantôt l'élever, tantôt le faire choir sans raison ni finalité salvatrice. Dans le langage courant, l'évolution sémantique du mot Fortune est révélatrice de la vision changeante qu'on a eue d'elle et souligne sa complexité antithétique, ainsi que le rappelle Lucie Galactéros de Boissier :

> L'Antiquité avait préservé l'image maternelle en la distinguant de la Némésis-justicière, exécutrice des ordres du Père. Le Moyen Âge au contraire avait mis l'accent sur la Fortune marâtre héritière d'une Ève malfaisante et contre-image de la Vierge-refuge ; la Renaissance sur la Fortune partenaire encourageante, précieuse amie pour l'aventure. Au XVII^{e} siècle, le discours conflictuel qui se déchaîne sur Fortune peut – en simplifiant beaucoup – se réduire à des gloses sur l'une ou l'autre de ses faces antithétiques : la sombre et la lumineuse, la belle et la laide, la bonne et la mauvaise, celle de la Vie et celle de la Mort. Dualité qui se résout mal à une époque en quête d'unité et de clarté. Dualité irrationnelle puisqu'elle appartient au domaine de l'affectif qui détient les peurs et les désirs essentiels. A cause de cet ancrage, dualité peut-être enfouie au cœur même du mythe[42].

Ainsi, à la fin du XIII^{e} siècle, la notion de Fortune est employée surtout pour évoquer un hasard heureux ou la chance, mais, dès le début du XV^{e} siècle, elle est utilisée pour renvoyer à la malchance et aux malheurs. Il s'agit d'un mot « protéiforme », selon l'expression de Nicole Hecquet-Noti[43], « nom propre il désigne une déesse – souvent bienfaisante, parfois hostile – nom commun, il prend le sens

[40] Lucie Galactéros de Boissier, « Images emblématiques de la Fortune. Éléments d'une typologie », *in* Yves Giraud, *L'emblème à la Renaissance*, Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1982, p. 79, note 1.
[41] Isidore de Séville, *Étymologies*, VIII, 11, 94.
[42] Lucie Galactéros de Boissier et Yves Giraud, « La Fortune classique entre le mythe et l'allégorie », *op. cit.,* p. 111.
[43] Nicole Hecquet-Noti*,* « *Fortuna dans le monde latin : chance ou hasard ?* »*, op. cit.,* p. 14.

de bonheur, malheur, hasard, sort, et même biens matériels »[44]. Lucie Galacteros de Boissier et Yves Giraud remarquent sur ce point que

> Le mot « Fortune » se videra peu à peu du contenu émotionnel que l'imaginaire y avait installé. Après la destitution de la déesse, après son travestissement en Providence, l'allégorie elle-même se trouve diminuée, comme anémiée. On cesse de la craindre, de la prier, de l'injurier. D'ailleurs le nom perd sa majuscule et, de plus en plus, devient « commun »[45].

À la différence du Destin, qui est fixé objectivement par la divinité, la Fortune apparaît comme une succession d'imprévus sans cause apparente et qui semble échapper au Déterminisme ; « Fortuna n'est donc rien qu'une simple figure derrière laquelle se cache le hasard pour celui qui ignore l'origine véritable des choses »[46]. Elle est par conséquent positive, car elle apporte à l'homme la possibilité d'agir librement puisque les évènements qu'elle provoque ne sont en rien contrôlés par Dieu. Les théologiens tentèrent de « limiter les compétences de la Fortune à tout ce qui est purement accidentel »[47], puis l'Église la critiqua vivement espérant la faire disparaître, ainsi que l'analyse Erich Köhler :

> À l'orée du XVII^{e} siècle […] sous la plume des moralistes chrétiens, théologiens et prédicateurs, la condamnation de Fortune-déesse est devenue radicale. Une véritable campagne de dénonciation, de dénigrement stigmatise ses adeptes[48].

Saint Augustin (354-430), qui avait souvent évoqué la Fortune, se repent même de ses propres paroles dans ses *Rétractations* :

> Mais dans ces trois mêmes livres, je regrette d'avoir si souvent nommé la Fortune ; non pas sans doute que j'aie voulu par ce nom entendre quelque divinité, mais seulement le cours fortuit des évènements se manifestant dans les biens et les maux, soit au dedans, soit au dehors de nous. De là en effet viennent ces mots : « par hasard peut-être, accidentellement, d'aventure, fortuitement » ; mots dont nulle religion ne défend de se servir, mais qui tous doivent se rapporter à la Providence divine. Je ne m'en suis pas tu, du reste puisque j'ai dit : « Peut-être ce que nous appelons vulgairement la fortune est-il le gouvernement d'un ordre caché, et ce que nous nommons le hasard n'est-il autre chose que l'effet d'une cause secrète et d'une raison inconnue. » Je l'ai dit ; et pourtant je me repens d'avoir employé là le mot de fortune, quand je vois des hommes assujettis à la fâcheuse habitude de dire au lieu de : « Dieu l'a voulu » « la fortune l'a voulu »[49].

---

[44] *Ibid*.
[45] Lucie Galactéros de Boissier et Yves Giraud, *op. cit*., p. 107.
[46] Emmanuelle Métry, « *Fortuna* et *Philosophia* : une alliance inattendue », *in* Yasmina Foehr-Janssens, *op. cit.*, p. 61.
[47] Erich Köhler, *op. cit*, p. 27.
[48] *Ibid.,* pp.101-102. Vincent Serverat, *La Pourpre et la glèbe. Rhétorique des états de la société dans l'Espagne médiévale*, Grenoble, ELLUG, 1997, p. 128, souligne que la Fortune a fait l'objet d'une « grande querelle » en Espagne au XV^{e} siècle.
[49] Saint Augustin, *Rétractations*, Livre Premier, Chapitre 1, 2.

La croyance en l'existence de la Fortune en tant que force créant des évènements imprévus serait donc le fruit de l'ignorance humaine, des limites de ses connaissances. Les humanistes christianiseront cette déesse et en feront une force agissant aux ordres de Dieu. Santiago Sebastián précise que ce processus de christianisation débute au VI^e^ siècle avec la *Consolatio Philosophiae* de Boèce qui présente la Fortune, dans les trois premiers livres de son œuvre, comme inconstante et trompeuse, alors qu'il la relie, dans les quatrième et cinquième livres, à la Providence considérée comme instrument de Dieu[50]. D'une manière générale, Boèce y développe une interrogation éthique à propos du concept de liberté d'inspiration chrétienne, mais sans rompre totalement avec la notion de contingence puisée chez Aristote[51].

À partir du XIV^e^ siècle, des auteurs, comme Dante dans sa *Divine comédie,* utiliseront la Fortune sous sa forme christianisée ; dans le *Persiles*, Cervantès suivra cet exemple.

Dès le XVI^e^ siècle, cette notion va se généraliser dans la littérature, en particulier dans les romans d'aventures ou de chevalerie dans lesquels les personnages vont chercher ou tenter leur fortune en partant à l'aventure. Le terme même d'aventure renvoie étymologiquement à ce qui arrive d'imprévu et de surprenant. Il serait emprunté au latin *adventura* pour désigner ce qui doit arriver[52]. Dans les romans de chevalerie, il renvoie au destin, aux évènements surprenants voire magiques. La quête de l'aventure recherchée par le héros est au centre de l'idéologie chevaleresque et le terme Fortune sert à désigner ces aventures « vécues par le héros, c'est-à-dire, la part de l'existence où il peut exprimer son libre arbitre sans interférer avec les décisions du *Fatum* »[53]. Dans un article intitulé « Quand l'histoire des idées s'aventure. Annotations à l'histoire du mot ***adventura* - *aventure* », Michael Nerlich analyse la définition donnée au terme « aventure » par Friedrich Diez dans son *Etymologisches Wörterbuch der romanischen Sprachen* (1853) :

> Chez Diez la définition d'*aventure* se situe déjà en plein dans l'abstrait, le domaine de l'évènement accidentel d'une part, celui de l'allégorisation de l'accidentel, du hasard (heureux)

[50] Santiago Sebastián, *Emblemática e Historia del arte*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 291-292.
[51] Sur ce point, voir Kristell Trego, « La liberté dans la *Consolatio philosophiae* de Boèce. Inspiration chrétienne et sources antiques », *Archives de Philosophie*, 2006/2, Tome 69, pp. 187-202.
[52] Voir Florence Buttay-Jutier, *Fortuna. Usages politiques d'une allégorie morale à la Renaissance*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2008, pp. 36-37.
[53] Nicole Hecquet-Noti, « *Fortuna* dans le monde latin : chance ou hasard ? », *op. cit.,* p. 19.

et de la fortune de l'autre, et surtout dans celui des valeurs chevaleresques. Quant à son origine, l'*adventure* est associée sans autre précision au verbe latin *advenire*[54].

Les principes de Hasard, de Destin et de Fortune qu'implique le roman néo-grec dont le schéma est aussi celui de l'aventure, furent sans doute difficiles à intégrer par nos auteurs à la doctrine catholique telle qu'elle fut conçue après la Contre-réforme. En effet, la doctrine du libre arbitre est contredite par « la idea de un poder trascendente que rigurosamente determina las acciones de los individuos »[55].

Toutes ces considérations préalables déterminent l'axe de notre étude qui se compose de cinq parties. La première partie présente le corpus et donne un résumé de l'intrigue de chaque roman, elle se penche sur le genre en s'attachant à souligner les ressemblances et les nouveautés par rapport au récit hellénistique. La deuxième partie dresse un panorama politique, idéologique et littéraire de l'époque, tout en faisant le point sur le phénomène emblématique. Cette partie s'attache à étudier la présence de l'idéologie contre-réformiste et de l'emblématique dans les autres arts de l'époque. La dimension didactique et édificatrice des romans et des emblèmes est abordée par le biais du principe de l'*enseñar deleitando*, alors que la dimension hyperesthétique de l'alliance des deux formes d'expression du visuel et du textuel, caractéristique essentielle de l'emblématique, répond au principe de l'*ut pictura poesis*. La troisième partie analyse la présence du hasard en particulier dans les différentes rencontres que font les protagonistes ainsi que son rôle dans l'économie narrative des romans. Cette troisième partie étudie également la présence du déterminisme dans les déclarations fatalistes de certains personnages et dans les phénomènes attribués à l'astrologie et à la sorcellerie. Quant à la quatrième partie, elle s'attache à relever les différentes occurrences du libre arbitre en recherchant les arguments philosophiques – notamment néostoïciens – et religieux propres à sa défense. Nous y verrons comment la thématique amoureuse est le lieu privilégié de la défense du libre arbitre. La présence de cette notion dans le récit du voyage à la fois amoureux et initiatique des protagonistes met en évidence la responsabilité individuelle de l'homme dans son salut, ainsi que la finalité moralisatrice des romans. Finalement, la cinquième partie se penche sur la *discordia concors* que constitue la

[54] Michael Nerlich, « Quand l'histoire des idées s'aventure. Annotations à l'histoire du mot **adventura - aventure* », *in Studia Ex Hilaritate. Mélanges de linguistique et d'onomastique sardes et romanes*, Strasbourg/Nancy, 1996, p. 349.
[55] Kenneth Krabbenhoft, *Neoestoicismo y género popular*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, p. 31.

possible combinaison dans les romans entre le déterminisme et le libre arbitre. Cette combinaison est permise par la présence et l'utilisation bien souvent ambiguës de la Fortune et de ses attributs. Le but de cette répartition est d'appréhender au mieux les différents aspects des deux notions dans l'ensemble des ouvrages du corpus.

PREMIÈRE PARTIE

Les romans du corpus

1. *El peregrino en su patria* de Lope de Vega (1604)

Félix Lope de Vega y Carpio (1562-1635), dramaturge fondateur de la *Comedia nueva* et poète; fut surnommé « el Fenix » par Cervantès pour l'abondance de sa production littéraire, en particulier théâtrale. Dans sa biographie de Lope de Vega, Suzanne Varga parle des « quelques 1 500 *comedias* qu'il dit avoir écrites et dont on conserve aujourd'hui 477 pièces »[56]. Sa vie sera marquée par de nombreuses aventures passionnelles (Elena Osorio, Isabel de Urbina, Marta de Nevares) ; la mort de proches, l'exil et son ordination en 1614 l'assagiront quelque peu, sans pour autant mettre un terme à sa vie amoureuse.

El peregrino en su patria connut un succès immédiat dès sa parution en 1604, mais celui-ci ne fut que passager, comme le reconnaît Javier González Rovira : « *El peregrino* gozará inicialmente del favor del público con siete ediciones en sólo cuatro años, para caer luego en el olvido »[57]. Avec cet ouvrage, Lope de Vega subissait l'influence du roman grec, bien que l'intrigue a pour particularité de se dérouler exclusivement sur le sol espagnol, rejetant ainsi le parti pris d'exotisme du roman d'aventures. En fait, deux intrigues principales se croisent : celle du couple de héros, Pánfilo et Nise, à laquelle s'ajoute celle de Celio et Finea qui sont, respectivement, le frère de Nise et la sœur de Pánfilo. L'intrigue commence *in medias res,* début au cours duquel le lecteur fait la connaissance de Pánfilo qui a perdu sa bien-aimée – Nise – suite au naufrage dont ils viennent d'être victimes.

Les deux protagonistes ont pris la fuite à cause de la décision du père de Nise de marier cette dernière sans son consentement, mais celle-ci, éprise de Pánfilo, refuse tout autre prétendant. Les deux amants s'enfuient sans savoir que le mari choisi par le père de Nise était justement Pánfilo. Les épreuves qui découlent de cette fuite sont ressenties comme des châtiments de la désobéissance de Nise à la décision de son père. Le père représente ici, comme souvent dans les ouvrages de l'époque, un pendant terrestre de l'image de Dieu[58]. S'opposer à son père, lui désobéir, revient à pécher : « Honore ton Père et ta Mère » dit la Table des Dix

[56] Suzanne Varga, *Lope de Vega,* Paris, Fayard, 2002, p. 9.
[57] Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro, op. cit.,* p. 209.
[58] Christine Marguet, « Le roman byzantin et la représentation de luttes pour le pouvoir : parricide et fratricide », *in* Augustin Redondo (dir.*), Le pouvoir au miroir de la littérature en Espagne aux XVI^e^ et XVII^e^ siècle*s, Paris, Publications de la Sorbonne, Presses de la Sorbonne-Nouvelle, 2000, p. 81.

Commandements[59]. Pour expier leur faute et obtenir le pardon, les protagonistes doivent donc endurer les épreuves et surmonter les obstacles qui se dressent devant eux. Ils doivent prouver leur valeur, leur vertu en accomplissant leur « *voto* » :

> Las peripecias que van acumulándose en las páginas de la novela pueden ser analizadas como un castigo a ese doble error: la ruptura de los lazos familiares y la desconfianza hacia los mismos, mientras que la solución de los conflictos dependerá de la voluntad divina como pago a la constancia, principalmente de Nise[60].

Ce n'est qu'à l'issue du surpassement de cette mise à l'épreuve que le dénouement peut se faire de façon heureuse avec l'union des protagonistes :

> Celio casó con Finea, y Nise, tras tantas fortunas, vino a los brazos de Pánfilo, tan merecidos por los innumerables trabajos que pasaron, a cuyas fiestas se hicieron las que siguen. ¡Dichosos peregrinos de amor, que ya en su patria descansan, cumplido el voto! Y así, pues ellos cuelgan en el templo de la Fortuna sus bordones (p. 480-481).

Les aventures et retournements de fortunes se succèdent de même que les rapts, les combats, les naufrages et la captivité qui s'ensuit de Pánfilo et Nise à Fez (livre IV). Les histoires amoureuses croisées se multiplient tout au long de l'ouvrage. Ainsi, la trame narrative secondaire des amours de Celio et Finea ainsi que celles des amours de Lucinda et Jacinto, de Lisardo et Tiberia ou de Leandro et Elisa – que l'on retrouve à Tolède à la fin du récit – servent de contrepoint aux amours des protagonistes. Les péripéties s'achèvent finalement par le mariage des deux amants et des autres couples.

La fuite, provoquée par des raisons d'ordre amoureux, devient pèlerinage et se teinte de religiosité tout au long du roman : visites de monastères, rapides conversions de Maures convaincus à l'avance de la supériorité de la religion catholique. Avant même que les protagonistes n'aient tenté de les convertir, les Maures réclament d'eux-mêmes un enseignement religieux. Christine Marguet relève que Lope de Vega est le premier à utiliser ce qui deviendra le *topos* de la belle musulmane convertie par un chrétien :

> Mais ce topique est déjà perverti : les musulmanes sont en fait amoureuses des deux protagonistes, Pánfilo et Nise, celle-ci se faisant passer pour un homme. Dans les deux cas, il y a tromperie, sur le sentiment et sur l'identité sexuelle. Les maures sont donc simplement utilisées par les protagonistes pour leur évasion, mais la conversion est cependant bien réelle : l'épisode se clôt sur le baptême des deux infidèles qui disparaissent alors de l'action[61].

[59] *Ancien Testament*, L'Exode, 20. 12.
[60] Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro, op. cit.,* p. 212.
[61] Christine Marguet, *Le roman d'aventures et d'amour en Espagne, op. cit*., p. 149.

Outre cette victoire narrative de la Chrétienté sur l'Islam, l'insertion à l'intérieur du récit en prose de quatre *autos sacramentales* en vers (un par livre) permet à Lope d'inscrire son roman dans l'idéologie contre-réformiste. Les doctrines théologiques et catéchistiques qui parvenaient au public, y compris dans la rue et sur les places devant les églises – lieux habituels, le jour de la Fête-Dieu, des représentations des *autos sacramentales* – se transmettent alors au lecteur par le biais des romans comme l'analyse Juan Bautista Avalle-Arce :

> a través de los autos sacramentales […], ciertas doctrinas teológicas, con buena dosis de catecismo, llegaban eficazmente al público de los corrales o de las plazas. Ahora, […] se trata de que esas mismas doctrinas lleguen al público lector de novelas, envueltas en las páginas del *Peregrino*[62].

Les auteurs répondent ainsi aux directives du Concile de Trente et Lope de Vega construit son roman d'aventures comme un véritable « panegírico religioso, con fuertes dosis de propaganda catequística »[63].

Les *autos sacramentales*, à teneur religieuse et donc édificatrice, agissent ainsi à l'instar des récits interpolés puisqu'ils instaurent une pause dans la narration et transforment les protagonistes qui y assistent en simples spectateurs, comme l'analyse Emilia Deffis de Calvo pour qui « la aparición de un auto sacramental supone la suspensión de la historia […]. Eso transforma a los autos en digresiones discursivas, ya que la acción representada en escena invade la narración. »[64]. Ainsi, par le biais de ce procédé, le personnage et le lecteur se retrouvent sur le même plan, car l'*auto sacramental* « enriquece al texto con la perspectiva visual del narrador como espectador junto con los personajes y el lector de la novela, creando un interesante juego de miradas de gran esplendor escenográfico »[65]. Toute cette mise en scène a donc pour effet de faciliter l'identification du lecteur au protagoniste et d'accroître l'impact didactique et catéchistique de l'*auto sacramental*, au point que

[62] Juan Bautista Avalle-Arce, « Introducción », *in* Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, Madrid, Clásicos Castalia, 1973, p. 26.
[63] *Ibid.*, p. 26.
[64] Emilia Deffis de Calvo, « Unidad en la variedad: los autos del *Peregrino* de Lope de Vega », *in* Florencio Sevilla Arroyo (coord.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Castalia, 2000, Tomo I, p. 485.
[65] *Ibid*., p. 485.

les *figuraciones*, ces petits retables de marionnettes à côté de la scène, finissent par apparaître « como verdaderos emblemas escenográficos puestos en acción »[66].

Sous forme d'allégories, les *autos sacramentales* présentent les préoccupations et la position de l'Église de l'époque sur le libre arbitre, l'eucharistie, l'autorité suprême de l'Eglise et du Pape, la représentation des saints[67]. Au livre IV, par exemple, Lope de Vega prend clairement position dans le débat politique et religieux qui secoue l'Europe d'alors. Ainsi, quand Pánfilo rencontre un pèlerin allemand, sur le chemin du monastère de Montserrat, Lope de Vega introduit une critique virulente des thèses de Luther qui sont qualifiées d'erreurs par la bouche même de l'étranger. Celui-ci fait l'éloge de l'Inquisition espagnole qui combat si bien l'hérésie et déplore que Charles Quint ne soit pas parvenu à éradiquer le protestantisme et à imposer le catholicisme en Allemagne :

> Está aquella nuestra mísera e infelicísima tierra tan infestada de errores, que el demonio y sus ministros han sembrado en ella, que para salir del peligro que podía correr mi salvación, como el que huye del lugar inficionado, elegí la católica España por asilo (p. 147).

La prise de position et la critique sont renforcées par l'assimilation entre les protestants et les ministres du démon et par le fait même que c'est un Allemand qui porte ce jugement sur sa propre patrie. Le point de vue est interne, il émane de quelqu'un qui vit cette situation au quotidien ; ce n'est pas celui d'un étranger dont la vision serait extérieure, limitée et donc peut-être faussée. L'auteur atteint ainsi le but qu'il s'était fixé en réactualisant le récit hellénistique classique et en l'adaptant à la situation politique de l'époque et à ses principes idéologiques.

Au-delà de cette fonction idéologique, l'ouvrage possède une fonction philosophique et existentielle déjà à l'œuvre dans le titre du roman, pour le moins paradoxal. En effet, l'idée de « pérégrination » renvoie étymologiquement à un voyage en pays lointain[68] alors que Lope situe ce voyage en Espagne ce qui souligne son désir d'hispaniser son modèle littéraire :

---

[66] Emilia Deffis de Calvo, « Unidad en la variedad: los autos del *Peregrino* de Lope de Vega », *op. cit.*, p. 485.
[67] Sur la présence de ces thèmes dans les *autos sacramentales* du *Peregrino en su patria*, voir Pablo Descouzis, « Efemérides tridentinas de Lope de Vega », *Thesaurus*, Tomo XXX, 1975, pp. 259-270.
[68] *Le Robert*, *op. cit.*, vol. VII, p. 268.

> Desde el punto de vista práctico, el hecho de que la patria del peregrino de Lope sea su propia España contemporánea, implica una voluntariosa y efectiva nacionalización de un género clásico[69].

Cette hispanisation n'est pas pour autant un frein à l'émerveillement puisque Lope parvient à l'instaurer grâce à d'autres procédés comme le démontre Christine Marguet pour qui le rythme effréné des péripéties aventureuses permet à Lope de faire l'économie de l'exotisme :

> Le processus qui rend le familier étranger est lié à la présence de chronotopes tels que la prison ou l'hôpital des fous. Le genre, non seulement par des lieux de marginalisation comme ceux-ci, mais par divers procédés narratifs, importe l'aventure, c'est-à-dire l'adversité, dans un cadre familier. […] L'auteur se vante de faire connaître à son héros autant d'aventures que les héros épiques sans lui faire quitter un périmètre réduit et familier[70].

Pour Pierre Civil, l'actualisation – temporelle et géographique – a un impact y compris sur la dimension dogmatique du roman, l'esprit contre-réformiste transparaissant aisément dans le roman de Lope :

> L'esprit d'un rigide catholicisme post-tridentin imprègne profondément le *Peregrino.* La nationalisation du genre eut pour effet d'inscrire celui-ci dans le contexte idéologique qui dominait dans la péninsule à la charnière des XVI^{e} et XVII^{e} siècles : l'Espagne se revendiquait alors comme le fer de lance de la Contre-Réforme[71].

L'effet est assuré non seulement dans l'intrigue principale mais également dans les pauses romanesques qui ne cachent pas leur finalité d'édification religieuse : « Les digressions nombreuses à propos de la supériorité de l'amour divin sur l'amour humain, du miracle, du libre arbitre, etc., glosent directement les préceptes tridentins, inscrivant le texte dans une perspective doctrinaire » écrit Pierre Civil.[72]

Au niveau formel, *El peregrino en su patria* mêle narration, poèmes, *autos sacramentales*, d'où le terme « hybride »[73] repris par Javier Rubiera Fernández pour le qualifier :

> Destaca su carácter misceláneo, o híbrido si se quiere. En articulación más bien débil con el desarrollo de la acción aparecen, por ejemplo, episodios narrativos de carácter fantástico y fantasmal, cuatro piezas representativas de tipo alegórico-moral y diversos poemas líricos[74].

---

[69] Juan Bautista Avalle-Arce, « Introducción », *in* Lope de Vega, *op. cit.,* p. 33.
[70] Christine Marguet, *Le roman d'aventures et d'amour en Espagne, op. cit*., p. 74.
[71] Pierre Civil, *La prose narrative du Siècle d'Or espagnol*, Paris, Dunod, 1997, p. 102.
[72] *Ibid.*, p. 102.
[73] *Ibid.*, pp. 44-45. Pierre Civil parle de « quantité d'œuvres hybrides » ainsi que de « perméabilité des genres ».
[74] Javier Rubiera Fernández, « El teatro dentro de la novela. De *la Selva de aventuras* a *El peregrino en su patria* », *Castilla*. *Estudios de literatura*, n°27, 2002, p. 110.

Ce mélange des genres explique l'avis d'Alonso Zamora Vicente selon lequel les personnages de Lope soumis à des péripéties aussi diverses que « naufragios, piratas, disfraces, equivocaciones, duelos, condenas a muerte y mil sucesos más »[75] et pris dans un incessant tohu-bohu affolant sont comme absents « sorprendidos también, con el pasmo que sufre el lector »[76]. Les personnages ne ressemblent plus aux héros traditionnels du roman : « no están tratados como héroes de una narración, sino de una comedia de intriga, con todas las contradanzas típicas del teatro de Lope[77] ». D'une certaine façon, pour Alonso Zamora Vicente, *El peregrino en su patria* tiendrait formellement plus d'une *comedia* lopesque que d'un roman d'amour et d'aventures.

L'intrigue nous montre Pánfilo comme un personnage en évolution morale errant à travers un territoire circonscrit géographiquement à sa propre patrie, le pèlerin devenant ainsi le rival vertueux du *pícaro*, toujours selon l'analyse d'Alonso Zamora Vicente :

> Desde un punto de vista conceptual esto implica un desafío a la novela picaresca, ya que era el pícaro quien había dado vida a la paradoja de un peregrino en su patria, pero así como las peregrinaciones de éste forman el registro del proceso del vicio, el protagonista de Lope registra la peregrinación de la virtud[78].

Sous des aspects religieux notoires, qui exaltent le culte marial en présentant des lieux comme Montserrat ou Guadalupe, le pèlerinage de Pánfilo est en réalité à la fois une *peregrinatio amoris* et une *peregrinatio vitae*, pour reprendre les dénominations de Juan Bautista Avalle-Arce pour qui le pèlerinage symbolique se sécularise, l'homme devenant ainsi un « peregrino de amores »[79]. Cette ambivalence du symbolisme de la figure du pèlerin aura finalement une influence sur Lope de Vega et Cervantès « en cuyas novelas el estar enamorado es la condición esencial del peregrino cristiano. »[80]

C'est absolument dans le même esprit que Christine Marguet relève que « Le *Peregrino* est le premier à introduire le culte marial, que nous trouverons ensuite

[75] Alonso Zamora Vicente, *Lope de Vega: su vida y su obra*, Madrid, Gredos, 1961, p. 133.
[76] *Ibid.*, p. 133.
[77] *Ibid*., p. 133.
[78] *Ibid.,* pp. 32-33.
[79] Juan Bautista Avalle-Arce, « Introducción », *in* Lope de Vega, *op. cit.*, pp. 30-31.
[80] *Ibid.*, p. 31.

dans la plupart des autres romans, notamment dans le *Persiles* »[81]. Selon Christine Marguet, à partir du moment où Montserrat, Guadalupe, Saragosse, à savoir « les trois grands centres espagnols du culte de la Vierge »[82], sont des étapes pour les héros pèlerins des différents romans, « il faut très certainement voir l'influence tridentine »[83].

Il s'agit pour le protagoniste d'un voyage initiatique, d'une sorte de voyage de l'âme comme celui des *autos sacramentales* qui accompagnent chaque livre. C'est également une quête de l'être aimé, sans cesse perdu puis retrouvé.

2. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda. Historia septentrional* de Miguel de Cervantes (1617)

Miguel de Cervantes y Saavedra (1547-1616) était également dramaturge (*Ocho comedias y ocho entremeses*) et poète (*Viaje del Parnaso*), mais il fut surtout le génial romancier de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605), considéré comme le premier roman moderne[84]. « Placé à la charnière entre ce qu'on appelle communément la Renaissance et le Baroque, entre un monde littéraire arrivé à maturité et un autre qui point et qui sera celui du Siècle d'Or »[85], Cervantès fut le premier à s'interroger sur ce que devait être le roman et la création littéraire. Il combina au sein de son œuvre différents genres narratifs : roman pastoral, roman néo-grec (dit byzantin), roman d'aventures, nouvelle picaresque.

Cervantès connut les règnes de Philippe II (1556-1598) et Philippe III (1598-1621), c'est-à-dire une période politique troublée de « increíble barajar de grandezas y miserias, de glorias y menoscabos »[86], mais en même temps une époque d'apogée artistique et culturelle avec des peintres (El Greco, Velázquez, Ribera, Zurbarán) et des auteurs (Lope de Vega, Quevedo, Góngora) de grand talent, sans compter

[81] Christine Marguet, *Le roman d'aventures et d'amour en Espagne, op. cit*., p. 138.
[82] *Ibid.*, p. 138.
[83] *Ibid.*, p. 139.
[84] John Jay Allen, « Introducción », *in* Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha I*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 15.
[85] Raphaël Carrasco, Claudette Dérozier, Annie Molinié-Bertrand*, Histoire et civilisation de l'Espagne classique. 1492-1808*, Paris, Nathan, 1991, pp. 209-210.
[86] Juan Bautista Avalle-Arce, « Introducción », *in* Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, *op. cit.*, p. 7.

Cervantès lui-même. Son dernier ouvrage, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda. Historia septentional,* fut publié en 1617, à titre posthume, un an après sa mort.

Si Lope de Vega, dans *El Peregrino en su patria*, avait pour but d'actualiser le récit hellénistique d'Héliodore d'Émèse, Cervantès, avec *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, se donna comme objectif de dépasser le modèle grec. Il y employa toute son énergie car il avait mis dans cet ouvrage de grands espoirs. Selon Jean Canavaggio, Cervantès « va consacrer les huit derniers mois de sa vie à terminer la rédaction du *Persiles*, il en composera la dédicace le 20 avril 1616, sur son lit d'agonie, deux jours avant de rendre le dernier soupir »[87]. Cervantès avoua ses espoirs et ses ambitions tout d'abord en 1613 dans le prologue au lecteur des *Novelas ejemplares* : « Tras ellas, si la vida no me deja, te ofrezco *Los trabajos de Persiles*, libro que se atreve a competir con Heliodoro, si ya por atrevido no sale con las manos en la cabeza »[88]; puis à nouveau en 1615 dans la dédicace au comte de Lemos dans la deuxième partie du *Quichotte* :

> Con esto le despedí, y con esto me despido, ofreciendo a Vuestra Excelencia *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, libro a quien daré fin dentro de cuatro meses, *Deo volente*; el cual ha de ser o el más malo o el mejor que en nuestra lengua se haya compuesto, quiero decir de los de entretenimiento; y digo que me arrepiento de haber dicho el más malo, porque según la opinión de mis amigos, ha de llegar al estremo de bondad posible[89].

Et ses amis ne s'y étaient pas trompés puisque le *Persiles* connut un véritable succès, comme le déclare Carlos Romero Muñoz :

> Tan sólo en 1617, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* fueron publicados seis veces. En 1618 el libro conoció otra edición en español y las primeras versiones a lenguas extranjeras: dos, casi contemporáneas, al francés. De 1619 es la primera traducción inglesa; de 1626, la primera italiana. Durante el resto del siglo, volverá a ser editado varias veces en castellano y en otros idiomas. No sólo. Su celebridad se afirma también por medio de imitaciones directas[90].

Cervantès voulut surpasser le récit d'Héliodore, du III^e^ ou IV^e^ siècle, intitulé *Amours de Théagène et Chariclée, Histoire éthiopique* qui, à partir de 1550, apparaît

[87] Jean Canavaggio (dir.), *Histoire de la littérature espagnole, Tome 1. Moyen Âge-XVI^e^ siècle-XVII^e^ siècle*, Paris, Fayard, 1993, p. 571.
[88] Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares I*, edición de Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 52-53.
[89] *Idem*, *Don Quijote de la Mancha II*, *op. cit*., p. 28.
[90] Carlos Romero Muñoz, « Introducción », *in* Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 51. La pagination des citations sera celle de cette édition.

comme un des modèles possibles pour l'élaboration du genre romanesque[91]. « Les humanistes de la Renaissance avaient exhumé et traduit les chefs-d'œuvre du genre »[92], les ouvrages qui s'en inspireront par la suite s'inscriront dans le courant du roman dit byzantin des XVI[e] et XVII[e] siècles, « roman d'aventures en tout cas, où le merveilleux tient une grande place »[93]. Cervantès reprend les ingrédients principaux du roman grec ou hellénistique comme les amours contrariées du couple de protagonistes, les tempêtes, les attaques de pirates, les naufrages, les rencontres fortuites. Le titre semble paradoxal vis-à-vis de l'intention de Cervantès. En effet, l'auteur qualifie son roman de « libro de entretenimiento », c'est-à-dire de divertissement, une notion qui est en partie contredite par le titre. Le terme de « trabajos » renvoie à la peine, au travail comme labeur et aux tourments de la vie. Cependant, ces mêmes travaux apparaissent comme les péripéties qui donnent du rythme à l'intrigue grâce aux rebondissements, aux retournements de situation et aux multiples rencontres qui jalonnent le récit. Pour atteindre le but qu'ils se sont fixé, les protagonistes doivent endurer et surmonter ces épreuves annoncées dans le titre[94]. Pour Jean Canavaggio, plus que d'épreuves il s'agit d'une « succession d'expériences »[95].

Julio Baena, dans son article « *Persiles*: La utopía del novelista », s'est penché sur la signification du terme « trabajos » du *Persiles* par opposition à celui d'« aventura » de *Don Quijote*. L'aventure suppose une certaine passivité puisqu'elle se présente au héros[96] alors que « Los trabajos los realiza el sujeto […] con una acción constante, acumulativa, que no acaba sino con la vida misma »[97]. Les épreuves que subissent les protagonistes contribuent à donner au roman de Cervantès sa dimension morale et contre-réformiste :

---

[91] Pour ce qui est de la filiation entre le roman grec et le roman néo-grec en Espagne, voir Javier González Rovira, *La novela bizantina en la Edad de Oro*, *op. cit.*, et Georges Molinié, *Du roman grec au roman baroque*, *op. cit.* Pour la théorie du roman de façon plus générale, voir Massimo Fussillo, *Naissance du roman*, Paris, Seuil, 1991.

[92] Jean Canavaggio (dir.), *Histoire de la littérature espagnole, Tome 1*, *op. cit.*, p. 572.

[93] Raphaël Carrasco, Claudette Dérozier, Annie Molinié-Bertrand, *op. cit.*, p. 211.

[94] Nadine Ly rappelle que le voyage de Periandro et Auristela est comparable à un pèlerinage et souligne que le terme « peregrinación », présent de façon récurrente dans le *Persiles,* possède la double signification de pèlerinage et de travaux, « Le miroitement de la vraisemblance dans le *Persiles* de Cervantes ou de l'invention d'un ressort romanesque », *Les Langues Néo-Latines*, n° 327, décembre 2003, p. 64. Lorsqu'il apparaît sous sa forme plurielle « peregrinaciones », le mot *trabajos* « enrichit la notion de "voyage" et celle de "tribulations" ou "épreuves" liées à d'incessants déplacements », *ibid.*, p. 66.

[95] Jean Canavaggio, « L'Espagne du *Persiles* », *Les Langues Néo-Latines,* n° 327, *op. cit.*, p. 38.

[96] Julio Baena, « *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*: La utopía del novelista », *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 8, 2, 1988, p. 129.

[97] *Ibid.,* p. 129.

> El aspecto más positivo, más atrayente, más dinámico de la Contrarreforma (la negación de la predestinación, la libertad como corredentora del hombre, las obras –"trabajos"– como generadores de perfección) es el que Cervantes adopta[98].

Deux ans plus tard, le critique espagnol reprend cette distinction dans un autre article, soulignant cette fois l'oisiveté de Don Quijote qui est bien différente de ce que vivent Persiles y Sigismunda qui « aun en sus momentos de reposo no están ociosos, puesto que tienen un trabajo que cumplir »[99]. Julio Baena remarque que cette différence apparaît déjà dans les deux prologues : « En el prólogo del *Persiles*, se dirige al lector amantísimo. En el del *Quijote*, al desocupado lector »[100].

Afin de faciliter l'insertion de l'insolite et du merveilleux, Héliodore situait en partie l'action de son histoire dans des lieux éloignés tels que l'Égypte et l'Éthiopie. Cervantès fera de même en choisissant, pour la première partie du livre[101], le nord de l'Europe, ce septentrion du sous-titre; avec ses loups-garous (I, 8), ses sorcières (I, 8; Cenotia au livre II), ses nuits boréales (dans le récit de Rutilio I, 8) et d'autres curiosités ethnologiques. Dans la deuxième partie, Cervantès se limite à une Europe bien connue de ses contemporains (Portugal, Espagne, France, Italie), s'éloignant ainsi de son modèle en ce qui concerne la localisation spatiale.

Cependant, il ne faut pas voir dans le *Persiles* un simple roman d'aventures. Cervantès voulait dépasser son modèle et c'est pourquoi le roman va se transformer en laboratoire d'écriture. L'auteur y introduit des épisodes rappelant d'autres genres littéraires comme « le noble récit de style épique de Périandre »[102] au livre II, mais vite tourné en dérision par certains commentaires de l'auditoire masculin ; ou « l'épisode d'allure picaresque » des faux captifs (III, 10)[103]. En outre, le récit rétrospectif de Periandro (II, 10-20) permet de mettre à l'épreuve la crédulité et la réceptivité du lecteur. Cervantès mêle à l'argument, c'est-à-dire à l'intrigue, des

---

[98] Julio Baena, « *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*: La utopía del novelista », *op. cit.*, p. 132.
[99] *Idem*, « Trabajo y aventura: el criterio del caballo », *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 10, 1, 1990, p. 57.
[100] *Ibid*., p. 57.
[101] Le *Persiles* se diviserait en deux parties, la première composée par les livres I et II, et la deuxième par les deux derniers. Telle est l'opinion de Juan Bautista Avalle-Arce qui, dans l'introduction de son édition du *Persiles*, cite Rafael Osuna (p. 5), ainsi que celle de Carlos Romero Muñoz dans l'introduction de sa propre édition du *Persiles* (p. 34). Cette opinion ne semble pas convaincre Isabel Lozano-Renieblas, « Las lecturas del *Persiles* », *in* Jean-Pierre Sánchez (coord.)*, Lectures d'une œuvre.* « *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* » *de Cervantès*, *op. cit.*, p. 14 ; ni Mercedes Blanco, « *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* et l'invention du roman », dans le même ouvrage, p. 32-33.
[102] Mercedes Blanco, « *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* et l'invention du roman », *op. cit*., p. 39.
[103] Marie-Blanche Requejo Carrió, « Pérégrination et mystification : l'épisode des faux captifs (III, X) », *in* Jean-Pierre Sánchez (coord.), *op. cit*., p. 206.

épisodes interpolés, des récits autobiographiques dans lesquels les personnages eux-mêmes prennent la parole, chacun d'entre eux incarnant une valeur, ce qui a pour but d'émouvoir le lecteur. Cervantès suit le précepte aristotélicien de variété[104], mais il met aussi en pratique l'« *utile dulci* » d'Horace à propos duquel Edward O. Riley précise :

> Las dos funciones gemelas tradicionalmente adscritas a la poesía eran la instrucción y el entretenimiento, y las cualidades a ellas asociadas eran, respectivamente, la utilidad y el deleite. Se aplicaban ambas tanto a la prosa narrativa como a la poesía o el teatro. En la antigua Grecia, la importancia relativa de estas dos funciones fue una cuestión de especial interés[105].

Cervantès ajoute à ces deux fonctions un troisième précepte, celui du *movere*, par lequel il complète l'« *utile dulci* » d'Horace pour rejoindre le « *ut doceat, moveat, delectet* »[106] de l'art oratoire de Quintilien.

L'histoire se présente sous la forme du pèlerinage des deux protagonistes : Sigismunda et Persiles qui, sous des noms d'emprunt – Periandro et Auristela – se font passer pour frère et sœur. Le vœu fait par Auristela de se rendre à Rome n'est en réalité qu'un prétexte pour se soustraire à la raison d'État (son mariage convenu avec le frère de Persiles, Maximino) et pouvoir ainsi épouser celui qu'elle aime.

Au cours des deux premiers livres, les protagonistes sont livrés au gré des vents. Le récit commence *in medias res* avec une véritable palingénèse ou nouvelle naissance : l'extraction de Periandro d'une prison souterraine par des barbares qui veulent le sacrifier. Il est sauvé par une tempête providentielle et recueilli par le navire d'Arnaldo, prince du Danemark, parti à la recherche d'Auristela, enlevée par des barbares et dont il est épris comme Periandro. Ce dernier se déguise en femme pour s'introduire dans l'île barbare et retrouver Auristela. Il y parvient mais déjà leur beauté enflamme le cœur des barbares qui s'entretuent et incendient l'île. Les protagonistes ainsi que deux autres femmes sont sauvés *in extremis* par l'intervention d'un jeune barbare qui se révèle être, par la suite, le fils d'un Espagnol perdu dans ces contrées. Puis ils quittent tous ce lieu inhospitalier et les rencontres se multiplient, d'île en île, toutes avec des Européens : Rutilio est Italien; Manuel de Sousa Coitiño, Portugais; Rosamunda et Clodio, Anglais… Ils retrouvent Arnaldo,

[104] Sur ce point, voir Ana Luisa Baquero Escudero, « Personaje y relato en el *Persiles* », *in* Jean-Pierre Sánchez (coord.), *op. cit.*, pp. 219-227.
[105] Edward O. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1981, pp. 135-136.
[106] Quintilien et Pline le Jeune, *Œuvres complètes*, Traduction de M. Nisard, *De l'Institution oratoire* Livre XII, Paris, Firmin-Didot, 1875, p. 455 : « afin d'instruire, d'émouvoir et de plaire ».

puis sont à nouveau séparés suite à la « mutinerie » de deux membres de l'équipage d'Arnaldo qui voulaient abuser d'Auristela et de Transila.

Par miracle, tous se retrouvent au début du livre II sur l'île du roi Policarpo, où des intrigues amoureuses obligent les personnages à fuir une nouvelle fois. Mais ce séjour aura permis à Periandro de raconter une partie des évènements qui ont précédé sa libération de la prison des barbares. Le groupe arrive sur l'île des Ermites où il rencontre deux ermites français Renato et Eusebia, c'est la dernière escale avant l'arrivée à Lisbonne au début du livre III. Après de nouvelles rencontres, le groupe traverse à pied le Portugal d'ouest en est, l'Espagne, le sud de la France et le nord de l'Italie, car tel est le désir d'Auristela (III, 1) qui a pris en horreur les voyages maritimes. En chemin, ils rencontrent de nouveaux personnages : une Espagnole, Feliciana de la Voz, qui fuit la colère de ses parents pour avoir voulu choisir elle-même son époux ; trois dames françaises rivales qui veulent gagner chacune le cœur du duc de Nemours, lui-même amoureux d'Auristela ; une Italienne, Ruperta, bien décidée à venger la mort de son mari…

Le livre IV voit le groupe arriver à Rome où il y retrouve Arnaldo. Le dénouement intervient alors grâce à l'*anagnorisis* finale. L'apparition miraculeuse de Serafido, précepteur de Periandro, est un véritable *Deus ex machina* qui permet aux deux protagonistes de retrouver leur identité première de Persiles et de Sigismunda. Finalement, l'arrivée de Maximino, qui marie les deux héros avant de mourir, marque l'ultime péripétie de l'aventure.

3. *Historia de Hipólito y Aminta* de Francisco de Quintana (1627)

Très peu de données biographiques sur Francisco de Quintana sont connues. Seules ses origines madrilènes ainsi que le fait qu'il était plus jeune que Lope sont une certitude. En ce qui concerne sa formation, il apparaît, aux dires de ses contemporains, que Quintana avait étudié la philosophie et la théologie et qu'il était un excellent prédicateur[107].

Tout comme les deux romans de Lope de Vega et de Cervantès, l'ouvrage de Quintana intitulé *Historia de Hipólito y Aminta*, publié en 1627, reprend le schéma

[107] Sur la vie de Quintana, voir Stanislav Zimic, « Francisco de Quintana, un novelista olvidado, amigo de Lope de Vega », *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LI, n° 1-4, 1975, pp. 169-232.

traditionnel du roman grec : début *in medias res*, histoires interpolées, déguisement d'identité, fuite, rapt, corsaires, captivité...

Le protagoniste, Hipólito, est un madrilène qui tombe amoureux à Ségovie de Clara, il la courtise et gagne son cœur. Le frère de Clara, Gerónimo, attaque Hipólito qui en se défendant le blesse et se voit obligé de fuir à Madrid. Apprenant que Gerónimo a eu une relation amoureuse avec sa sœur qui a donné naissance à un enfant, Hipólito autorise leur mariage espérant ainsi pouvoir épouser à son tour Clara. Malheureusement, la mort de cette dernière met fin à ses espoirs.

Hipólito décide alors de partir à l'aventure dans une sorte de pèlerinage durant lequel il rencontre Aminta. Cette dernière est en fuite car elle a été victime de calomnies proférées par un prétendant éconduit, calomnies qui ont poussé son compagnon don Enrique à la maltraiter et même à tenter de la violer. Hipólito défendra Aminta à plusieurs reprises face à Enrique, mais ce dernier parviendra à les séparer.

Hipólito et Aminta se retrouveront tous deux captifs à Constantinople, essayeront de prendre la fuite en barque mais seront à nouveau séparés, puis réunis en Espagne. Don Enrique les retrouve et parvient à blesser gravement Aminta. Hipólito la vengera en tuant don Enrique. Finalement, plutôt que d'épouser Hipólito, Aminta décide d'entrer au couvent pour fuir le monde et faire pénitence. À cette intrigue se mêlent des histoires secondaires comme celle de Feliciana, amoureuse de Leonardo, mais obligée d'épouser Luis, le prétendant choisi par sa mère. Malgré ce mariage, Feliciana poursuit sa relation avec Leonardo, mais Luis se doutant que sa femme entretient une relation adultère demande à Leonardo de tuer l'amant de Feliciana. Finalement, c'est Luis qui mourra et les deux amants seront définitivement réunis. Le récit des amours de Alejandro et Carlos pour Victoria et Marcela met l'accent sur l'amitié inconditionnelle entre deux amis. Le récit de Leandro s'apparente au récit picaresque puisque le personnage fait différentes expériences vitales en compagnie de maîtres, gitans et autres mendiants…

Certains aspects confèrent à l'ouvrage sa particularité. Comme le modèle grec, il commence effectivement *in medias res*, et se construit autour d'une succession de rencontres et de séparations. Cependant, dans ce roman, le début du récit coïncide avec le début de l'intrigue principale. À la différence du *Persiles*, par exemple, les protagonistes ne se connaissent pas encore et le lecteur assiste à la rencontre entre Hipólito et Aminta (le futur couple d'amants). Les analepses servent

alors à expliquer ce qui s'est passé avant cette rencontre : le voyage d'Hipólito et la relation tumultueuse entre Aminta et don Enrique qu'elle est en train de fuir au moment où elle rencontre Hipólito.

La complexité de la trame narrative est poussée à l'extrême et les histoires secondaires se développent plus que chez les autres auteurs du corpus, sans qu'il y ait toujours de lien direct avec l'intrigue. Seul Hipólito sert de fil conducteur. Javier González Rovira en arrive à parler de désintégration du tissu narratif :

> Hay que destacar como uno de los ejemplos de desintegración, por desaparición de la trama principal, la extensión de dichos relatos interpolados, alguno de los cuales llega a ocupar un libro completo (Alejandro, lib. II)[108].

Stanislav Zimic relève que les interventions répétées du narrateur pour commenter le caractère moral de certains épisodes rompent elles aussi le rythme narratif :

> El comentario moral […] en *Historia de Hipólito y Aminta* representa exclusivamente el punto de vista del autor. Ocurre así una disociación entre la ficción y la doctrina, y la presencia del autor resulta frecuentemente inoportuna y molesta. Obviamente, esto también perjudica la unidad de la obra e impone un "tempo", a veces penosamente lento a la narración[109].

Par ailleurs, il note certaines similitudes avec le roman de Lope comme la présence de poèmes et l'actualisation du modèle grec :

> La obra narrativa de Quintana es el mejor ejemplo de una doble tendencia que observamos en el Siglo de Oro: por un lado, la utilización de elementos de procedencia clásica para la construcción de relatos de otros géneros, muy especialmente la narrativa cortesana; por otro, la actualización del género bizantino mediante la inclusión de elementos de la realidad española, en especial los usos y costumbres cortesanos[110].

Comme chez Lope les pérégrinations sont hispanisées et les références à des terres lointaines – à savoir la captivité à Constantinople – apparaissent dans un récit rétrospectif[111]. C'est par l'écriture que l'auteur crée l'émerveillement ; en effet, comme le commente Christine Marguet, « Quintana excelle dans l'art de l'amplification épique et de la description hyperbolique : toute action deviendra une aventure extraordinaire, digne des travaux d'un héros mythologique »[112].

---

[108] Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro, op. cit.*, p. 278.
[109] Stanislav Zimic, « Francisco de Quintana, un novelista olvidado, amigo de Lope de Vega », *op. cit.,* p. 227.
[110] Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro, op. cit.*, p. 276.
[111] Christine Marguet, *Le roman d'aventures et d'amour en Espagne, op. cit.,* p. 64.
[112] *Ibid.,* p. 74.

Le dénouement final est marqué, comme il se doit, par les retrouvailles des protagonistes. Pourtant, à la différence de ses prédécesseurs, Francisco de Quintana opte pour un dénouement à la dimension plus symbolique, religieuse et édifiante : Aminta décide d'entrer au couvent et non d'épouser Hipólito. Il s'agit d'un choix personnel de la jeune fille qui répond au profond sentiment de culpabilité. En effet, toutes ces péripéties, toutes les épreuves qu'elle a dû endurer sont la conséquence directe de son attitude envers don Enrique. Aminta est responsable d'avoir fait naître en lui un amour passionné et violent.

En outre, cet aspect moralisateur est à l'image de l'ouvrage dans sa totalité. Il s'agit pour Quintana de mettre en pratique le précepte de l'« *utile dulci* » comme il l'annonce dans son prologue : « mi deseo sólo ha sido proponer unos sucessos que deleitando enseñan y enseñando diviertan, y unos discursos adornados de sentencias ». Les personnages issus de la noblesse, représentants des valeurs de l'époque, sont les marques de l'exemplarité que l'auteur instille dans son récit. Selon Francisco de Quintana, les vertus sont l'apanage des classes aisées et ces valeurs sont innées chez les membres de la noblesse. C'est donc à son sang que l'on connaît la valeur d'un homme. Cependant, il y a des exceptions qui servent à confirmer la règle et permettent ainsi de ne pas aller trop à l'encontre des préceptes contre-réformistes. Quelles que soient leurs origines, les hommes sont tout autant responsables de leurs actes, leur libre arbitre est le même, toutefois la propension à la vertu se rencontre davantage chez les nobles. Sur cette intention moralisante Javier González Rovira, à une échelle plus large, déclare :

> En su *Hipólito*, Quintana realiza una de las defensas más radicales del sistema político y social de su tiempo basado en el poder de la monarquía absoluta, los privilegios de la aristocracia y la inmovilidad estamental […]. No es de extrañar que, sirviéndose del carácter heroico de esta épica en prosa que es la novela bizantina y las teorías sobre el decoro, presente con una perspectiva conservadora a la nobleza como principal depositaria de las mejores virtudes[113].

Cet élan moralisant apparaît en particulier dans la dimension religieuse de l'ouvrage. Les nombreuses allusions à la Fortune (déesse païenne) ainsi qu'à l'influence des étoiles ne vont pas à l'encontre de la doctrine chrétienne, elles vont de pair avec l'omniprésente Providence qui se mêle à la défense du libre arbitre, conformément aux préceptes contre-réformistes :

[113] Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro, op. cit.*, p. 287.

> Aparecen también las fórmulas cristianas referidas al destino humano, es decir, la justicia divina o celestial que castiga las acciones pecaminosas, el tópico de la Providencia como caminos misteriosos, la fortaleza del libre albedrío y, sobre todo, coincidiendo con el afán moralizador desde posturas reaccionarias, una actitud conformista ante el destino adverso en que la paciente resignación y la esperanza cristianas son las únicas actitudes que cabe adoptar ante las mudanzas fortuitas de las que, sin duda, el hombre es el único responsable[114].

La justice divine, la culpabilité de l'homme ainsi que sa responsabilité et son rôle dans sa salvation sont au premier plan du roman néo-grec.

4. *El Criticón* de Baltasar Gracián (1651, 1653, 1657)

Baltasar Gracián y Morales (1601-1658) fut ordonné prêtre au sein de la Compagnie de Jésus en 1627. En matière littéraire, il se démarque par un ouvrage théorique de 1642 : *Agudeza y arte de ingenio*, qu'il développera en 1648 et dans lequel il insiste sur le conceptisme, l'art de l'« acuité ». Le reste de son œuvre peut se diviser en deux parties. Dans la première, *El Héroe* de 1637 dresse le portrait du prince chrétien idéal. Dans *El Político* (1640), dédié au duc de Nochera, il fait l'éloge du roi Fernando el Católico, ainsi que l'explique Benito Pelegrin :

> Gracián, non sans insolence envers les princes régnants, le propose comme exemple passé aux rois présents et à venir. Distinguant entre mauvaise et bonne raison d'État, celle mise au service de la religion catholique[115].

Dans *El Discreto* (1646), qu'il dédie à l'infant Baltasar Carlos, Gracián présente les vertus et qualités nécessaires à l'homme pour réussir en société et fait l'éloge de l'apparence :

> Ce traité, prenant le relais de l'ancien *Courtisan* de Castiglione, imposera en Europe le nouvel idéal des bonnes manières dans les salons mondains. Mais son brillant éloge de l'apparence et de l'ostentation, symbolisées par le paon, cristallisant et justifiant le goût du faste et de la beauté de toute une époque, offre un renversement ontologique de la hiérarchie platonicienne de l'être et du paraître dans le théâtre du monde, lieu de toute réussite : l'esthétique l'emporte sur l'éthique traditionnelle du dénigrement de l'apparence[116].

---

[114] Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro, op. cit.*, pp. 290-291.
[115] Baltasar Gracián, *Le Criticon*, Introduction et traduction de Benito Pelegrín, Paris, Seuil, 2008, p. 10.
[116] *Ibid.*, p. 10.

Dans *El Criticón*, véritablement empreint de *desengaño* – ce regard désenchanté sur la vie, typique du baroque espagnol –, Gracián détruit cette figure du « discreto » en insistant sur la vanité du monde. Ainsi, pour Karl Alfred Blüher, le concept du *desengaño* est-il la « clé de voûte de l'édifice allégorique du *Criticón*, qui sous-tend évidemment toute l'argumentation de l'art de la prudence du sage de Gracián »[117]. Pour le critique allemand, le *desengaño* « repose sur une approche critique des apparences fallacieuses auxquelles est exposé tout homme […] »[118] et il a pour objectif de « détromper l'esprit humain, en ruinant l'*engaño* (l'illusion) qui s'attache aux apparences trompeuses, autrement dit d'opérer un "désillusionnement" qui révèle ce qui distingue la réalité de l'apparence. »[119]

Ses écrits valurent à Gracián de nombreux démêlés avec sa hiérarchie car il publia ses ouvrages profanes (en particulier *El Criticón*) sans avoir demandé l'autorisation préalable à ses supérieurs. La première partie de *El Criticón* fut éditée en 1651 sous le pseudonyme de García de Marlones, anagramme de Gracián y Morales, astuce pour se soustraire à la censure de son ordre[120]. Cette attitude lui valut comme sanction d'être reclus au monastère de Graus, en janvier 1658.

El Criticón se compose de trois parties publiées respectivement en 1651, 1653 et 1657 et représentant chacune un âge de l'homme et une saison[121]. Il s'agit d'un roman allégorique, didactique et philosophique qui s'inscrit parfaitement dans l'idéologie espagnole de l'époque :

> […] la predilección por la alegoría es también un rasgo del rigor moral del reinado de Felipe IV que encuentra en este recurso una forma de transmitir contenidos didácticos de orientación claramente conservadora. Como es bien sabido, el auto sacramental es el mejor exponente de esta voluntad didáctica que se sirve de la alegoría para exposición o visualización de contenidos conceptuales[122].

L'allégorie, par sa dimension visuelle, sert de procédé mnémotechnique qui favorise l'impact dogmatique ainsi que le rappelle Carlos Vaíllo :

> En la configuración del espacio alegórico de *El Criticón* concurre el recurso mnemotécnico de distribuir ordenadamente, en diferentes lugares apropiados (*loci*) y en relación a imágenes,

[117] Karl Alfred Blüher, « Les origines antiques d'un "art de la prudence" chez Baltasar Gracián », *Astérion*, n°3, septembre 2005, p. 313.
[118] *Ibid.*, p. 313.
[119] *Ibid.*, p. 313.
[120] Pierre Civil, *La prose narrative du Siècle d'Or espagnol*, *op. cit.*, p. 164.
[121] Emilia Deffis de Calvo, « El discurso narrativo y el cronotopo en *El Criticón* de Baltasar Gracián », *op. cit.*, p. 141 et p. 144.
[122] Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro, op. cit.*, p. 330.

> nociones por lo común morales y representadas alegóricamente, según prescripciones de la antigua arte de la memoria […], en conexión con metáforas tópicas como el teatro del mundo o la concepción bíblica del gran libro del mundo[123].

Si cet aspect baroque se développe considérablement à l'époque dans le théâtre, pour ce qui est du roman néo-grec, dit byzantin, il marque la décadence du genre.

L'ouvrage de Baltasar Gracián retrace le voyage initiatique de deux personnages : Critilo et Andrenio (père et fils) partis à la recherche de Felisinda (respectivement leur épouse et mère) qui incarne le bonheur. Ce voyage leur fera découvrir le monde et ses dangers et constitue l'intrigue essentielle d'un récit ainsi défini par José Manuel Blecua, « Más que una novela es un tratado de tipo moralista, en el que Gracián intenta demostrar la maldad de los humanos, la corrupción de la sociedad y la falta de normas éticas »[124].

Critilo, homme mûr qui connaît le monde, fait la connaissance sur une île où il a fait naufrage du jeune Andrenio qui a grandi à l'écart de toute civilisation. Critilo enseigne la parole et les premiers rudiments de connaissance du monde à Andrenio. Ensemble ils entreprennent un long voyage allégorique qui correspond aux quatre temps de la vie : enfance, jeunesse, âge mûr, vieillesse, symbolisés par les quatre saisons. La première partie du voyage recouvre l'enfance et la jeunesse : « *En la primavera de la niñez y en el estío de la juventud* » ; elle est empreinte de déceptions face à la découverte d'un monde rempli de dangers. La deuxième partie se poursuit par l'âge adulte, « *Juiciosa cortesana filosofía en el otoño de la varonil edad* », où les personnages, ouvrant les yeux sur l'omniprésence de l'apparence et de l'hypocrisie, sont à la fois acteurs et spectateurs critiques de l'existence[125]. Au regard critique porté sur le monde par Critilo s'opposent la naïveté et l'instinct d'Andrenio. Avec Pierre Nevoux, il est aisé de reconnaître que

> Les deux héros incarnent la dualité de l'être humain. L'impulsif et inexpérimenté Andrenio symbolise le corps ou l'homme naturel, mené par ses instincts et ses appétits, tandis que Critilo, sage et expérimenté, figure l'esprit ou l'homme policé obéissant à sa raison[126].

---

[123] Carlos Vaíllo, « *El Criticón* », *in* Aurora Egido y María del Carmen Marín Pina (coord.), *Baltasar Gracián: estado de la cuestión y nuevas perspectivas,* Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2001, p. 108.

[124] José Manuel Blecua, « El estilo de *El Criticón* de Gracián », *Archivo de Filología Aragonesa*, B-1, 1945, p. 14.

[125] Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro, op. cit.*, p. 357.

[126] Pierre Nevoux, « Barbarie et humanisme dans le *Persiles* de Cervantès et le *Criticón* de Gracián », in *Lieux et figures de la barbarie*, CECILLE – EA 4074, Université Lille 3, 2006-2008, pp. 1-2.

Gracián renforce ainsi le caractère archétypal des personnages du roman grec qui deviennent de véritables symboles de l'ambigüité de l'être humain. En outre, *El Criticón* prend par moment des aspects de roman picaresque en raison de l'itinérance de ses personnages et du regard critique et satirique porté sur la société dans laquelle se meuvent les protagonistes. Si le protagoniste est loin d'être à proprement parler un *pícaro,* les éléments picaresques sont bel et bien présents comme l'assure José Manuel Blecua : « la mezcla de digresiones y sentencia moral con picarismo tiene extrañas coincidencias con la novela picaresca »[127]. Sans l'aide de Critilo, Andrenio aurait souvent été victime « del Engaño y del Deleite »[128]. José Manuel Blecua montre, cependant, qu'à la différence des *pícaros*, les personnages de Gracián sont des « paradigmos » et que « hasta los mismos nombres propios indican un deseo de huir de lo circunstancial y anecdótico » [129].

Chez Gracián, l'existence de l'homme est considérée dans une visée contre-réformiste et baroque, elle est le lieu d'une lutte constante entre le bien et le mal, entre les vices et les vertus, comme une sorte de *Psychomaquia* à la Prudence (V^e^ siècle) ainsi que le rappelle Aurora Egido :

> Sabido es que *El Criticón* muestra una configuración alegórica basada en el esquema del peregrinaje vital y geográfico de sus protagonistas y que éstos, en su doble viaje por la vida y por el mundo, expresan la alegoría del hombre mismo. El progreso de su caminar lleva implícito –como en toda alegoría– una lucha constante y una elección que traduce las batallas interiores de la vieja *psicomachia*[130].

Dans *El Criticón*, le *desengaño* apparaît comme l'élément qui assure le salut des personnages. En effet, grâce à cette désillusion qui leur fait prendre conscience de la vanité des richesses temporelles et du caractère éphémère et purement transitoire de la vie terrestre, Critilo et Andrenio seront sur le chemin du salut. Pour Pierre Civil, le *desengaño* apparaît sous la forme d'un « pessimisme radical [qui] relie à travers l'allégorie le particulier à l'universel. C'est le désabusement, le *desengaño* salvateur, qui doit permettre à l'homme d'ouvrir les yeux sur la réalité du "*mundo inmundo*", et de résister aux vaines illusions ».[131]

---

[127] José Manuel Blecua, *op. cit.,* pp. 14-15.
[128] *Ibid*., p. 14.
[129] *Ibid*., p. 15.
[130] Aurora Egido, « *El Arte de la Memoria* y *El Criticón* », *in Gracián y su época*, *Actas de la I^a^ Reunión de Filólogos Aragoneses*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1986, pp. 44-45.
[131] Pierre Civil, *La prose narrative du Siècle d'Or espagnol*, *op. cit.,* p. 169.

Dans la dernière partie, le voyage des deux protagonistes s'achève par l'hiver de la vieillesse : « En el invierno de la vejez ». Ils abordent au rivage de l'île de l'immortalité, symbole de la sagesse que les deux personnages ont acquise au long de leur périple.

L'omniprésence de l'allégorie dans l'œuvre gracianesque représente une véritable rupture avec la vraisemblance recherchée dans le roman de Cervantès. Gracián fait d'ailleurs dire au personnage du Descifrador : « no hay mayor enemigo de la verdad que la verisimilitud »[132]. Pour le jésuite, la vérité et la réalité du monde sont révélées par l'allégorie et l'*exemplum*[133]. Ces procédés qui ne cachent en rien leur caractère fictionnel deviennent, selon Javier González Rovira, des « representaciones con claro valor ejemplar en una época en que están cuestionando los límites de la existencia a través de tópicos como los del engaño a los ojos, el mundo al revés, el mundo como teatro »[134].

El Criticón dépeint un monde où l'homme, libre et responsable de ses actes, est en lutte constante contre ses passions. Dans le respect des directives contre-réformistes, la Providence se sert de la Fortune ou de la Nature pour aider l'homme dans cette lutte existentielle[135].

[132] Baltasar Gracián, *El Criticón*, Edición de Elena Cantarino, *op. cit.*, Tercera parte, Crisis IV, p. 632.
[133] Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro, op. cit.,* p. 366.
[134] *Ibid.,* p. 366.
[135] *Ibid.,* p. 368.

DEUXIÈME PARTIE

Contextes politico-religieux et littéraire

1. Contexte politico-religieux

1. 1. Situation historique et religieuse

L'évolution sémantique des termes Destin, Hasard, Fortune et Providence, tels que nous les avons définis précédemment, est représentative des opinions politiques et religieuses ainsi que des mœurs des époques qu'ils ont traversées. En effet, selon le contexte politico-religieux des pays, ces notions vont se teinter de différentes nuances et s'adapter aux fluctuations sémantiques au gré des circonstances.

La trouble et complexe situation politique et religieuse dans laquelle l'Europe du XVI^{e} siècle a été plongée peut expliquer l'extrême importance de ces notions. La crise religieuse qui secoua l'Europe au XVI^{e} siècle, débute en 1517 par la protestation de Luther (1483-1546) contre les indulgences et contre les abus de Rome. Selon ce moine allemand, le clergé, par son attitude, s'éloignait de plus en plus des enseignements de l'Évangile[1].

Par ailleurs, Luther eut à cœur de prôner le concept de prédestination selon lequel Dieu choisit par avance ceux à qui il accordera son salut. L'homme, incapable d'agir vertueusement « de sa volonté propre »[2], ne peut pas mériter le Salut qui est un « don libre de la grâce de Dieu »[3]. La protestation de Luther poussa l'Église Catholique à un changement, à un renouveau déjà amorcé, il est vrai, au début du XVI^{e}. Le catholicisme prit conscience qu'il lui était indispensable de redéfinir les dogmes ou tout du moins de les clarifier[4]. C'est ainsi que les deux camps (protestant et catholique) s'accordèrent sur la doctrine traditionnelle.

La controverse porta plutôt sur le domaine de la sotériologie et sur la relation entre l'homme et Dieu, c'est-à-dire sur le rôle de la Divinité et de l'homme lui-même dans son salut. Pour Wilbert Kreiss la « sotériologie », terme qui désigne la doctrine du Salut,

> est l'ensemble des vérités qui concernent l'application aux hommes du Salut que Jésus-Christ a acquis au monde entier. La sotériologie englobe donc tout ce qui est nécessaire pour que

[1] N. S. Davidson, *La Contre-Réforme*, Traduit de l'anglais par Philippe. Denis, Paris, Cerf, 1989, p. 9.
[2] *Ibid.,* p. 15.
[3] *Ibid.,* p. 15.
[4] Bernard Dompnier, *Le venin de l'hérésie. Image du protestantisme et combat catholique au XVII^{e} siècle*, Paris, Le Centurion, 1985, p. 196 : « la nécessité permanente d'argumenter en réponse aux attaques de l'adversaire ne pouvait en effet que pousser chacun à une meilleure définition de ses croyances ».

l'homme pécheur, racheté et réconcilié avec Dieu par Jésus-Christ, parvienne effectivement au Salut[5].

Le protestantisme, préférant la contemplation à l'action[6], revendiquait une intériorisation et un rapport plus intime à la religion, proche de l'individualisme de l'humanisme érasmien. En outre, pour les protestants, le pécheur doit s'abandonner à la volonté de Dieu. En effet, selon Luther, le péché originel est si fort que l'homme ne peut agir vertueusement de lui-même, seul Dieu peut le lui permettre en lui accordant sa grâce et son pardon[7].

Dans les années 1540, la diffusion et le succès des idées luthériennes inquiétèrent grandement l'Église catholique qui décida de convoquer un colloque à Ratisbonne en 1541. Ce colloque ne fit qu'accentuer le fossé entre catholiques et protestants au sujet de la justification[8] et de la présence du Christ dans l'Eucharistie[9]. La rupture entre protestants et catholiques semblait alors inévitable. Alors que l'empereur Charles Quint (1500-1558) se préparait à faire la guerre aux protestants unis dans la Ligue de Smalkalde, Paul III (pape de 1534 à 1549) convoqua à Trente un concile que Luther avait réclamé dès 1518[10]. Le concile s'ouvrit le 13 décembre 1545 et ne s'acheva que le 4 décembre 1563 après deux interruptions, une première fois de septembre 1549 à mai 1551, puis d'avril 1552 à novembre 1562.

Les difficultés rencontrées provenaient de l'aspect politique que prit le concile dès son ouverture. Pour certains des participants, il s'agissait de voir si Charles Quint, à la fois empereur du Saint-Empire romain germanique et roi d'Espagne, parviendrait à prendre le contrôle de la chrétienté et à imposer son pouvoir au pape. Paul III, dès son élection, voulut faire transférer le concile en Italie pour s'éloigner des terres impériales[11]. La crainte d'une main mise impériale sur le concile fut également partagée par la France[12] qui ne s'impliqua pas réellement dans les

[5] Wilbert Kreiss, *Manuel de Doctrine chrétienne*, chapitre 7, n. p., [en ligne], disponible sur http://www.egliselutherienne.org/bibliotheque/doctrine/mandoctrinechretienne/MDoc_Idx.htm, consulté le 04/05/2012.
[6] N. S. Davidson parle du croyant comme d'un « récipient passif », *ibid.,* p. 13.
[7] *Ibid*., pp. 12-13.
[8] *Ibid.,* p. 23.
[9] *Ibid.,* p. 18.
[10] Alain Tallon, *Le Concile de Trente*, Paris, Cerf, 2000, p. 13. Ignasi Fernández Terricabras, *Philippe II et la Contre-Réforme. L'Église espagnole à l'heure du Concile de Trente*, Paris, Publisud, 2001, p. 49, préfère retenir l'année 1517.
[11] Alain Tallon, *op. cit.,* p. 19.
[12] *Ibid.,* p. 17.

débats[13]. Cependant, l'aspect religieux qui imprégna le concile aura pour effet de poser clairement la position de l'Église catholique sur le thème du Salut. Lors de la sixième session de 1547, l'existence du libre arbitre fut affirmée ainsi que la nécessité de la grâce divine. Pour les catholiques, l'homme et Dieu sont les orchestrateurs du salut humain. L'homme gagne son salut par sa foi et ses actes. De plus, le libre arbitre renié par les protestants, devient l'ingrédient indispensable à la salvation pour les catholiques[14]. Benito Pelegrín explique que, dans la théologie protestante, l'homme est seul face à Dieu « dans l'incertaine espérance d'être dans sa grâce »[15], alors que pour les jésuites, la grâce « peuple le monde de *motions* qui poussent à agir selon l'impulsion du Saint-Esprit, de signes, d'*auxiliaires de la foi* qui encouragent, fortifient et éclairent dans le bon choix et la bonne voie »[16].

Une fois le Concile de Trente achevé, l'Espagne de Philippe II (1556-1598) va être le bastion de la mise en œuvre de la Contre-réforme par l'organisation de conciles provinciaux[17]. Leur but était d'étudier la mise en application des Traités tridentins car le clergé espagnol était conscient des lacunes et du manque d'éducation religieuse du peuple[18]. En effet, des superstitions comme les croyances en rapport avec la sorcellerie par exemple, qualifiées d'hérésie par le Concile, étaient considérées comme normales par la mentalité populaire[19]. Il s'agissait, grâce à la création de catéchismes et de séminaires, de poser des bases solides et d'éduquer le peuple en l'informant sur les sacrements, les pratiques rituelles[20]… Une fois cette première phase didactique passée, l'Inquisition joua son rôle répressif[21] contre ceux qui ne suivaient pas les nouvelles directives[22].

---

[13] Alain Tallon, *op. cit.,* p. 19.
[14] N. S. Davidson, *op. cit.,* p. 110.
[15] Baltasar Gracián, *Le Criticon*, traduction de Benito Pelegrín, *op. cit.,* p. 287, note 145.
[16] *Ibid.,* p. 287, note 145.
[17] Ignasi Fernández Terricabras, *op. cit.,* p. 183.
[18] N. S. Davidson, *op. cit.,* p. 64.
[19] Joseph Pérez, *Crónica de la Inquisición en España*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 2002, p. 210.
[20] *Ibid*., pp. 427-428. Pierre Civil évoque à ce sujet une « religion populaire encore imprégnée par les vieilles pratiques magiques » contre laquelle l'Église dut « renforcer sa mission pastorale, surtout après le Concile de Trente, utilisant, par exemple, les sermons et les images, insistant sur le culte des saints et les reliques » ; cf. *La prose narrative du Siècle d'Or espagnol*, *op. cit*., p. 39.
[21] L'Espagne se présente comme le champion de la défense du catholicisme et de la lutte contre l'hérétique protestant. La sévérité espagnole est bien différente de la coexistence confessionnelle que connaîtra la France comme le montre Bernard Dompnier, *Le venin de l'hérésie. Image du protestantisme et combat catholique au XVII*[e] *siècle*, *op. cit*., chapitre 6 : « Pratiques de la coexistence », pp. 139-168.
[22] Sur la problématique religieuse en Espagne à l'époque, voir Bartolomé Bennassar, *Un siècle d'or espagnol. Vers 1525 - vers 1648*, Chap. 7 « Rencontres avec Dieu », Paris, Robert Laffont, 1982, pp. 157-164.

1. 2. Les courants de pensée

Différents courants de pensée prendront part à ce débat et provoqueront de véritables controverses sur le thème du Salut de l'âme. Ainsi, les thomistes déclaraient que « les individus peuvent se préparer à la justification »[23] et que l'homme doit coopérer avec Dieu[24]. Le jansénisme – du nom d'un professeur flamand de l'Université de Louvain : Corneille Jansen (1585-1638) – se basant sur les études que ce dernier avait faites de l'œuvre de saint Augustin (354-430), soutient que l'homme ne peut agir vertueusement sans l'intervention de la grâce divine[25]. Selon Jansen, Dieu choisit ceux à qui il accordera sa grâce sans se soucier des bonnes actions[26]. Calvin (1509-1564) développait déjà cette négation du libre arbitre humain et optait pour la doctrine de la salvation par la seule foi. L'homme ne peut agir librement car il est incapable par ses seules forces d'atteindre la vertu[27]. Les jésuites, partisans du libre arbitre, s'opposèrent vivement à cette théorie. Proches des théories de Pélage, qui affirmait l'excellence de la création et l'existence du libre arbitre aux dépens du péché originel et de la grâce[28], les jésuites déclaraient l'homme capable de choisir le bien, d'agir vertueusement[29] et d'assurer son propre salut par ses actes[30]. Disons avec Benito Pelegrín qu'à

> la nature infiniment pécheresse de l'homme des augustiniens et des jansénistes, les jésuites opposent sa nature infiniment perfectible qui répond à la nature infiniment miséricordieuse de Dieu[31].

Le chapitre V de la Sixième Session du Concile de Trente du 13 janvier 1547, intitulé « De la nécessité qu'il y a pour les Adultes, de se préparer à la Justification ; & d'où elle procède », affirme ainsi la relation entre la Grâce divine et la liberté humaine :

> Le Saint Concile déclare de plus, que le commencement de la Justification dans les Adultes, se doit prendre de la Grace prévenante de Dieu par Jesus-Christ, c'est à dire, de sa vocation,

[23] N. S. Davidson, *op. cit.,* p. 21.
[24] *Ibid.,* p. 21. N. S. Davidson souligne que ce sera la voie choisie par le Concile de Trente : « La foi et les œuvres sont toutes deux nécessaires et toutes deux dignes de récompense ».
[25] Jean-Pierre Chantin, *Le Jansénisme*, Paris, Cerf, 1996, p. 11.
[26] *Ibid*., pp. 9-10.
[27] Carlos Martínez Valle, *Anatomía de la libertad: el libre arbitrio y el fundamentalismo protestante, el antirrigorismo escolástico y el republicanismo humanista, 1559-1649*, Tesis doctoral, Universidad complutense de Madrid, 2007, p. 47.
[28] Alain Tallon, *op. cit.,* p. 54.
[29] Didier Souiller, *Calderón et le grand théâtre du monde*, Paris, PUF, 1992, p. 28.
[30] *Ibid.,* p.196.
[31] Benito Pelegrín, *D'un temps d'incertitude,* Paris, Éditions Sulliver, 2008, pp. 55-56.

> par laquelle, sans qu'il y ait aucuns mérites de leur part, ils sont appelez : De maniere qu'au lieu de l'éloignement de Dieu dans lequel ils estoient auparavant par leurs péchez, ils viennent à estre disposez par la Grace qui les excite, & qui les aide à se convertir pour leur propre justification, consentant, & coopérant librement à cette mesme Grace ; en sorte que Dieu touchant le cœur de l'homme par la lumiere du Saint Esprit, l'homme pourtant ne soit pas tout-à-fait sans rien faire, recevant cette inspiration, puis qu'il la peut rejetter ; quoy-qu'il ne puisse pourtant, par sa volonté libre, se porter dans la Grace de Dieu, à la Justice devant luy. C'est pourquoy lors qu'il est dit dans les saintes Lettres, *Convertissez-vous à moy, & je me convertiray à vous* (*Zach. I. 3.*), nous sommes avertis de nostre liberté ; & lors que nous répondons, *Seigneur, convertissez-nous à vous, & nous serons convertis* (*Thren. 5. 21.*) ; nous reconnoissons que nous sommes prévenus de la Grace de Dieu[32].

Dans l'œuvre du jésuite Luis Molina (1535-1600) se trouve « la defensa más radical de la dignidad y el libre arbitrio humano »[33]. En 1588, Molina publie sa *Concordia Liberi Arbitrii cum Gratiæ Donis, Divina Præscientia, Providentia, Prædestinatione, Et Reprobatione* dans laquelle il soutient que l'homme possède la liberté, la raison et la responsabilité et qu'il peut agir dans un but final précis qui est la félicité terrestre ou céleste. Les molinistes n'excluent pas la prédestination mais elle est déterminée « por el uso que el individuo hace de su libre arbitrio y se basa en el juicio de las obras y la virtud […] de manera que no elimina el libre arbitrio ni la justicia divina »[34].

Un autre courant philosophique naquit en Europe au XVI^e^ siècle et se développa au XVII^e^ siècle sous le nom de néostoïcisme. Il est issu des différents courants historiques stoïciens dont le premier fut le « stoïcisme ancien »[35] du IV^e^ siècle avant J.-C. qui apparaît avec Zénon de Cittium (336-264) et s'achève avec Chrysippe de Solos (280-210). Ce stoïcisme « a pour but de définir la fin de la vie heureuse et de transmettre un art de vivre qui conduise à cette fin »[36]. Au premier siècle avant J.-C., apparaît le « moyen stoïcisme » de Panétius (185-112) et de Posidonius (135-51), puis vient le « stoïcisme impérial » avec Sénèque (4 av. J.-C.-65 apr. J.-C.) et Epictète (50-130)[37]. Finalement, les Pères de l'Église récupèreront

[32] [en ligne] disponible sur http://lesbonstextes.ifastnet.com/trentesixiemesession.htm#chap4, consulté le 02/05/2012.
[33] Carlos Martínez Valle, *op. cit.,* p. 183.
[34] *Ibid.,* p. 183. Sur ce point, voir aussi Benito Pelegrín, *D'un temps d'incertitude, op. cit*., pp. 56-57.
[35] Pour ce qui est de l'origine de l'appellation « stoïcisme », voir Jean Brun, *Le stoïcisme*, Paris, Que sais-je ?, 2002, pp. 10-11 : « Vers l'âge de 42 ans, Zénon commence d'enseigner et de fonder une école, ses élèves furent d'abord appelés les Zénoniens, puis, suivant la coutume qui tendait à donner à une école le nom du lieu où elle s'était établie, on les appela stoïciens. Stoïcisme vient en effet du mot grec *stoa* qui signifie *portique*, car Zénon enseigna près du Portique Poecile, désigné ainsi – *poecile* signifiant *recouvert de peintures* – parce que Polygnote l'avait orné de tableaux pour purifier ce lieu où, sous la tyrannie des Trente, plus de 1400 citoyens avaient été massacrés ; l'expression synonyme *philosophie du portique* est d'ailleurs également utilisée pour désigner le stoïcisme ».
[36] Christian Bouzy, « Quête emblématique de la félicité et de la sagesse… », *op. cit.,* p. 83.
[37] Pour plus de détail sur cette division temporelle, voir Jean Brun, *op. cit.,* pp. 7-29.

certains principes stoïciens en les épurant de tout ce qui les oppose aux dogmes du christianisme – comme l'apologie du suicide –, pour faire ressortir « ce qu'il y avait de conciliable avec la doctrine chrétienne et en y ajoutant les trois vertus cardinales essentielles : la Foi, l'Espérance et la Charité »[38]. On doit ce syncrétisme à saint Augustin[39] mais aussi à Juste Lipse (1547-1606) qui, à la fin du XVI^{e} siècle, arrive à « dégager une philosophie néostoïcienne qui ne se contente pas de répéter l'héritage antique »[40]. En Espagne, aux XVI^{e} et XVII^{e} siècles, les milieux cultivés – en particulier celui des auteurs littéraires – favorisèrent le développement de la pensée stoïcienne[41].

En ce qui concerne l'aspect théologique, le stoïcisme a opté pour un système où « le Logos, Dieu et la Nature sont synonymes »[42], un système dans lequel le Destin prend un double aspect physique et religieux pour apparaître « à la fois comme la cause, la vérité, la nature, la nécessité et la providence »[43]. Pour les stoïciens, il existe un ordre des choses, il n'y a pas de place pour la spontanéité :

> Le destin ne fait donc qu'un avec la providence ; la sagesse humaine commencera donc dans une prise de conscience de cette force du destin en toutes choses et s'épanouira dans une soumission et un acquiescement à ce courant de vie qui unit les êtres entre eux[44].

Cette philosophie pose donc le problème de la liberté de l'homme. Si tout est décidé à l'avance, l'homme n'a plus qu'à s'abandonner au déterminisme[45]. En réalité, seul est déterminé ce qui est extérieur à l'homme, c'est-à-dire les « causes adjuvantes et antécédentes […] qui constituent la chaîne du destin »[46], la fameuse *heimarmêné* des stoïciens. L'homme a la possibilité d'accepter ou de refuser cet ordre des choses[47]. Pour Kenneth Krabbenhoft, la réconciliation du concept stoïcien du destin

---

[38] Christian Bouzy, « Quête emblématique de la félicité et de la sagesse… », *op. cit.*, p. 85.
[39] *Ibid.*, p. 85.
[40] Pierre-François Moreau (dir.), *Le stoïcisme au XVI^{e} et au XVII^{e} siècle. Le retour des philosophies antiques à l'âge classique. Tome I*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 22.
[41] Santiago Sebastián, *Emblemática e Historia del arte*, *op. cit.*, p. 259.
[42] Jean Brun, *op. cit.,* p. 58.
[43] *Ibid*., p. 58.
[44] *Ibid*., pp. 61-62.
[45] Les stoïciens furent surtout attaqués sur ce point, en particulier par leurs adversaires épicuriens. Voir Jean Brun, *op. cit*., p. 77-78.
[46] *Ibid*., p. 85. Voir aussi Pierre-Maxime Schuhl (dir.), *Les Stoïciens,* Paris, Gallimard, 2002, p. 472.
[47] Epictète, *Entretiens III* : « Aussi l'homme de bien, en se rappelant qui il est, d'où il vient et par qui il a été engendré, songe uniquement à la manière d'occuper son poste avec discipline et en obéissant à Dieu. Tu veux que j'existe encore ? En homme libre, en homme brave comme tu l'as voulu ; car tu m'as créé libre de toute entrave, quand il s'agit de ce qui est mien. Tu n'as plus besoin de moi ? Que cela soit bien ainsi : c'est pour toi, non pour un autre, que je restais jusqu'ici ; maintenant je t'obéis et

avec la doctrine du libre arbitre – l'autorité de Sénèque conjointe à celle de saint Augustin – constitua une arme contre les menaces luthériennes[48].

Juste Lipse, pour sa part, affirme la co-existence de la providence et du destin ce qui revient à « éliminer les fausses conceptions du destin qui viennent des astrologues (*fatum mathematicum*) ainsi que celle qui désigne […] la régularité des causes naturelles […]. »[49]. Pour le néostoïcisme lipsien, il est clair que le fait d'affirmer la providence et le destin contribue à nier « les aléas de la Fortune ou l'absurdité du hasard »[50]. Dans son traité intitulé *De Constantia* (1584), Juste Lipse écrit ainsi :

> Nous soumettons le destin à Dieu que nous voulons être créateur et acteur totalement libre de toutes choses ; il peut transgresser et rompre cet enchaînement serré et les livres du destin […] nous posons le destin et l'accordons avec le libre arbitre. C'est ainsi que nous fuyons le vent trompeur du hasard et de la fortune pour ne pas heurter notre nef contre le rocher de la Nécessité (I, 20)[51].

L'engouement pour le stoïcisme à partir du XVI^{e} siècle est en relation avec l'intérêt porté au même moment aux œuvres de Sénèque qui conviennent parfaitement aux idées contre-réformistes ainsi qu'à l'humanisme, prôné par les jésuites[52], qui cherchait à mettre en corrélation les savoirs antiques et le christianisme. C'est ainsi que la figure du sage, telle qu'elle est présente dans le stoïcisme sénéquien, servira d'exemple à celle du saint dans l'enseignement des Pères de l'Église[53]**.** L'empreinte du stoïcisme va marquer considérablement la pensée de l'époque et sera très prégnante dans les livres d'emblèmes[54]. Les grands thèmes de l'aspect éphémère de la vie, de la sagesse, de la prudence, de la constance, de l'attitude du sage face à l'adversité, de la recherche de la quiétude loin du monde et des biens matériels seront autant de thèmes emblématiques reliant le stoïcisme ancien à ce qui deviendra à partir du XVI^{e} siècle le néostoïcisme, c'est-à-dire un stoïcisme christianisé.

---

je m'en vais […]. Encore, comme tu l'as voulu, en homme libre, en serviteur qui a compris tes ordres et tes interdictions », *apud* Pierre-Maxime Schuhl (dir.), *op. cit.*, pp. 1030-1031.

[48] Kenneth Krabbenhoft, *Neoestoicismo y género popular*, *op. cit.*, p. 14.

[49] Jacqueline Lagrée, *Juste Lipse et la restauration du stoïcisme*, Paris, Vrin, 1994, p. 60.

[50] *Ibid*., p. 60.

[51] Cité par Jacqueline Lagrée, *op. cit*., p. 151.

[52] Santiago Sebastián, *Emblemática e Historia del arte, op. cit*., p. 263.

[53] *Ibid.,* p. 259.

[54] Sur l'importance de la philosophie stoïcienne dans l'emblématique européenne de l'époque, voir le chapitre que Santiago Sebastián consacre à ce thème, *Emblemática e Historia del arte, op. cit*., pp. 259-284.

2. Le phénomène emblématique

2. 1. Origines et développement.

C'est au milieu du XVI[e] siècle que l'emblème apparaît et suscite l'intérêt des érudits européens avec l'édition, à Augsbourg en 1531, de l'*Emblematum Liber* d'Alciat (1492-1550) dont l'intention est clairement didactique et morale[55]. Rappelons qu'au départ l'ouvrage se composait uniquement de poèmes auxquels l'éditeur bavarois Steyner ajouta des gravures donnant ainsi naissance au nouveau genre de l'emblème[56]. L'*Emblematum liber* connut un succès considérable dans les milieux érudits et fut rapidement imité, commenté et traduit dans les principales langues vernaculaires européennes. Le succès est dû sans doute aux aspirations de certains humanistes à créer un langage universel « a base de imágenes, a imitación de los jeroglíficos egipcios, pero explicadas con textos, bajo la pretensión de transmitir reglas de conducta de utilidad para el género humano. »[57]

Les emblèmes tirent ainsi une de leurs sources de modes d'expression antérieurs, comme les *hiéroglyphiques*, qui firent leur apparition en Italie en 1419 sous la forme d'un manuscrit grec intitulé les *Hieroglyphica,* traduction d'une œuvre écrite en copte, au V[e] siècle après J.-C., par Horapollon d'Alexandrie. Ce manuscrit éveilla un grand intérêt auprès des humanistes (Érasme, Alciat, Valeriano, Pirkheimer) et donna lieu rapidement à des éditions imprimées illustrées. Les emblémistes s'inspirèrent aussi « de nombreuses œuvres littéraires de l'Antiquité grecque et latine, comme les *Métamorphoses* d'Ovide, l'*Histoire Naturelle* de Pline illustrée, les *Fables d'Esope* historiées […] et d'autres encore d'Horace ou de Sénèque »[58]. Les trois sources d'inspirations principales de l'emblème sont les Saintes Écritures, la mythologie et les histoires naturelles antiques passées par le filtre des bestiaires médiévaux. Dans les ouvrages illustrés de la fin du Moyen Âge,

[55] Víctor Mínguez, *Emblemática y cultura simbólica en la Valencia barroca*. *Jeroglíficos, enigmas, divisas y laberintos*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1997, capítulo I.
[56] Aurora Egido, « Prólogo », *in* Alciato, *Emblemas,* Edición de Santiago Sebastián*, op. cit.,* pp. 9-10.
[57] [en ligne] disponible sur http://www.rediris.es/difusion/publicaciones /boletin/38/ponencia6.html, Chapitre 1, consulté le 02/05/2012.
[58] Christian Bouzy, « L'emblème au Siècle d'Or ou la métaphore oubliée au carrefour des codes iconique et rhétorique », *in Peinture et Écriture*, *Actes du Ier Colloque International de Traverses* (Équipe Internationale de Recherches sur les Interférences des Codes – Université de Paris VIII), Paris 24-25-26 novembre 1994, Paris, 1996, p. 41.

parfois appelés « proto-emblemáticos »[59], on utilisait les animaux en mettant l'accent sur certaines de leurs caractéristiques pour illustrer un vice ou une vertu.

C'est ce que fera l'italien Giovanni Valeriano, dit Pierio, dans ses *Hieroglyphica* de 1516, impressionnant recueil des symboles de l'humanité, en partie directement inspiré des *hiéroglyphiques* d'Horapollon. Le genre emblématique imprégnera, peu à peu, les manifestations culturelles, et de nombreux ouvrages s'inspirant d'Alciat vont apparaître, que ce soit en Italie avec l'*Iconologia* (1593) de l'humaniste Cesare Ripa (1560-1623) ; en France, avec Gilles Corrozet (1510-1568) et son *Hécatomgraphie* (1540), Gilles La Perrière (1499-1565) et son *Théâtre des bons engins* (1539), Georgette de Montenay (1540-1581) et ses *Emblèmes et devises chrétiennes* (1571).

2. 2. L'emblématique en Espagne aux XVI^{e} et XVII^{e} siècles

Pour l'Espagne, Juan de Borja (1533-1606) fut un des premiers à publier, à Prague en 1581, alors qu'il était ambassadeur de Philippe II (1527-1598) à la cour de Rodolphe II, un livre d'emblèmes sous le titre de *Empresas morales*. L'ouvrage, « qui se caractérise par sa concision, l'absence délibérée d'érudition ostentatoire »[60], s'inscrit pleinement dans la mouvance contre-réformiste. Les frères Juan de Horozco et Sebastián de Covarrubias (1539-1613) s'illustreront chacun avec un ouvrage propre portant le même titre de *Emblemas morales,* publiés respectivement en 1589 à Ségovie et à Madrid en 1610. L'ouvrage de Juan de Horozco sera un des premiers livres d'emblèmes espagnols publiés en Espagne. Composé de trois livres, les *Emblemas Morales* débutent par une théorisation de l'emblématique, particularité qui donne à l'ouvrage son entière originalité. Dans les deuxième et troisième livres, Juan de Horozco accompagne chacun de ses emblèmes de longs commentaires[61] visant à approfondir le sens profond de la *pictura* et de l'épigramme. Dans ces gloses en prose, l'emblémiste apporte de nombreuses références bibliques, antiques et mythologiques révélatrices tant de l'érudition de l'auteur que de la richesse de cette

[59] José Julio García Arranz, *Ornitología emblemática*, Cáceres, Universidad de Extremadura, Servicio de publicaciones, 1996, p. 117.
[60] Sagrario López Poza, « L'emblème en Espagne aux XVI^{e} et XVII^{e} siècles : actualité et perspectives futures », *Littérature*, n° 145, mars 2007, p. 127.
[61] *Ibid.,* p. 127.

forme d'expression symbolique. Dans la centurie d'emblèmes de Juan de Horozco, « L'exhortation ascético-mystique visant au mépris des vices humains l'emporte sur la doctrine pratique […]. Le *desengaño* (désillusion, désabusement) imprègne l'ensemble avec de fortes influences néostoïciennes. »[62]

Pour leur part, les *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias se composent de trois cents emblèmes dont le but est de « servir de guide à l'homme dans les diverses occasions de la vie »[63]. Mais l'œuvre principale du célèbre chanoine de Cuenca, qui montra l'influence toute particulière de ce genre iconico-littéraire[64] – non seulement dans la littérature mais aussi dans la pensée des XVI^{e} et XVII^{e} siècles –, est le *Tesoro de la Lengua castellana o española* édité en 1611. Plus que d'un dictionnaire, il s'agit en fait d'une véritable encyclopédie qui, dans de nombreuses entrées, renvoie très précisément à des emblèmes, devises et autres *hiéroglyphiques*[65]. Covarrubias y donne ainsi la définition du terme « EMBLEMA » :

> […] significa entretenimiento o enlazamiento de diferentes pedrecitas o esmaltes de varias colores de que forman flores, animales y varias figuras en los enlosados de diferentes mármores, enlazados unos con otros, y en las mesas ricas de jaspes y pórfidos, en cuyos compartimientos suelen engastar piedras preciosas […]. Estos emblemas pusieron después en las gorras y sombreros con figuras y motes, que comúnmente llamamos medallas […]. Metafóricamente se llaman emblemas los versos que se subscriben a alguna pintura o talla, con que sinificamos algún concepto bélico, amoroso o en otra manera, ayudando a declarar el intento del emblema y de su autor. Este nombre se suele confundir con el de símbolo, hieroglífico, pegma, empresa, insignia, enigma, etc. Verás al obispo de Guadix, mi hermano, en el primer libro de sus Emblemas, a donde está todo muy a la larga largo dicho, con erudición y distinción[66].

Les emblèmes de Sebastián de Covarrubias ont une fonction plus pratique que ceux de son frère et s'intéressent à la vie quotidienne de l'homme de Cour pour le conseiller et le guider dans le sens des directives éthiques et religieuses du Concile de Trente.

---

[62] Sagrario López Poza, « L'emblème en Espagne aux XVI^{e} et XVII^{e} siècles… », *op. cit.,* p. 128.
[63] *Ibid*., p.129.
[64] Selon l'appellation que lui donne Christian Bouzy dans la plupart de ses études. Le terme d'*iconotexte* est également utilisé par Michael Nerlich, « Réflexions sur un *Colloque* pour clore un colloque. À propos d'une peinture textuelle de Don Miguel de Cervantès Saavedra », *in* Sybil Dümchen und Michael Nerlich (ed.), *Texte-Image. Bild-Text*, Colloquium Berlin 2-4. XII., 88, Berlin, Technische Universität, 1990, p. 353.
[65] Sur l'importance des emblèmes dans le *Tesoro de la Lengua*, voir Christian Bouzy, « El *Tesoro de la Lengua castellana o española*: Sebastián de Covarrubias en el laberinto emblemático de la definición », *Criticón,* n° 54, 1992, pp. 127-144, 4 ills. ; « La emblemáti ca en el *Tesoro de la Lengua* y en el *Suplemento* », *Insula*, n° 709-710 (monográfico dedicado al *Tesoro de la Lengua castellana* de Sebastián de Covarrubias), enero-febrero 2006, pp. 8-10.
[66] Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la Lengua castellana o española*, edición de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, « Biblioteca Áurea Hispánica 21 », 2005, Vol. 1, pp. 762b-763a.

Cependant, tous les livres d'emblèmes n'ont pas que des visées morales ou moralisantes adressées à tous, d'autres ouvrages comme la *Idea de un príncipe políticocristiano representada en cien empresas*, de Diego Saavedra Fajardo[67] (1584-1648) – publié pour la première fois à Munich en 1640 – ont un destinataire très précis, comme nous le verrons plus loin.

Face à la montée du protestantisme en Europe, l'Espagne, par la diffusion des préceptes tridentins, cherche à exalter les monarques qui sont les champions et les défenseurs du catholicisme. La plupart des emblémistes espagnols étaient proches du pouvoir politique et de l'Église : Juan de Horozco était archidiacre de Cuéllar lorsqu'il publia ses premiers *Emblemas Morales,* il sera nommé évêque d'Agrigente en Sicile ; son frère, Sebastián de Covarrubias, occupait la charge de chapelain de Philippe III et celle de conseiller du Saint-Office à la publication de son œuvre éponyme ; Juan de Borja, quant à lui, était ambassadeur et époux de la nièce d'Ignace de Loyola, fondateur de la Compagnie de Jésus mais aussi fils de Francisco de Borja, ordonné prêtre après son veuvage puis nommé général de la Compagnie de Jésus[68] en 1565, et qui fut canonisé en 1672[69]. C'est donc de façon toute naturelle que leurs recueils d'emblèmes se teintent de religiosité et intègrent les dogmes catholiques.

2. 3. Le rayonnement de l'emblème sur les autres arts

L'engouement pour l'emblématique fut tel que l'emblème apparut dans d'autres formes d'expression, il est symptomatique de la « cultura simbólica del Barroco »[70]. Son impact dans les autres formes artistiques a été analysé par Santiago Sebastián :

> Además de los libros hay que contar con la extensión del género emblemático a múltiples manifestaciones culturales, de ahí que lo veamos junto a la arquitectura en templos, villas o

[67] Sagrario López Poza classe cet ouvrage dans la catégorie d'emblèmes politiques à côté des *Emblemata Centum Regio política* de Solórzano Pereyra, cf. « L'emblème en Espagne aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles… », *op. cit*., pp. 130-131.

[68] Rafael García Mahíques, *Juan de Borja y el universo cultural de la emblemática*, Valencia, Ayuntamiento, 1995, p. 11.

[69] Dossier de Prensa, « Biografía de San Francisco de Borja », *in V Centenario San Francisco de Borja*, Canarias, octubre de 2010, p. 4.

[70] Sur ce point, voir Jorge Checa, « *El peregrino en su patria* de Lope de Vega y la cultura simbólica del Barroco », *in* Rafael Zafra y José Javier Aranza López, *Emblemata Áurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro,* Madrid, Akal, pp. 99-110.

palacios y bibliotecas; junto a la pintura en cuadros, arte efímero y tápices; en la literatura en sus géneros típicos, teatrales, hagiográficos, etcétera[71].

Pour ce qui est de l'architecture, Santiago Sebastián se réfère aux sculptures du cloître de l'Université de Salamanque qui trouvent leur origine dans *l'Hypnerotomachia Poliphili* (1499) ou *Discours du Songe de Poliphile* (1546) de Francesco Colonna. Il en est de même du célèbre emblème d'Alciat, le « *FESTINA LENTE* » de l'ancre et du dauphin[72] (Planche I, fig. 1), inspiré d'un rébus de Francesco Colonna. En peinture, les vanités sont toutes empreintes du symbolisme des emblèmes avec la représentation des vices et des vertus. Santiago Sebastián prend comme exemple l'épisode mythologique de l'enlèvement de Ganymède par Zeus transformé en aigle, scène devenue emblème de l'élévation de l'âme humaine vers Dieu. C'est le sens que lui donne Alciat (Planche I, fig. 2), ainsi que Rembrandt dans son tableau *L'enlèvement de Ganymède*[73] de l'année 1635 (Planche II, fig. 1).

En tant que forme de pensée ou structure artistique, l'emblématique influença également le théâtre, la poésie ou le roman[74]. En ce qui concerne le théâtre[75] du Siècle d'Or, elle fut utilisée par Lope de Vega dans de nombreuses *comedias* ainsi que par Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), en particulier dans les *autos sacramentales* qui donnent une représentation allégorique d'un thème religieux principal illustrant le dogme de l'Eucharistie[76] et la doctrine de la salvation humaine[77]. Par son côté festif, cette sorte de catéchisme visuel en acte exerçait un formidable attrait sur toute la société espagnole, de l'aristocratie aux classes populaires sur lesquelles elle avait un impact considérable.

Philippe II, qui adorait le théâtre, encouragea la diffusion des *comedias* durant son règne, le peuple espagnol partagea cette passion. Toute occasion était bonne pour jouer une pièce que ce soit dans les *corrales* des grandes villes, dans les couvents ou dans les villages. Peu avant de mourir, Philippe II craignit que l'engouement qu'il avait engendré pour le genre dramatique n'ait des conséquences sur le comportement du peuple. Par un décret royal du 2 mai 1598, il décida alors

[71] Santiago Sebastián, *Emblemática e Historia del arte, op. cit.,* p. 15.
[72] *Ibid.*, pp. 19-31.
[73] *Ibid.*, pp. 139-141.
[74] Aurora Egido, « Prólogo »*, in* Alciato*, Emblemas*, *op. cit.,* p. 11.
[75] *Ibid.*, p. 13. Pour Aurora Egido, le théâtre est la forme emblématique par excellence car il combine la littérature et les arts plastiques.
[76] Voir Bartolomé Bennassar, *Un siècle d'or espagnol*…, *op. cit*., pp. 262-268.
[77] Ignacio Arellano y J. Enrique Duarte, *El auto sacramental,* Madrid, Laberinto, 2003, p. 36.

d'interdire les œuvres théâtrales profanes[78]. Cette décision ne freina pas la création théâtrale des *autos sacramentales* qui transmirent aux peuples, grâce à des situations concrètes ou des métaphores simples, les dogmes catholiques[79]. Philippe III accepta d'accorder plus de liberté au théâtre tout en imposant le contrôle par l'Inquisition des pièces devant être jouées[80] : « L'art dramatique reprit un nouvel essor et, cette fois, les grands problèmes du fatalisme, de la prédestination et du libre arbitre y furent posés avec netteté »[81].

Très fréquemment, des décors emblématiques étaient utilisés lors des représentations des *autos sacramentales*[82] ; c'est également là une des raisons pour lesquelles l'emblème figurait en bonne place dans les créations des grands auteurs espagnols tant dramaturges que romanciers.

L'*auto sacramental* se développa considérablement aux XVI^{e} et XVII^{e} siècles. À la fois message de propagande monarchique et religieux, cet art théâtral, à partir du XVI^{e} siècle, servit à magnifier le pouvoir et prit une dimension religieuse grandiose lors des cérémonies du *Corpus Christi*[83]. Sebastián de Covarrubias définit d'ailleurs l'*auto sacramental* de la façon suivante dans son *Tesoro de la lengua* : « Auto, la representación que se hace de argumento sagrado, en la fiesta del *Corpus Christi* y otras fiestas »[84]. L'importance de ces pièces de théâtre religieuses apparaît très bien dans *El peregrino en su patria* où chaque livre se termine par un *auto sacramental* – représenté dans la ville où les personnages se trouvent à ce moment-là – dont l'intentionnalité est particulièrement moralisante et totalement contre-réformiste.

---

[78] Suzanne Varga, *Lope de Vega*, Paris, Fayard, 2002, pp. 137-138 ; Raphaël Carrasco, *Histoire et civilisation de l'Espagne classique 1492-1808*, Poitiers, Nathan, 1991, p. 221.

[79] Ignacio Arellano y J. Enrique Duarte, *El auto sacramental*, *op. cit.,* p. 21. Les auteurs exposent différentes théories sur l'origine de l'*auto sacramental* parmi lesquelles celle de la lutte contre les idées hérétiques en particulier luthériennes : « Los españoles habrían creado el auto como medio de defensa contra la herejía, en relación con la ofensiva tridentina de la Reforma Católica o Contrarreforma ».

[80] *Ibid*., p. 22. Le texte de l'*auto* doit être validé en amont par l'Église : « [ella] impone que el texto de la representación se presente al menos un mes antes de la celebración para proceder a su corrección y su aprobación ».

[81] Jane Dieulafoy, *L'évolution religieuse de l'Espagne au XVI^{e} siècle*, Paris, Ernest Leroux, 1909, p. 18. Raphaël Carrasco évoque aussi cette dimension post-tridentine de la *comedia* qui reprend « les grands thèmes du dogme catholique romain (libre arbitre, grâce [...] et défense du mariage chrétien) », *op. cit*., pp. 226-227.

[82] Christian Bouzy, « Calderón et l'emblématique », *in* Nadine Ly (coord.), *Aspects du théâtre de Calderón*, Paris, Éditions du Temps, 1999, p. 21.

[83] Ignacio Arellano y J. Enrique Duarte, *El auto sacramental, op. cit*., p. 17. Le chapitre 1.3. est consacré à la fête du *Corpus Christi* : « El contexto de la fiesta sacramental », pp. 25-32.

[84] Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la Lengua, op. cit*., p. 252b.

Pour leur part, en tant qu'éléments de divertissement et d'instruction pour former les esprits et aider la mémoire, les emblèmes donnaient lieu également à des « exercices scolaires »[85], en particulier dans les collèges jésuites où étudiaient la majorité des futurs hommes de lettres de l'époque. Ainsi, dans ses *Exercices spirituels*, Ignace de Loyola (1491-1556) recommande-t-il de donner aux élèves des exercices consistant à inventer des emblèmes, alliance de l'image et du texte, dans une visée pédagogique, didactique et édificatrice. L'enseignement des jésuites s'inscrit donc dans la lignée « de l'art figuratif préconisé par le Concile de Trente » ; il importait « de voir, sentir, entendre, goûter, recréer les images concrètes pour créer l'émotion religieuse » et « toucher le cœur »[86]. Il s'agissait de créer une image mentale détaillée à partir d'un texte, ce qu'Ignace de Loyola appelle la « composition du lieu, qui consiste à se figurer […] au moyen de l'imagination, le lieu matériel où se trouve l'objet que je veux contempler »[87]. Anne-Elisabeth Spica explique que pour le fondateur de la Compagnie de Jésus, l'image est « intellectualisée, comme peinte dans l'esprit tandis que tout tend à l'interpénétration […] du support textuel et de l'image mentale qui résulte du retravail des deux »[88]. Le but de cette création est aussi mnémotechnique comme le commente Aurora Egido :

> La composición de lugar radicaba en el arte de la memoria, procurando con el juego de los sentidos interiores, la doble creación de lugares e imágenes vivas que actuaban en el teatro de la mente[89].

Pour Aurora Egido, la littérature du Siècle d'Or est fortement marquée par le principe visuel et se présente comme un « ejercicio de *éckphrasis* que contiene toda clase de

[85] Sagrario López Poza, « L'emblème en Espagne aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles… », *op. cit.,* p. 12. Pour l'importance de l'emblématique chez les jésuites, voir Mercedes Blanco, « Les casuistes et l'emblème », *in* Benito Pelegrin (éd.), *Fragments et Formes brèves*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1990, pp. 87-101.
[86] Benito Pelegrín, *Éthique et esthétique du baroque. L'espace jésuitique de Baltasar Gracián*, Arles, Actes Sud, 1985, p. 136.
[87] Saint Ignace de Loyola, *Exercices spirituels*, Paris, P. Lethielleux, 1910, p. 46.
[88] Anne-Elisabeth Spica, *Symbolique humaniste et emblématique. L'évolution et les genres (1580-1700)*, Paris, Honoré Champion, 1996, p. 117.
[89] Aurora Egido, « El arte de la memoria y *El Criticón* », *in Gracián y su época, op. cit.*, p. 41. Pierre Civil souligne lui aussi la fonction mnémotechnique des *Exercices spirituels* : « ce manuel de sanctification et de réforme individuelle mettait en jeu un art de la mémoire et l'utilisation du *loci* servant de point de départ à la méditation, bien que la vision ne se fondât pas explicitement sur des fondations figurées » ; Pierre Civil, *Image et dévotion dans l'Espagne du XVI^e^ siècle. Le traité « Norte de Ydiotas » de Francisco de Monzón (1563),* Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, Publications de la Sorbonne, 1996, p. 46.

ejercicios de topografía y topotesia, recreando formas pictóricas y arquitectónicas con palabras »[90].

2. 4. L'impact pragmatique sur les consciences

En ce qui concerne l'aspect purement formel, l'emblème, à la différence des devises et des *hiéroglyphiques*[91], est tripartite. Il se compose d'une image (*imago* ou *pictura*) à l'intérieur de laquelle se trouve une sentence (*inscriptio*), parfois appelée *lema* ou *motto*, située la plupart du temps dans un phylactère. Ce double ensemble est accompagné d'une épigramme (*subscriptio*) et, parfois, d'une glose[92]. Ce commentaire en prose, qui peut s'étendre sur plusieurs pages – comme chez Juan de Horozco –, sert à développer la signification ultime de l'emblème en donnant des exemples tirés de la Bible, de la mythologie, de l'histoire de l'Antiquité, des histoires naturelles, des Bestiaires… Chez Alciat, l'épigramme était en latin, puis, au fur et à mesure du développement de l'emblématique, les auteurs les écriront, de plus en plus souvent, en langue vernaculaire afin que les principes moraux et religieux dont ils sont les vecteurs soient accessibles au plus grand nombre[93].

L'analyse de l'emblème permet de mieux connaître les savoirs, les préoccupations religieuses, politiques et éthiques de la société des XVI^{e} et XVII^{e} siècles. Parfois, l'emblème semble énigmatique compte tenu des nombreuses références érudites auxquelles il renvoie. Toutefois, grâce au visuel et aux reprises de lieux communs ou d'images généralement connues, il s'efforce de rendre accessible à une majorité certaines vérités morales et religieuses[94]. José Julio García Arranz note que le Concile de Trente incita à l'emploi des images (Vanités en peinture, emblèmes en littérature) à des fins d'enseignement doctrinaire[95] en

[90] Aurora Egido, « A modo de epílogo sobre la invención del Barroco literario », *in De la mano de Artemia*, Barcelona, Medio Maravedí, 2004, p. 195.
[91] Sur la différence formelle entre ces modes d'expression, voir Aurora Egido, « Emblemática y Literatura en el Siglo de Oro », *Lecturas de Historia del Arte. Ephialte*, II, Vitoria, 1990, pp. 144-158.
[92] À propos de l'*emblema triplex* et des relations entre le visuel et le textuel, voir Christian Bouzy, « L'emblème ou le proverbe par l'image au Siècle d'Or », *Paremia*, n°2, 1993, Madrid, pp. 125-134.
[93] Patricia W. Manning, « La emblemática jesuítica en *El Criticón* », *eHumanista*, vol. 9, 2007, p. 220, [en ligne] disponible sur http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_09/index.shtml, consulté le 10/05/2012.
[94] Blaise Gautier (dir.), *Mario Praz*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1989, p. 163.
[95] José Julio García Arranz, *op. cit*., p. 38.

fomentant « la simultaneidad pictórico literaria en todos los géneros »[96]. En effet, comme le souligne le principe du *ut pictura poesis*, l'image emblématique a la faculté de marquer la conscience tant des lettrés que les illettrés, le visuel favorisant l'ancrage des valeurs et des dogmes chrétiens. Ainsi Santiago Sebastián souligne-t-il la double influence du Concile de Trente[97] et d'Ignace de Loyola dans l'utilisation de l'image pour la propagation de la Foi. L'iconographie sacrée eut en effet une importance fondamentale dans l'histoire religieuse du XVI^{e} siècle, au point de signaler, comme le remarque Pierre Civil, « la fracture profonde qui divise l'Europe chrétienne »[98]. Compte-tenu du contexte politique particulier, il convenait de « redéfinir l'image dans sa mission socio-religieuse, et de façon plus générale, dans sa fonction culturelle »[99]. Les *Exercices spirituels* du Navarrais permirent notamment la diffusion dans la conscience catholique « de la teoría de los *lugares* e *imágenes* de la retórica mnemónica de la Antigüedad »[100].

Dès ses origines, l'emblématique prendra part aux disputes tant politiques que religieuses et deviendra y compris un outil de propagande catholique servant à véhiculer les dogmes. L'union du politique et du religieux n'en sera que plus visible en Espagne compte tenu de la nature même de la monarchie espagnole du XVII^{e}. En effet, selon un corollaire du principe « *cujus regio, ejus religio* » (telle la religion du prince, telle celle du pays) – énoncé lors du Traité d'Augsbourg en 1555 –, l'autorité et le pouvoir du monarque sont à la fois temporels et spirituels, son rôle étant de guider son peuple sur le chemin de la foi.

---

[96] Aurora Egido, « Lugares e imágenes de la memoria en la literatura y en el arte », *in De la mano de Artemia*, *op. cit.*, p. 61.

[97] Sesión XXV, El Purgatorio, « La invocación, veneración y reliquias de los santos y de las sagradas imágenes » : « Enseñen con esmero los Obispos que por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándole los artículos de la fe, y recapacitándole continuamente en ellos: además que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no sólo porque recuerdan al pueblo los beneficios y ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos, con el fin de que den gracias a Dios por ellos, y arreglen su vida y costumbres a los ejemplos de los mismos santos; así como para que se exciten a adorar, y amar a Dios, y practicar la piedad. Y si alguno enseñare, o sintiere lo contrario a estos decretos, sea excomulgado. Mas si se hubieren introducido algunos abusos en estas santas y saludables prácticas, desea ardientemente el santo Concilio que se exterminen de todo punto; de suerte que no se coloquen imágenes algunas de falsos dogmas, ni que den ocasión a los rudos de peligrosos errores. Y si aconteciere que se expresen y figuren en alguna ocasión historias y narraciones de la sagrada Escritura, por ser estas convenientes a la instrucción de la ignorante plebe; enséñese al pueblo que esto no es copiar la divinidad, como si fuera posible que se viese esta con ojos corporales, o pudiese expresarse con colores o figuras », [en ligne] http://www.conoze.com/doc.php?doc=5311, consulté le 10/05/2012.

[98] Pierre Civil, *Image et dévotion dans l'Espagne du XVI^{e} siècle…, op. cit.*, p. 59.

[99] *Ibid.,* p. 59.

[100] Santiago Sebastián, *Emblemática e Historia del Arte, op. cit.*, p. 53.

Les livres d'emblèmes seront parfois de véritables manuels d'éducation du prince mettant en pratique le précepte horacien de l'« *utile dulci* ». Citons comme exemple la *Idea de un príncipe político cristiano* de Diego de Saavedra Fajardo, ouvrage plus connu sous le titre de *Empresas políticas*[101]. À la manière d'un *speculum principis* – inspiré du *Libro del emperador Marco Aurelio con relox de príncipes* (Valladolid, 1529) de Fray Antonio de Guevara (c. 1481-1545)[102] et de l'*Espejo del príncipe christiano* (1544-1571)[103] de Francisco de Monzón –, le manuel s'adresse au prince Baltasar Carlos qui était appelé à régner à la mort de son père Philippe IV. Le jeune prince décèdera en 1646 et ce sera finalement Carlos – issu d'un second mariage – qui deviendra monarque sous le nom de Carlos II. Saavedra Fajardo insiste dès le début de l'ouvrage sur l'importance de lier l'utile à l'agréable pour faciliter l'apprentissage. Il incite ainsi les maîtres à utiliser le jeu pour apprendre aux enfants à lire et donne des exemples concrets : mettre les lettres sur des dés pour les alphabétiser, se servir des jeux de carte[104]. Le caractère ludique rend l'exercice plus attrayant et agréable pour l'élève qui ne s'ennuiera pas et demandera même à poursuivre l'activité.

Saavedra Fajardo résume cela dans une devise dont le *motto* est « deleitando enseña » ainsi que dans la glose qui accompagne la *pictura* (Planche II, Fig. 2). Celle-ci représente un jardin géométrique à la française symbolisant la supériorité de l'art sur la nature et donc la supériorité de l'homme et sa domination sur le monde qui l'entoure. La devise laisse ainsi entendre grâce à l'association de l'âme (la partie textuelle) et du corps (la partie visuelle) que c'est en apprenant et en étudiant les arts que l'on acquiert les vertus nécessaires pour être un bon prince et par conséquent

[101] Sebastian Neumeister, « Decadencia y modernidad de la emblemática: Diego de Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político Christiano* (1640) », *in* Sagrario López Poza (ed.), *Literatura emblemática hispánica. Actas del I Simposio Internacional*, A Coruña, Universidade da Coruña, 1996, p. 206.

[102] Félix Herrero Salgado, « Fray Bartolomé de Carranza y fray Antonio de Guevara, predicadores del Emperador », *in* Juan Luis Castellano Castellano y Francisco Sánchez-Montes González (coords.), *Carlos V. Europeísmo y universalidad*, Madrid, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, Vol. 5, 2001, pp. 293-314.

[103] L'intervalle des dates s'explique par le fait que l'ouvrage a été retravaillé par l'auteur. Sur ce point, voir Carlota Fernández Travieso, « La reelaboración del Libro primero del *Espejo del príncipe cristiano* de Francisco de Monzón (1544-1571) », *Calamvs Renascens*, n°7, Alcañiz, IEH, 2006, pp. 81-93.

[104] Diego de Saavedra Fajardo, *Idea de un Príncipe político christiano representada en cien empresas*, Madrid, Andrés García de la Iglesia, 1666, empresa V, pp. 29-30 : « es menester la industria y arte del maestro, procurando que en ellos y en los juegos pueriles vaya tan disfrazada la enseñanza, que la beba el príncipe sin sentir, como se podria hacer para que aprendiese a leer, formandole un juego de veinte y cuatro dados […] pues mas hay que aprender en los naipes ».

un futur roi. Tel est l'objectif de Diego de Saavedra Fajardo : éduquer le prince mais de façon ludique, c'est-à-dire d'une manière efficace et agréable[105].

De plus, par l'emploi conjoint du texte et de l'image, l'emblème – ainsi que la devise – possède une dimension mnémotechnique incomparable et une force persuasive certaine puisqu'il met en pratique tant l'*ut pictura poesis* que l'*utile dulci* horaciens. Jean-Marc Chatelain insiste sur les trois « effets » qui font l'efficacité méditative de l'emblème :

> Un effet de « suspension », ménagé par l'obscurité première de l'emblème et ordonné au besoin d'attiser, par ce qui n'est autre qu'une « anticipation » du sens, le désir de croire ; un effet d'« enracinement », obtenue par la stratégie démonstrative de la *narratio* et ordonné au besoin de constituer pour pouvoir véritablement « comprendre » le croire en savoir ; un effet d'« allongement » […]. Ce troisième effet est obtenu par la stratégie mémorative de la *narratio*, mais renforcé par le système de l'*adnotatio* qui, en truffant l'emblème d'appels et de rappels, contribue à accroître encore la tension nécessaire à la mémorisation[106].

L'emblème présente l'avantage supplémentaire, comme la peinture, de s'adresser aussi à ceux qui ne savent pas lire[107]. La partie visuelle – *imago* ou *pictura* – permet de délecter l'esprit, elle facilite l'assimilation et, par conséquent, l'apprentissage des valeurs profondes contenues dans l'épigramme.

3. Roman et Emblématique

3. 1. Au-delà du divertissement : le problème du salut

Une des finalités de cette recherche est de montrer que le roman néo-grec n'est pas seulement un lieu de divertissement mais aussi un lieu d'exposition et de débat des idées les plus profondes et les plus graves. Le roman grec était apparu à une période de pessimisme moral et spirituel[108] ; le roman néo-grec, quant à lui, naît dans une Espagne en plein développement d'un nouvel ordre religieux et moral

[105] Cf. Christian Bouzy, « El emblema: un nuevo lugar estético para los antiguos lugares éticos », *Criticón*, n°58, 1993, pp. 36-39.
[106] Jean-Marc Chatelain, « Lire pour croire : Mises en texte de l'emblème et art de méditer au XVII^e^ siècle », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1992, Tome 150, pp. 335-336.
[107] Aurora Egido, « Lugares e imágenes de la memoria en la literatura y el arte », *op. cit.,* p. 61.
[108] Georges Molinié parle du « déséquilibre psychologique » qui marque les I^er^ et II^e^ siècles. Si la zone orientale du bassin méditerranéen s'enrichit et que la langue grecque s'étend dans tout le bassin la zone occidentale connaît une crise religieuse due à « l'écroulement des mythes », les hommes ont perdu leur confiance en les dieux ; cf. *Du roman grec au roman baroque*, *op. cit.*, pp. 10-11.

s'inscrivant à la suite d'une période de profond malaise moral[109]. Il devient, comme son prédécesseur, le reflet de la société de l'époque, de ses idées et de ses craintes, de son « caractère tourmenté, contradictoire, sensuel et déséquilibré » comme l'explique clairement Georges Molinié en se référant au roman baroque en particulier mais aussi aux autres formes d'expressions artistiques de l'époque comme la « tentative de renversement affirmé de tout ordre moral avec le premier très grand roman picaresque », la « sensitivité des *Exercices spirituels* de saint Ignace de Loyola » ou l'« exemplarité, enfin, de la comédie de P. Calderon »[110]. Le roman baroque devient l'expression « représentative d'un univers du passage, de l'apparence et de la déchirure »[111].

La finalité du roman n'est donc pas uniquement récréative. Il acquiert un caractère informatif, voire encyclopédique, et une exemplarité certaine que ce soit grâce à diverses procédés stylistiques ou grâce aux choix thématiques[112]. Ainsi les débats d'idées entre les personnages sont courants. Dans tous les récits étudiés, le contexte historique, politique et religieux apparaît à travers de petites allusions ; dans le *Persiles* de Cervantès, on trouve des commentaires esthétiques sur le récit de Periandro (Livre III) ainsi que sur la notion de vraisemblance[113] ; dans le *Peregrino* de Lope, un pèlerin allemand fait l'éloge de l'Espagne et de son Inquisition et se plaint de la division religieuse de son royaume (Livre II).

Les auteurs eux-mêmes précisent que le but de leur œuvre est avant tout d'instruire le lecteur tout en le divertissant[114]. Christine Marguet explique que le topique de l'*enseñar deleitando* que l'on retrouve principalement dans les paratextes « est une entrée en matière quasiment obligée » qui combine les notions « d'exemplarité, de didactisme » et le souci « de récréer » le lecteur[115]. Et pour Pierre Civil, la variété des genres, l'union de l'histoire et de la fiction, du réel et de

[109] Pierre Civil, *La prose narrative du Siècle d'Or espagnol*, *op. cit*., p. 38.
[110] Georges Molinié, *op. cit.,* p. 12.
[111] *Ibid.,* p. 12.
[112] Thomas Pavel, *op. cit.,* p. 91.
[113] Voir Nadine Ly, « Le miroitement de la vraisemblance dans le *Persiles* de Cervantes ou de l'invention d'un ressort romanesque », *op. cit.,* pp. 39-72.
[114] Julián González-Barrera, « La novela bizantina española y la comedia *La doncella Teodor* de Lope de Vega. Primera aproximación hacia un nuevo subgénero dramático », *Quaderni Ibero-Americani*, I, 1997, p. 76.
[115] Christine Marguet, *Le roman d'aventures et d'amour en Espagne, op. cit*., p. 15. L'auteur précise que les prologues de Lope et de Cervantès ne remplissent pas cette fonction : Lope y liste ses pièces de théâtre et Cervantès, qui « se met en scène », imagine une rencontre et « annonce sa mort », pp. 25-26. Voir aussi l'étude d'Anne Cayuela, *Le paratexte au Siècle d'Or. Prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1996, pp. 304-312.

l'imaginaire, ainsi que le poids doctrinaire donnèrent « une vigueur nouvelle au vieux *topos* du *enseñar deleitando* »[116]. Dans le prologue de Los *Trabajos de Hipólito y Aminta*, Francisco de Quintana explique que l'objectif de son roman est d'instruire la jeunesse de façon récréative[117] : « mi deseo solo ha sido proponer unos sucessos que deleitando enseñen, y enseñando diviertan, y unos discursos adornados de sentencias, entre consejos que tal vez sirvan de avisos ». Ainsi, deux des personnages, Alexandro (le frère d'Aminta) et son ami Carlos, se trouvent enfermés dans une bâtisse où ils ont coutume d'aller pour discuter entre eux. Lors d'une de ces discussions, une altercation se produit avec un certain Valerio qui critique les mœurs d'Aminta. Alexandre pour défendre l'honneur de sa famille tue Valerio. La justice arrive sur les lieux et, pour ne pas être emprisonnés, les deux amis se barricadent dans la maison en attendant de trouver une solution. Durant le siège, ils font la connaissance d'une jeune femme qui vit dans la maison voisine où ils finissent par se réfugier. Vitoria les cache dans une pièce et pour tuer l'ennui leur laisse des livres à disposition :

> Gastavamos el tiempo parte en escribir versos, y parte en leer[118] algunos libros [...] ya Toscanos antiguos, y ya Españoles nuevos, de los que se dilatan en materias entretenidas, asi porque nosotros tratavamos de aplicar medicinas, que eran mas saludables a nuestra enfermedad, como porque en ellos (quando se escriven con alguna doctrina) se hallan muchos exemplos dignos de imitacion, muchas sentencias que encomendar a la memoria, y muchas cosas de que apartarnos. Esta pues, o nobles amigos, fue la causa, porque pediamos este genero de libros, adquiriendo con ellos igual provecho, y mayor gusto (f° 48 v°).

Les deux amis optent pour des « libros de entretenimiento » qui ont l'avantage de les divertir tout en les instruisant. Le personnage reprend les dires du narrateur dans le prologue en restant fidèle au topique de l'*utile dulci*.

Dans un épisode précédent, lors de la rencontre entre Leonardo et Hipólito, ce dernier lui demande de raconter son histoire. Leonardo le prie alors de bien prêter attention à son récit qui le divertira tout en lui apportant quelques enseignements :

---

[116] Pierre Civil, *La prose narrative du Siècle d'Or espagnol, op. cit.*, p. 104.

[117] Le roman aborde aussi le thème de l'éducation des enfants dans les propos de Leonardo : « A esto me podreis responder que pocas vezes, o ninguna se he de dexar a los hijos la eleccion, porque ellos con la corta luz que dan los pocos años, estan mas proximos a errar ; y yo respondo, que aunque no se les ha de permitir en todo, se ha de consultar su gusto en parte » (f° 21 v°) ou ceux du narrateur sur l'exemple d'Aminta : « De donde advertiran los padres, que el remedio de las hijas no consiste en tratarlas con aspereza, ni castigarlas, quando se ha manifestado su amor, sino en guardarlas antes que comience » (f° 71 r°), voir pour ces passages l e commentaire de Christine Marguet, *Le roman d'aventures et d'amour en Espagne, op. cit.*, pp. 167-169.

[118] Pierre Civil, *La prose narrative du Siècle d'Or espagnol*, *op. cit.*, p. 49, souligne que la littérature de l'époque était « conçue comme un *pasatiempo* ».

> Mis sucessos […] os tendrán este rato divertido, y os dexarán como divertido enseñado en muchas cosas de las que cada dia importa saber: porque se engaña quien piensa que se oponen entretenimiento y doctrina (f° 19 v°).

Au lieu d'être un facteur d'opposition des deux idées, la combinaison des deux termes renvoyant au divertissement et à l'édification – sous la forme initiale d'un oxymore « divertido enseñado » – montre qu'elles vont de pair pour ne faire qu'un. Le protagoniste lui-même prend la défense de l'exemplarité des romans qui, du fait qu'ils respectent le principe de vraisemblance, sont à la fois une image du possible et

> un exemplar de los riesgos a que se pone un amor, o ya honesto, o ya lascivo, un despertador de nuestra inadvertencia para los peligros, y un diseño para la imitacion de las virtudes: porque quien ay, que quando se pone a oirlas, no prevenga el gusto para saberlas, y la voluntad para elegir lo imitable; o aborrecer lo formidable y indigno? (f° 100 v°).

Dans le prologue du *Peregrino en su patria*, Lope de Vega rappelle ainsi qu'il applique les deux préceptes fondamentaux de Cicéron et d'Horace : « éste es el PEREGRINO : no carece su historia de algún deleite, porque Tulio dijo : *Lectionem sine ulla delectatione negligo*, ni de algún provecho por obedecer a Horacio : *Qui biscuit utile dulci* » (p. 64).

Cervantès ne fait aucune allusion dans son prologue au précepte horacien et préfère raconter une anecdote personnelle. En revanche, dans la seconde partie du *Quijote*, il annonçait à deux reprises la sortie imminente de son nouvel ouvrage. À la fin du prologue, il déclarait ainsi : « Olvídaseme de decirte que esperes el *Persiles*, que ya estoy acabando »[119], ce qu'il répétait dans la dédicace au comte de Lemos :

> Me despido, ofreciendo a Vuestra Excelencia los Trabajos de Persiles y Sigismunda, libro a quien daré fin dentro de cuatro meses, *Deo volente*; el cual ha de ser o el más malo o el mejor que en nuestra lengua se haya compuesto, quiero decir de los de entretenimiento; y digo que me arrepiento de haber dicho el más malo, porque según la opinión de mis amigos, ha de llegar al extremo de bondad posible[120].

Le censeur[121] met également en avant cette double qualité du roman cervantin :

[119] Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha II*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 26.
[120] *Ibid.,* p. 28.
[121] Il n'est pas surprenant que le censeur lui-même en appelle au concept horacien. Pierre Civil, *La prose narrative du Siècle d'Or espagnol, op. cit*., p. 48, montre que les XVI^e^ et XVII^e^ siècles marquent le « triomphe du *enseñar deleitando* » que l'on relève dans « les approbations, dédicaces, prologues et avis qui accompagnent les éditions, mais encore dans bien des commentaires internes jugements et discours ».

> No hallo en él cosa contra nuestra Santa Fe Católica y buenas costumbres, antes muchas de honesta y apacible recreación [...] pues de cuanto nos dejó escritos, ninguno es más ingenioso, ni más culto ni más entretenido (p. 112).

Tout comme l'avait fait Cervantès lui-même dans le prologue de la deuxième partie du *Quichotte*, le censeur met sur un piédestal *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*[122] et en souligne quatre qualités essentielles : l'utilité, le génie, le savoir et la faculté de divertissement. Seule manque l'allusion à la qualité stylistique pourtant omniprésente dans l'ouvrage de Cervantès en particulier grâce aux discours métanarratifs.

Dans la paratexte du *Criticón*, c'est encore au censeur que revient le rôle de souligner l'intérêt didactique ainsi que le respect des préceptes habituels par Baltasar Gracián :

> Contiene muchos y muy saludables documentos morales, declarados con sutil ingenio y con ingeniosa sutileza, y con un lenguaje gravemente culto y dulcemente picante; y cuanto más picante, más dulce y más provechoso para la buena política y reformación de costumbres, pudiendo preciarse su autor de que *miscuit utile dulci,* cosa bien dificultosas de juntar (pp. 59-60)[123].

En accord avec l'idéologie contre-réformiste, les quatre ouvrages du corpus reprennent certains thèmes prégnants du roman grec. Ils font l'éloge, par exemple, de l'amour chaste et vertueux chez des êtres parfaitement beaux[124]. Les personnages sont idéalisés[125] à la fois moralement et physiquement : leur beauté physique est le reflet visible de leur grandeur d'âme. Periandro alias Persiles, le rappelle lorsque le groupe de naufragés échoue sur l'île du roi Policarpo (livre II). Sinforosa, la fille du roi, s'éprend de Periandro et demande à Auristela d'intercéder en sa faveur pour convaincre Periandro de l'épouser. Face à la jalousie d'Auristela consciente de la beauté de sa concurrente, qualifiée de « hermosísima doncella » (II, 2, p. 287), Periandro tente de rassurer sa bien aimée : il la porte au pinacle en déclarant : « Con las cosas divinas [Auristela] […] no se han de comparar las humanas [Sinforosa] » (II, 2, p. 288).

La défense et illustration de la chasteté est placée à son apogée par Quintana qui rejette l'amour humain au profit de l'amour divin puisque Aminta entre en religion

[122] Christine Marguet, *Le roman d'aventures et d'amour en Espagne, op. cit*., p. 27.
[123] Il est à noter que le censeur lui-même possède une maîtrise certaine de la rhétorique comme l'indique le chiasme qui lui permet de souligner l'efficacité de la plume de l'auteur : « con sutil ingenio y con ingeniosa sutileza ».
[124] Christine Marguet, *Le roman d'aventures et d'amour en Espagne, op. cit*., p. 172.
[125] Pierre Civil, *La prose narrative du Siècle d'Or espagnol, op. cit.,* p. 44.

et Hipólito doit se résigner à ne pas épouser sa bien aimée. Chez Lope de Vega et Cervantès, en revanche, c'est l'amour humain qui l'emporte et se concrétise à la fin de l'œuvre par le mariage des protagonistes et de la plupart des personnages qui les accompagnent. Dans le *Persiles* et le *Peregrino*, l'amour humain prend finalement le pas sur l'amour divin. Ainsi, Auristela, après avoir été tentée de prendre le voile « Yo no te quiero dejar por otro ; por quien te dejo es por Dios » (IX, 10, p. 692), choisira d'épouser Periandro sur les conseils de Constanza. De même, dans l'épisode du Portugais Manuel de Sousa Coitiño, le narrateur semble regarder d'un œil critique le choix de l'entrée en religion plutôt que celui du mariage[126]. Dans un récit interpolé, le malheureux racontait comment après avoir attendu sa bien-aimée il s'était vu délaissé par celle-ci qui préférait entrer au couvent. L'émotion de l'amoureux contant sa déconvenue est telle qu'il en meurt de chagrin (I, 10, p. 204-205).

Comme le souhaitait le Concile de Trente, le mariage, qui constitue l'un des sept sacrements, est mis à l'honneur[127] dans les récits de nos auteurs. Le mariage, qui marque le dénouement à la fois de l'intrigue principale et des intrigues secondaires, est vu comme une apothéose car il signifie la solution des conflits[128]. Dans le *Persiles*, par exemple, si Arnaldo se résigne à ne pas épouser Auristela promise à Periandro « considerando ser reyes y la disculpa que tenían, y que sola esta ventura estaba guardada para él » (IV, 14, p. 712), il obtient en compensation la main d'Eusebia, la sœur cadette d'Auristela. Le mariage permet aussi de mettre en avant la notion de libre arbitre puisque les personnages, faisant preuve de leur propre volonté et en dépit de la volonté paternelle ou de la raison d'État, réussissent à choisir eux-mêmes leur époux[129]. Paradoxalement, le même libre arbitre dont ils font état est la raison première qui provoque leur fuite. Pour avoir contrarié l'ordre familial et social, les protagonistes sont soumis à des épreuves ressenties comme des punitions, mais le fait de les surmonter les met en position de sublimer la chasteté de leur amour jusqu'au mariage et de rentrer ainsi dans l'ordre des choses, à la fois au niveau religieux par un sacrement et au niveau familial et social[130].

---

[126] Christine Marguet remarque la « cruauté » et la « violence » de Leonora visibles dans « son goût pour la mise en scène », *Le roman d'aventures et d'amour en Espagne, op. cit*., pp. 255-256.
[127] Bartolomé Bennassar, *op. cit*., p. 159.
[128] Christine Marguet, *Le roman d'aventures et d'amour en Espagne, op. cit.,* p. 204.
[129] Le roman *néo-grec* présente, selon Christine Marguet, « le triomphe du mariage, redéfini comme un sacrement, qui repose sur le libre consentement et l'engagement indissoluble des deux parties », *Le roman d'aventures et d'amour en Espagne, op. cit.*, p. 194.
[130] *Ibid.,* pp. 191-192.

Le roman espagnol du début du XVII^{e} siècle, qu'il soit néo-grec ou picaresque, naît et se développe dans un contexte de crise[131]. Il est la démonstration de la recherche d'une identité, d'une caractéristique proprement nationale. Le genre romanesque espagnol de cette époque traduit la quête d'un équilibre entre réalité historique, réalisme et imagination tout en exposant et en soutenant les principes moraux et religieux qui sont les fondements de la vie sociale et familiale. L'ambition et l'enjeu de ces récits, à la fois édifiants et divertissants, étaient donc de taille, puisqu'il s'agissait pour les auteurs d'emporter l'adhésion d'un lectorat avisé, auquel un genre nouveau était proposé en fonction des préceptes tridentins. Le personnage du roman néo-grec s'assimile ainsi parfaitement à la figure du « peregrino, acosado por la confusión del mundo » qui suit le chemin « hacia la salvación guiado por la fe, la Providencia y la gracia divina »[132]. Il fallait aux *romanciers* redonner à la littérature d'évasion une élévation spirituelle et morale, une sorte d'exemplarité, comme le souligne Javier González Rovira :

> La novela helenística [clásica] se presentó, en definitiva, como una posibilidad moralmente válida de literatura de evasión propia de un ambiente de crisis y como un modelo para lo que llegaría a ser la novela moderna[133].

Le caractère exemplaire du roman est rendu possible par la recherche esthétique de la vraisemblance. De plus, tout est fait pour favoriser l'identification du lecteur aux protagonistes dont les actions les font paraître comme des êtres nobles et vertueux. Pour capter l'intérêt du lecteur et le faire entrer dans l'intrigue, Lope de Vega, par exemple, opte pour une géographie spécifiquement espagnole, mieux connue du lecteur qu'une géographie plus ou moins exotique. Ce choix permet d'accroître la vraisemblance[134] puisque les protagonistes ne se meuvent plus dans des paysages lointains mais dans un environnement plus ou moins familier pour le

---

[131] Michael Nerlich relève les différents évènements marquants qui correspondent à la création du *Persiles* comme la Contre-Réforme, les guerres de religions, l'invincible Armada, les conflits avec les Turcs… ; cf. Michael Nerlich, « Una corona partida por medio, ou sur le rôle de la peinture *dans Los trabajos de Persiles y Sigismunda* », *in* Jean-Pierre Sánchez (coord.), *op. cit.,* pp. 133-134.

[132] Julián González-Barrera, « La novela bizantina española y la comedia *La doncella Teodor* de Lope de Vega… », *op. cit.,* p. 79.

[133] Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro, op. cit.,* p. 393.

[134] *Idem*, « Mecanismos y recepción en *El peregrino en su patria* de Lope de Vega », *in* Ignacio Arellano (ed.), *Studia Aurea, Actas del III Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro,* vol. III, 1996, p. 240.

lecteur ce qui facilite l'identification[135]. La simple référence à des lieux dont les noms sont connus du lecteur, ainsi que la description très précise des sites de différents pèlerinages – telle celle du monastère de Guadalupe au livre III, chapitre 5 du *Persiles* et surtout celles du *Peregrino* –, renforcent l'effet de vraisemblance. Pour sa part, le recours au merveilleux (le récit du rêve de Periandro, le récit rétrospectif de Rutilio, l'intervention de la providence divine, ou certaines prédictions) a pour effet de provoquer l'admiration du lecteur, comme le rappelle Javier González Rovira :

> También existe la exigencia de admirar al público muy especialmente en la épica, ya que el deleite que conlleva la admiración facilita la asimilación del contenido utilitario de la obra. Por lo tanto, se intenta conciliar lo maravilloso con lo verosímil para posibilitar la función primordial de la literatura: deleitar para instruir[136].

Au niveau formel, l'utilisation d'une chronologie non linéaire avec un début *in medias res,* des analepses et des prolepses permet, par exemple, de créer le suspense et, par conséquent, de tenir le lecteur en haleine[137]. L'emploi de ces procédés prive le lecteur, dès le début du récit, d'éléments importants pour la connaissance des protagonistes ce qui l'incite à s'interroger. Poussé par une curiosité naturelle, le lecteur ressent l'envie de poursuivre la lecture du récit pour pouvoir reconstituer le puzzle[138], le cours des évènements et trouver finalement les réponses aux questions qu'il se pose : « voilà un élément parmi d'autres du plaisir de la lecture »[139]. En outre, l'interpolation d'intrigues secondaires retarde la résolution de ce puzzle[140] sans pour autant ennuyer le lecteur qui s'attache alors au destin de nouveaux personnages dont il désire connaître l'histoire – désir d'ailleurs suscité par la demande des protagonistes eux-mêmes. Le lecteur cherche à savoir quelle sera la relation entre ces personnages et les protagonistes, une relation qui n'existe pas toujours d'ailleurs chez Quintana ce qui rend la lecture plus complexe. Par ailleurs, le lecteur aura la possibilité de s'identifier à ces personnages secondaires puisque, tout comme eux, il cherche à en savoir plus sur les protagonistes, à connaître leur origine, les raisons de leur voyage[141].

---

[135] Christine Marguet, *Le roman d'aventures et d'amour en Espagne, op. cit.*, p. 74, souligne que le roman de Lope n'est pas dépourvu pour autant d'un certain dépaysement. Grâce à la présence de « lieux de marginalisation », que sont l'asile ou la prison, le familier devient étranger.
[136] Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro, op. cit.*, p. 62.
[137] Christine Marguet, *Le roman d'aventures et d'amour en Espagne, op. cit.*, p. 82.
[138] *Ibid.,* p. 87.
[139] *Ibid.*, p. 87.
[140] *Ibid.,* p. 90.
[141] *Ibid.,* p. 103.

Nos auteurs insistent souvent sur les sentiments des personnages, décrivent leurs réactions, soulignent leurs joies, peines et douleurs pour toucher le lecteur qui s'identifie à eux. Ce sont là des éléments de *captatio benevolentia* par lesquels l'auteur parvient à émouvoir le lecteur accédant ainsi à ce que Quintilien appelle le *movere*[142].

Tous ces procédés font appel à l'intelligence du lecteur qui doit faire preuve d'imagination pour se projeter, envisager la suite des péripéties mais aussi réussir à suivre la trame complexe du roman où se nouent les destins et il est facile de perdre le fil des évènements. Dans le *Persiles*, ce procédé est utilisé à plusieurs reprises avec une métaphore identique ; ainsi, lorsque Periandro est sur le point de reprendre le récit de ses aventures (livre II), le narrateur achève le chapitre précédent par : « volvió Periandro a repetir algunas palabras antes dichas, para que viniese con concierto a anudar el hilo de su historia, que la había dejado en el certamen de las barcas » (p. 356). Cervantès justifie la complexité de la trame narrative par la recherche de la variété tout en restant très lucide sur les doutes que cela peut entraîner chez le lecteur :

> Las peregrinaciones largas siempre traen consigo diversos acontecimientos y, como la diversidad se compone de cosas diferentes, es forzoso que los casos lo sean. Bien nos lo muestra esta historia, cuyos acontecimientos nos cortan su hilo, poniéndonos en duda dónde será bien anudarle (III, 10, p. 527).

L'épisode du récit rétrospectif de Periandro pose le problème de la réception du récit par son auditoire ainsi que de la crédibilité du narrateur. En effet, la longueur des propos de Periandro ainsi que la véracité de ses dires sont souvent critiqués par son auditoire masculin : Mauricio se lasse rapidement des digressions du protagoniste (livre II, 11, p. 351 ; II, 13, p. 372), puis c'est au tour d'Arnaldo de n'en pouvoir mais (II, 12, p. 363). Mauricio en vient d'ailleurs à douter de la véracité du récit du saut du cheval de Cratilo (II, 20, p. 415). Pourtant Periandro doit rester un modèle idéal puisqu'il sert au narrateur à véhiculer certains préceptes, comme l'explique Daniela Ventura :

[142] Dans le passage du *Peregrino* où Pánfilo est fait prisonnier, les commentaires du narrateur ainsi que le long monologue dans lequel Pánfilo exprime ses remords et son sentiment de culpabilité d'avoir abandonné Nise en sont un bon exemple (pp. 431-433).

> la finalité didactico-moralisatrice est étroitement (nous dirions même indissolublement) liée à la véridicité des narrateurs, car de celui qui veut transmettre des messages moraux on exige du moins une qualité : être honnête, garantie sous-entendue de sincérité[143].

L'image du nœud pour représenter la complication de l'intrigue narrative comme caractéristique du roman grec d'Héliodore avait déjà été relevée par El Pinciano au XVI^{e} siècle. Le nœud qui se resserre symbolise la tension exercée sur le lecteur pour retenir son attention jusqu'au dénouement final :

> La Historia de Heliodoro [...] atando va siempre, y nunca jamás desata hasta el fin. [...] en toda acción conviene ir apretando y estrechando este nudo, especialmente en las acciones dramáticas y representativas, que todo se guarda hasta el tiempo de la soltura, para lo cual debe quedar siempre un cabo donde asir que, con mucha presteza tirado, deshaga el nudo súbitamente[144].

Les auteurs espagnols étudiés suivent ce modèle en nouant des intrigues de plus en plus complexes jusqu'au dénouement final. La résolution de la trame narrative peut se faire de façon subite au moment où le lecteur s'y attend le moins afin de provoquer chez lui surprise et admiration. Tels sont les sentiments induits par l'imprévisible *anagnorisis* finale du *Persiles*, moment où le lecteur découvre la véritable identité de Periandro et d'Auristela, ainsi que les raisons de leur voyage.

La trame narrative se tisse ainsi en se compliquant à travers la rencontre d'autres personnages qui, par l'apport de leur propre histoire exemplaire, se trouvent à l'origine des épisodes interpolés. Cervantès rappelle d'ailleurs que la fragilité de la vie humaine est comparable à celle d'un fil : « Pero como las venturas humanas estén por la mayor parte pendientes de hilos delgaldos, y los de la mudanza fácilemente se quiebran y desbaratan » (II, 12, p. 357). Tel des fils ces existences peuvent se lier et se délier.

En cherchant à émouvoir le lecteur, à le captiver et à le tenir en haleine grâce au suspense, l'auteur a pour but de l'instruire de la façon la plus agréable possible. Car au-delà du divertissement c'est bien la dimension didactique ou édificatrice qui est visée[145]. Les digressions sur l'écriture ou celles à valeur morale, les commentaires du narrateur sur la réaction des personnages ou les passages méta-

[143] Daniela Ventura, « Un apport espagnol à la théorie du genre de la nouvelle », *Bulletin de l'Association d'Étude sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance*, n°49, 1999, p. 12.
[144] Alonso López Pinciano, *Philosophia antigua poética*, Madrid, CSIC, 1953, II, p. 85.
[145] Christine Marguet, *Le roman d'aventures et d'amour en Espagne, op. cit.*, p. 22.

narratifs au début des chapitres permettent d'insister sur certains aspects moraux[146]. Le narrateur veut guider la lecture et attirer l'attention du lecteur sur certains aspects. Les références foisonnantes à des auteurs faisant autorité ou à des Pères de l'Église, voire l'étalage des connaissances de l'auteur dans des domaines variés, ont pour objectif d'inciter le lecteur à adopter l'idéologie défendue dans l'œuvre[147].

3. 2. L'*emblématisme* : compréhension et représentation

Cette exemplarité est aussi le but ultime recherché par l'emblématique qui tente de comprendre le monde environnant, de le représenter au moyen de l'allégorie, du symbole et de la métaphore. En Espagne, l'emblématique servit aussi, à l'époque, à véhiculer des valeurs morales et chrétiennes telles que la défense des vertus, la lutte contre les vices. En pleine période baroque, elle reprit les grands lieux communs de la futilité des biens matériels, de la vie comme pèlerinage de l'homme sur terre; un véritable *topos* qui sert aussi d'intrigue au roman néo-grec et à son modèle classique. Ce n'est pas la seule similitude puisque, comme nous l'avons expliqué précédemment, l'emblème à son origine était lui aussi exclusivement écrit[148].

L'emblème présente en outre l'avantage de s'adresser au plus grand nombre. Face à une majorité de population illettrée[149], les représentations picturales, du fait de leur caractère visuel qui rendait leur sens relativement appréhendable, étaient censées véhiculer les principes moraux et religieux. Du moins leur attribuait-on une fonction didactique capable de graver ces principes dans l'esprit du plus grand

---

[146] Christine Marguet, *Le roman d'aventures et d'amour en Espagne, op. cit.*, p. 40. Au sujet des interventions des narrateurs, cf. Daniela Ventura, « Un apport espagnol à la théorie du genre de la nouvelle », *op. cit.,* p. 19 : « Afin de passer pour des conteurs véridiques, les auteurs ont recours à l'aide inestimable du discours éloquent de la rhétorique et en particulier d'un allié dont aucun écrivain de nouvelle ne saurait se passer : l'éthos rhétorique par lequel l'orateur parle en son propre nom pour obtenir la " bienveillance " et la confiance de l'auditoire. »

[147] Christine Marguet, *Le roman d'aventures et d'amour en Espagne, op. cit.*, pp. 129-130.

[148] Aurora Egido reprend le débat autour de la genèse de l'emblème à savoir si l'image est à l'origine du texte ou si le texte sert de base à la réalisation de la *pictura*, cf. « Prólogo », *in* Alciato, *Emblemas, op. cit*., pp. 10-11. Voir aussi Aurora Egido, « Frontera entre emblemática y literatura », *in De la mano de Artemia*, *op. cit.*, p. 32 : « la relación entre una y otra es también variada y no siempre es el emblema el origen o fuente del texto literario, sino a la inversa ».

[149] Bartolomé Bennassar parle de « trois quarts ou quatre cinquièmes de la population » qui ne savait pas lire au Siècle d'Or, *op. cit*., pp. 259-260. Pierre Civil explique que le taux d'analphabétisme varie d'une région à l'autre et qu'il est plus important dans les zones rurales. Ce taux est très élevé chez les femmes, cependant « l'Espagne du XVI^{e} siècle connaît des taux d'alphabétisation comparables à ceux d'autres pays européens », *La prose narrative du Siècle d'Or espagnol, op. cit*., p. 21.

nombre[150]. De même, à sa naissance à partir des modèles classiques, le roman néo-grec se présentait comme un nouveau genre capable de s'adresser à plusieurs types de lecteurs : « entre un gran público que rechazaba la literatura devota como pasatiempo y los círculos culturales que encontraron adecuada la moralidad intachable de Heliodoro, Aquiles Tacio y otro »[151].

Les emblèmes ont donc une capacité naturelle à s'intégrer dans le roman *néo-grec*[152]. Le roman naissant utilisera les « apólogos, emblemas, aforismos o refranes »[153] comme le fait Cervantès avec les *aforismos peregrinos* du *Persiles* (IV, 1) ou Gracián qui inclut dans le *Criticón* nombre de « formas breves que van desde el enigma al oráculo, pasando por el emblema, la pregunta, el epigrama o el refrán y el dicho »[154]. Les auteurs les utilisent pour leur force visuelle et leur impact pragmatique. Ils le font parfois subtilement en reprenant certains éléments d'une *pictura* emblématique, d'autres fois plus simplement grâce aux topiques (les attributs de la déesse Fortune par exemple) ou en citant explicitement les auteurs. Quintana explique dans son prologue qu'il se divertit en lisant « Alciato y Heliodoro ». Jorge Checa relève dans le *Peregrino* de Lope « un buen número de conjuntos emblemáticos »[155]. Gracián indique son intérêt pour les emblèmes[156] lorsqu'il montre, à la fin du *Criticón*, ses personnages montant dans une barque ornée d'emblèmes et de devises[157] « del Jovio, del Saavedra, de Alciato[158] y del Solórzano » (p. 817). Pour lui, ces phénomènes expressifs que constituent les emblèmes, les

[150] Ignacio Arellano y J. Enrique Duarte, *El auto sacramental, op. cit*., p. 35 : « el uso de la alegoría y de figuras era constante en la predicación desde la Edad Media […] el modo alegórico es especialmente apto para el adoctrinamiento, y es el modo tradicional de expresar en la Biblia y en la tradición religiosa verdades que son incomprensibles y que no pueden formularse con un lenguaje directo, ya que el lenguaje humano es incapaz de expresarlas ».

[151] Julián González-Barrera, « La novela bizantina española y la comedia *La doncella Teodor* de Lope de Vega… », *op. cit*., p. 78.

[152] Pour Pierre Civil, ce phénomène d'insertion n'est pas limité au roman puisque la littérature emblématique, alors en plein essor, « avait des répercussions évidentes dans la poésie, le théâtre et les décors visuels des fêtes officielles et cérémonies religieuses », *La prose narrative du Siècle d'Or espagnol, op. cit*., p. 38. Pour ce qui est de l'emploi des emblèmes lors des fêtes publiques, en politique ou à des fins propagandistes, voir Sagrario López Poza, « L'emblème en Espagne aux XVI^{e} et XVII^{e} siècles… », *op. cit*., pp. 121-126.

[153] Aurora Egido, « A modo de epílogo sobre la invención del Barroco literario », *in De la mano de Artemia*, *op. cit*., p. 197.

[154] *Ibid.,* p. 197.

[155] Jorge Checa, « *El peregrino en su patria* de Lope de Vega y la cultura simbólica del Barroco », *op. cit*., p. 100.

[156] Sagrario López Poza, « La emblemática en *El Criticón* de Baltasar Gracián », *in* Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull (eds.), *Los días del Alción. Emblemas, Literatura y Arte del Siglo de Oro, op. cit.,* p. 356.

[157] Aurora Egido, « A modo de epílogo. Sobre la invención del Barroco literario »*, op. cit*., p. 202.

[158] Sagrario López Poza rappelle que la présence d'Alciat est très prégnante dans *le Criticón*, cf. « La emblemática en *El Criticón* de Baltasar Gracián », *op. cit.,* p. 353.

hiéroglyphiques, les apologues et les devises « son la pedrería preciosa al oro del fino discurrir »[159]. L'emblème était un modèle et l'exemple même de ce qu'il nommait la « agudeza » : « propónese la fábula, emblema o alegoría, y aplícase por la ajustada conveniencia »[160].

Sebastian Neumeister a repéré cinq types d'emploi des emblèmes chez Gracián : l'utilisation directe d'emblèmes, la simple allusion à des emblèmes, une argumentation emblématique, le recours à l'allégorie et enfin un langage métaphorique[161]. De plus, la *compositio loci*, chère à saint Ignace de Loyola et enseignée par la *Ratio studiorum* dans les collèges jésuites, apparaît de façon constante dans le *Criticón*, en particulier lorsque Critilo joue le précepteur d'Andrenio[162]. Pourtant Critilo s'éloignera aussi de ce concept en déformant les lieux, en incitant à les voir « al revés » et à se méfier des apparences[163].

Par ailleurs, Gracián opte pour une fiction allégorique dont la finalité morale est en relation directe avec celle de la littérature emblématique. Le voyage de ses personnages est une allégorie de la *peregrinatio vitae*, ses personnages eux-mêmes sont des archétypes de la sagesse (Critilo) et de l'instinct (Andrenio)[164]. Le jésuite annonce à son lecteur, dès le début de l'ouvrage, sa finalité et les auteurs dont il s'inspire :

> Esta filosofía cortesana, el curso de tu vida en un discurso, te presento hoy, letor juicioso […]. En cada uno de los autores de buen genio he atendido a imitar lo que siempre me agradó: las alegorías de Homero, las ficciones de Esopo, lo doctrinal de Séneca [..], las moralidades de Plutarco (p. 62).

L'intention édificatrice de l'œuvre est de servir de guide à l'homme dans sa quête du salut, de lui donner l'exemple à suivre. Pour cette raison, les personnages allégoriques qui apparaissent – Honestidad, Sagacidad, Mentira, Ocio, Vicio[165] –

---

[159] Baltasar Gracián, *Agudeza y Arte de Ingenio*, edición de E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969, II, p. 220.
[160] *Ibid.*, p. 197.
[161] Sebastian Neumeister, « Visualización verbal en *El Discreto* de Gracián », *in* Ignacio Arellano (ed.), *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, Toulouse-Pamplona, Griso-Lemso, 1996, p. 357.
[162] Aurora Egido, « El arte de la memoria y *El Criticón* », *in Gracián y su época, op. cit.,* p. 44.
[163] *Ibid.,* p. 44.
[164] Pierre Nevoux, « Barbarie et humanisme dans le *Persiles* de Cervantès et le *Criticón* de Gracián », *op. cit*., pp. 1-2.
[165] Personnages typiques de la littérature allégorique de Gracián ainsi que des *autos sacramentales,* comme l'analysent Ignacio Arellano y J. Enrique Duarte, *El auto sacramental, op. cit*., p. 36 : « los emblemas […] representaciones plásticas alegóricas, ilustraciones de entradas reales […] ponen de manifiesto una serie de luchas de virtudes y de vicios, del bien y del mal, en suma, la batalla permanente en el interior del hombre entre las tendencias a su salvación y a su perdición ».

incarnent des vices ou des vertus dans une sorte de *Psychomaquia* à la Prudence. Les situations auxquelles sont confrontés les personnages représentent autant de tentations de succomber aux vices. Selon qu'ils parviennent ou non à déjouer ces pièges, les issues sont différentes ; cela a pour effet de démontrer au lecteur qu'elles sont les conséquences de ses actes, de ses choix entre le Bien et le Mal. Gracián mélange les genres pour donner à son ouvrage un impact didactique et symbolique comme le rappelle Fernando Lázaro Carreter :

> Ese es el marco enorme en que Gracián encuadra la peregrinación de sus dos protagonistas, poblándolo todo de recuerdos e invenciones, de imitaciones y de creaciones y de géneros diversos, de todos aquellos géneros que, recordémoslo, enumeraba en la *Agudeza* : apólogos, emblemas, empresas, diálogos, fábulas, metamorfosis, y, además, sueños quevedescos, sentencias, apotegmas, etc. […]. Y así E*l Criticón* se presenta como una epopeya de grandes dimensiones, que enseña a los hombres el camino de la inmortalidad[166].

Des procédés stylistiques similaires à ceux de l'emblème apparaissent dans les romans du corpus. Dans *Los trabajos de Persiles y Sigismunda,* Periandro raconte ce qui lui est arrivé avant ses retrouvailles avec Auristela en insistant plus particulièrement sur un épisode qui aurait eu lieu dans une île et qui n'est en réalité qu'un songe. La dimension allégorique est omniprésente dans ce récit onirique où Periandro rencontre Auristela sur un char incarnant la Chasteté entourée de Pudeur et Abstinence. Le discours de Periandro est si convaincant qu'Auristela elle-même est prise de doute : « De tal manera […] ha contado su sueño mi hermano, que me iba haciendo dudar si era verdad o no lo que decía » (p. 387). En commentant les effets provoqués par le récit de Periandro sur ses auditeurs, Mauricio donne pour ainsi dire une définition de l'hypotypose : « Ésas son fuerzas de la imaginación, en quien suelen representarse las cosas con tal vehemencia, que se aprehenden de la memoria, de manera que quedan en ella, siendo mentiras, como si fueran verdades » (p. 386). Un récit allégorique ou symbolique peut donc avoir le même impact sur l'imagination et la mémoire[167] qu'un emblème ou une œuvre picturale[168].

---

[166] Fernando Lázaro Carreter, « El género literario de *El Criticón* », *in Gracián y su época, op. cit.*, 1986, pp. 85-86.

[167] Aurora Egido rappelle que la mémoire était, à l'époque, une vertu assimilée à la prudence et qu'elle était liée « a toda una tradición moralizadora que propiciaba el uso de alegorías en la literatura y en el arte », cf. Aurora Egido, « Lugares e imágenes de la memoria en la literatura y el arte », *in De la mano de Artemia*, *op. cit.,* p. 68.

[168] Christine Marguet parle au sujet de ce passage d'un exemple « de cette force de la représentation » qui est « un élément essentiel au plaisir du lecteur », *Le roman d'aventures et d'amour en Espagne, op. cit.,* p. 45.

Pour Georges Güntert, Cervantès cherche à « relacionar la *poesía* con la *pintura*, según un procedimiento frecuente en las perspectivas neoaristotélicas, tributarias de la poética de la *imitatio* »[169]. Le XVI[e] siècle encouragea fortement la dialectique entre le texte et l'image[170]. À l'incipit du chapitre 14 du livre III, le narrateur du *Persiles* va jusqu'à comparer l'écriture et la peinture : « La historia, la poesía y la pintura simbolizan entre sí y se parecen tanto que, cuando escribes historias, pintas y, cuando pintas, compones » (p. 570). Pour Michael Nerlich cette déclaration englobe tout le programme cervantin « de réflexion sur le rapport entre les arts et notamment la peinture et la poésie »[171] mais aussi une « réflexion poétique sur le monde »[172]. Pour Cervantès, la peinture, la littérature « y las demás artes liberales eran esencialmente narrativas, descriptivas o alusivas »[173] selon les termes d'Adelia Lupi.

Tout comme la peinture ou les emblèmes, le roman peut avoir une fonction mnémotechnique. Le roman posthume de Cervantès développe des thèmes moraux pour les inculquer au lecteur et possède donc une fonction axiologique. Pour que ces thèmes aient un impact sur le lecteur, ils doivent l'émouvoir et s'inscrire dans sa mémoire ; pour cela, l'auteur fera jouer les principes du *movere* et de la *captatio benevolentia* en utilisant le précepte horacien de l'*ut pictura poesis* car « l'émotion pénètre plus facilement par le biais du visuel »[174]. La peinture, très présente dans le roman cervantin, est d'ailleurs à l'origine de l'histoire puisque c'est en voyant le portrait de Sigismunda que Maximino en tombe amoureux ; de la même façon, le comte de Nemours succombera à la grâce de la représentation picturale de son alias Auristela au point de se battre en duel avec le prince Arnaldo pour s'en assurer la possession.

Cervantès parvient habilement à mettre en relation l'*ars memoriae* et l'*ars picturae* grâce à l'épisode du tableau que Periandro fait peindre à Lisbonne (début du livre III) et dont la description constitue une véritable *ekphrasis* possèdant des

---

[169] Georges Güntert, *Cervantes. Novelar el mundo desintegrado*, Barcelona, Puvill Libros, 1993, p. 104.
[170] Aurora Egido, « Prólogo », *in* Alciato, *Emblemas*, *op. cit.,* p. 8.
[171] Michael Nerlich*,* « Una corona partida por medio, ou sur le rôle de la peinture dans *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* », *in* Jean-Pierre Sánchez (coord.), *op. cit.*, p. 127.
[172] *Ibid.,* p. 127.
[173] Adelia Lupi, « El *Ut pictura poesis* cervantino: alegorías y bodegones en el *Persiles* », *in* Antonio Bernat Vistarini (ed.), *Volver a Cervantes*, Palma, Universitat de les Illes Baleares, 2001, p. 907.
[174] Christian Bouzy, « *Ut pictura historia*. Le *Persiles* de Cervantès, roman historique ? », *in Problèmes du roman historique*, Textes réunis par Aude Déruelle et Alain Tassel, Paris, L'Harmattan, Narratologie, n°7, 2008, p. 299.

caractéristiques proprement emblématiques. Ce tableau s'arroge la fonction mnémotechnique[175] réservé auparavant au récit rétrospectif de Periandro et sert aussi de résumé aux exploits des héros : « este lienzo se hacía una recopilación que les escusaba de contar su historia por menudo » (p. 439). Pour toutes ces raisons, Aurora Egido estime que la technique romanesque de Cervantès représente « un avance extraordinario » :

> aunque su obra implique un conocimiento puntual del método memorativo y de la retórica clásica, su deslinde de esas técnicas tradicionales le permitió situar la memoria dentro de los terrenos neoaristotélicos que la harían crear la novela moderna[176].

Pour Emilia Deffis Calvo, Gracián cherche à « impresionar para recordar »[177], il fixe ainsi les images mentales créées suite à la lecture. Il opte pour une trame narrative complexe, semblable à un labyrinthe, il montre un monde qui faut apprendre à déchiffrer ; autant d'obstacles à surmonter que le lecteur doit contempler « con la fijación del conocimiento adquirido en la memoria »[178]. En jésuite avisé, Gracián n'a eu de cesse de prôner dans son traité théorique, mais également de les appliquer dans ses propres écrits, les mérites des arts visuels et des phénomènes expressifs tels que l'emblème et la devise :

> Corta esfera le parece a la fecunda invención la de palabras y escritos cuando pide pide prestados a la pintura sus dibujos para exprimir sus conceptos; que es otro linaje de aguda invención, y puede llamarse figurada, por jeroglíficos, emblemas y empresas[179].

Dans la devise, l'assemblage sémantique du textuel et du visuel sont des « delicias del ingenio »[180] qui frappent les esprits facilitant ainsi la mémorisation.

Dans le *Persiles*, de nombreuses déclarations faites par plusieurs personnages ou par le narrateur lui-même renvoient aux capacités de la mémoire visuelle. Ainsi Sinforosa, contant à Auristela comment elle est innocemment tombée

---

[175] Carlos Brito Diaz, « Porque lo pide así la pintura: la escritura peregrina en el lienzo del *Persiles* », *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 19, 7, 2007, p. 150. Pierre Civil voit dans la description du tableau un procédé qui « permet au lecteur de se remémorer les temps forts des livres I et II, de réorganiser un récit éclaté de manière à retendre en quelque sorte le fil de l'histoire », « Arts visuels et art du récit dans le *Persiles* », *Les Langues Néo-latines*, n° 327, décembre 2003, p. 81. Voir également Aurora Egido, « Lugares e imágenes de la memoria en la literatura y el arte », *op. cit.,* p. 61.

[176] Aurora Egido, « Lugares e imágenes de la memoria en la literatura y el arte », *op. cit.,* pp. 70-71.

[177] Emilia Deffis de Calvo, « El mundo descifrado en *El Criticón* », *RILCE*, 9, 1993, p. 205.

[178] *Ibid.,* p. 205. Pour ce qui est du rôle mnémotechnique de l'écriture chez Gracián, voir aussi Aurora Egido*, La rosa del silencio. Estudios sobre Gracián*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, pp. 101-132.

[179] Baltasar Gracián, *Agudeza y Arte de Ingenio, op. cit.*, II, p. 212.

[180] *Ibid.*, p. 213.

amoureuse de Periandro lors des jeux de l'île de Policarpo, déclare : « Esta pintura me la grabó en el alma, y yo, inadvertida, dejé que me la grabase » (p. 294). Pour Carlos Brito Diaz ce passage montre la force imaginative de l'amour qui « va trazando sus pinceladas sobre el lienzo del pensamiento »[181]. La représentation mentale peut même être faussée, voire créée dans le doute. C'est le cas d'Arnaldo qui, faute d'information sur l'identité d'Auristela, s'est fabriqué lui-même une image d'elle : « Nunca quise saber más de su hacienda de aquello que ella quiso decirme, pintándola en mi imaginación, no como persona ordinaria y de bajo estado, sino como reina de todo el mundo » (p. 231). Lorsqu'au dernier livre il se bat en duel avec le duc de Nemours pour la possession d'un portrait d'Auristela, il déclare : « desde el punto que vi el original le trasladé en mi alma » (IV, 2, p. 641), comme si la possession de la représentation picturale lui permettait d'obtenir l'original[182]. Si la mémoire visuelle semble primer dans le *Persiles*, la mémoire auditive n'en est pas pour autant absente. Elle apparaît ainsi dans le récit du Portugais Manuel de Sousa Coitinho qui ne peut oublier les mots prononcés par sa bien-aimée lorsqu'elle lui avoue préférer prendre le voile que se marier : « Estas palabras todas me quedaron en la memoria y en el alma impresas de tal manera que no se me han olvidado, ni se me olvidarán en tanto que la vida me durare » (p. 201).

[181] Carlos Brito Diaz, « Porque lo pide así la pintura: la escritura peregrina en el lienzo del *Persiles* », *op. cit.,* p. 153.
[182] *Ibid*., p. 152.

TROISIÈME PARTIE

Les personnages soumis au destin ou au hasard

1. Déterminisme et prédestination

Certes, bien que les auteurs du corpus soient plus ou moins dans la droite ligne des préceptes tridentins, les dires de certains personnages peuvent aller à l'encontre de l'idéologie contre-réformiste. Pour vaincre une théorie contradictoire, il convient aussi de l'énoncer…

Dans le *Persiles* de Cervantès, par exemple, la théorie de la prédestination apparaît à travers le pessimisme de Rutilio[1] qui, répondant à l'exclamation de Clodio : « nosotros enmendásemos nuestra ventura », déclare :

> –Pero yo no puedo imaginar qué medio podremos tomar para mejorar, como dices, nuestra suerte, si ella comenzó a no ser buena desde nuestro nacimiento. Yo no soy tan letrado como tú, pero bien alcanzo que los que nacen de padres humildes, si no los ayuda demasiadamente el cielo, ellos por sí solos pocas veces se levantan adonde sean señalados con el dedo, si la virtud no les da la mano (II, 5, p. 310).

Pour Rutilio, tout dépend de la naissance : celui qui naît de parents pauvres est condamné à être pauvre, tout comme celui qui naît sous une mauvaise étoile sera malchanceux toute sa vie. L'héroïne, pour sa part, est née sous une bonne étoile comme le révèle son prénom Auristela qui signifie « étoile d'or »[2], un prénom d'emprunt il est vrai. Donc, pour Rutilio, si l'infortune touche l'homme à sa naissance, il ne peut s'en sortir qu'avec l'aide du ciel et ne saurait s'élever dans la société sans l'aide de la vertu. Selon l'emblème d'Alciat « *VIRTUTI FORTUNA COMES* », dont le jurisconsulte italien avait fait sa devise (Planche III, fig. 1), la réunion des deux éléments est nécessaire pour faire l'homme de bien[3].

Remettons cette déclaration dans son contexte. Alors que le groupe de *pèlerins* se trouve sur l'île du roi Policarpo, Rutilio et Clodio estiment avoir droit à prétendre à une meilleure condition, « enmendar su fortuna », en déclarant leur amour à Policarpa et Auristela. Rutilio prend néanmoins conscience de la folie[4] que

---

[1] Pourtant, Mercedes Blanco voit dans l'histoire de ce personnage au « caractère zigzaguant », tour à tour maître à danser, prisonnier sauvé par une sorcière, barbare muet et enfin ermite, une « négation du déterminisme, cet appétit effréné de sortir de soi et de devenir autre » ; cf. Mercedes Blanco, « *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* et l'invention du roman », *in* Jean-Pierre Sánchez (coord.), *Lectures d'une œuvre. « Los trabajos de Persiles y Sigismunda » de Cervantès*, *op. cit*., p. 40.

[2] Pour les possibles significations et origines des noms des personnages, voir Christian Andrès, « Les personnages dans *Persiles* (1617) de Cervantès : ou du particulier à l'universel », *in* Jean-Pierre Sánchez (coord.), *op. cit.*, pp. 258-259.

[3] Alciato, *Emblemas*, Edición de Santiago Sebastián, *op. cit.*, p. 157.

[4] Mercedes Blanco, « *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* et l'invention du roman », *in* Jean-Pierre Sánchez (coord.), *op. cit.*, p. 40.

représente un tel acte et décide de déchirer la lettre qu'il avait écrite à Policarpa, semblant ainsi avoir tiré un enseignement de ses malheurs passés. Il avait en effet déjà enfreint le « decoro social » une première fois en tombant amoureux de la jeune fille à qui il donnait des cours de danse[5]. Clodio, en revanche, ne met pas en doute un seul instant la légitimité de son entreprise et remet à Auristela le message qu'il lui a écrit en oubliant la réserve à laquelle il est tenu. L'erreur de Clodio ouvre les yeux de Rutilio pour qui chacun doit rester à sa place[6]: « Verdaderamente, nosotros estamos faltos de juicio, pues nos queremos persuadir que podemos subir al cielo sin alas, pues las que nos da nuestra pretensión son las de las hormigas » (II, chap. 7, p. 319). Clodio qui fait preuve d'orgueil sera châtié – involontairement[7] par Antonio fils – car il n'a pas pris en compte la différence de condition sociale[8]. La morale de cet épisode est en adéquation avec la philosophie stoïcienne qui estime que l'amour « no se debe permitir cuando su objeto es inalcanzable por ajeno »[9].

Les livres d'emblèmes présentent de nombreux exemples où des jeunes impétueux et irréfléchis, désobéissant à l'ordre familial ou social établi – à l'instar de Clodio –, voient leur entreprise s'écrouler sous l'effet d'un châtiment immédiat : la chute dans un élément liquide. Hormis le châtiment qu'il subit, Clodio ressemble à ces Icare et Phaëton, emplis de morgue et sûrs d'eux-mêmes, qui, refusant de suivre les conseils de leurs aînés, se condamnent derechef eux-mêmes. Ainsi, par exemple, dans cet emblème d'Otto van Veen, « Au milieu plus sûr » (Planche III, fig. 2), dont le quatrain assure qu'en amour la vertu consiste à choisir une personne de même condition :

> Le sentier du milieu retiens avec Dedale,
> Et adresse ton vol ny trop haut, ny trop bas,
> Il faut de tout en tout te régler au compas :
> Aussi est le meilleur aimer partie esgale[10].

---

[5] Kenneth Krabbenhoft, *Neoestoicismo y género popular*, *op. cit.*, p. 82.
[6] Ce passage, classé dans la « doctrina del error », facilite la prise de conscience des personnages ; cf. Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona, Editorial Noguer, 1973, p. 135.
[7] Maurice Molho, « Préface », *in* Cervantès, *Travaux de Persille et Sigismonde*, *op. cit.*, p. 32 : « ruse ultime d'une providente justice ». Pour Jesús González Maestro, l'attitude de Clodio, qui risque de dévoiler la véritable identité de Periandro et Auristela, met en péril les protagonistes ainsi que « la integridad de toda la novela ». C'est pour cette raison qu'il doit mourir : « no puede prosperar » ; cf. Jesús González Maestro, « La risa en el *Persiles* », *in* Jean-Pierre Sánchez (coord.), *op. cit.*, p. 191.
[8] La mort de Clodio sert d'exemple à Rutilio et l'incite à modifier totalement le cours de son existence (il s'éloigne du monde et prend la place de Renato et Eusebia sur l'île des ermites) ; cf. Luis Rosales, *Obras Completas II, Cervantes y la libertad*, Madrid, Editorial Trotta, 1996, p. 726.
[9] Kenneth Krabbenhoft, *op. cit.*, p. 88.
[10] Otto Van Veen, *Amorum Emblemata*, venalia apud auctorem, Antverpiae, 1608, p. 42.

La *pictura* montre Dédale et son fils Icare fuyant le labyrinthe du Minotaure[11]. Dédaignant les conseils de son père, Icare s'élève vers le soleil dont la chaleur fait fondre la cire qui retenait les ailes à son dos. Le désir de Clodio de prétendre épouser Auristela, de condition princière, est comparable au désir d'Icare. À vouloir s'élever trop haut, il y perdra la vie tout comme le personnage mythologique[12].

Dans la *Crise*[13] IV du *Criticón,* Critilo explique que sa naissance fut le présage de ses malheurs à venir : « Salí yo al mundo entre tantas afliciones, presagio de mis infelicidades: tan temprano comenzó a jugar contra mi vida la fortuna arrojándome de un cabo del mundo al otro » (p. 109). Dès la première crise, Critilo naufragé exprimait son désespoir : « ¡Oh vida, no habías de comenzar, pero ya que comenzaste, no habías de acabar! » (p. 66). Benito Pelegrín voit dans le cri desespéré du personnage une marque du profond « traumatisme de la naissance » et son embarcation devient un « cercueil anticipé »[14]. À la *Crise* suivante, intitulée « La entrada del mundo », c'est le narrateur cette fois qui reprend l'image du déterminisme de la venue au monde en soulignant que les cris et les pleurs versés par l'enfant à sa naissance sont le présage de ses malheurs à venir[15] :

> Presagio común es de miserias el llorar al nacer, que aunque el más dichoso cae de pies, triste posesión toma; y el clarín con que este hombre rey entra en el mundo no es otro que su llanto, señal que su reinado todo ha de ser de penas: pero ¿cuál puede ser una vida que comienza entre los gritos de la madre que la da y los lloros del hijo que la recibe? Por lo menos, ya que le faltó el conocimiento, no el presagio de sus males, y si no los concibe, los adivina (p. 120).

Cependant, il n'est pas question pour Gracián de remettre en cause le libre arbitre des hommes mais plutôt de montrer, qu'en dépit de la noblesse du sang, la condition de l'homme sur terre est universelle : tous les hommes naissent et meurent, la vie terrestre est éphémère pour tous, tout comme les biens que chacun

---

[11] Le mythe d'Icare figure en bonne place chez Ovide, *Les Métamorphoses*, VIII, 183-235.
[12] La mort de Clodio est une mort *post errorem* ; cf. Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes, op. cit*., pp. 123-141.
[13] Nous utiliserons le terme « crise » comme traduction de « crisis », prenant exemple sur Benito Pelegrín qui s'en justifie de la sorte : « j'adopte "crise" au sens Littré : "Figuré : Moment périlleux et décisif, trouble", qu'est chaque chapitre » ; cf. Baltasar Gracián, *Le Criticon, édition et traduction de Benito Pelegrín, op. cit*., p. 69, note 1.
[14] Benito Pelegrín, *Éthique et esthétique du baroque. L'espace jésuitique de Baltasar Gracián, op. cit.*, p. 81.
[15] Pour Gracián, le bonheur est chose impossible ; cf. Carlos Vaíllo, « *El Criticón* », *in* Aurora Egido y María Carmen Marín (coords.), *Baltasar Gracián: estado de la cuestión y nuevas perspectivas*, *op. cit.*, p. 116.

amasse durant l'existence[16]. La vie de l'homme est faite de peines, elle est si brève que, du berceau à la tombe, il n'y a qu'un instant, comme le rappelle à la fin du *Criticón* « El Marino » que les pélerins rencontrent dans un palais à Rome :

> Abre el hombre infeliz, luego que nace,
> antes que al sol, los ojos a la pena, etc. […]
> De la cuna a la urna hay sólo un paso (p. 751).

Ce personnage n'est autre, bien évidemment, que le célèbre poète italien Giambattista Marino – ou Marini (1569-1625) –, dit le Cavalier Marin, qui inspira une mode poétique conceptiste qualifiée de marinisme. Dans son traité *Agudeza y Arte de Ingenio* (1642)[17], Baltasar Gracián avait déjà utilisé plusieurs fois les pointes de ses sonnets, en guise d'exemples d'« agudeza ». En outre, le nom de Marino reste étroitement attaché au vers – cité par Gracián – devenu proverbial sous la forme « De la cuna a la sepultura, sólo hay un paso. » Ce passage met aussi en évidence « l'appréhension baroque du temps » à savoir « le sentiment tragique de la caducité humaine »[18].

Ce *topos* éternel du « *Brevitas vitae* » ou « *Vita brevis est* » a bien sûr été abondamment illustré par les emblémistes[19]. L'emblème IX des *Emblemas morales* de Juan de Horozco, avec le *lema* « *QVOTIDIE MORIMVR* » d'origine sénéquienne[20] (Planche IV, fig. 1), souligne la rapidité et la brièveté de la vie[21] par l'intermédiaire du motif de la tête de mort, du sablier et de l'envoi de l'épigramme : « començando a morir desde que se nace »[22]. Benito Pelegrín explique que le sablier, « instrument de

---

[16] L'idée apparaît dans le Nouveau Testament, à l'Épître de saint Jacques 4, 14 – 5, 2 : « Vous qui ne savez pas ce que demain sera votre vie, car vous êtes une vapeur qui paraît un instant, puis disparaît […]. Eh bien, maintenant, les riches ! Pleurez, hurlez sur les malheurs qui vont vous arriver. Votre richesse est pourrie, vos vêtements sont rongés par les vers ». On la retrouve aussi chez Sénèque : « Le destin est notre maître et le temps qui nous est imparti est fixé dès notre première heure. […] éphémères, nous ne connaissons que l'éphémère », *De la Providence*, V, 7. Voir Kenneth Krabbenhoft, *Neoestoicismo y género popular*, *op. cit.,* p. 34.

[17] Baltasar Gracián, *Agudeza y Arte de Ingenio*, Edición, introducción y notas de Evaristo Correa Calderón, Madrid, Clásicos Castalia, 1987, Tomo I, p. 104.

[18] Benito Pelegrín, *D'un temps d'incertitude, op. cit.*, pp. 188.

[19] Christian Bouzy, « Calderón et l'emblématique », *in* Nadine Ly (coord.*), Aspects du théâtre de Calderón. « La vida es sueño ». « El gran teatro del Mundo ». Pedro Calderón de la Barca*, Paris, Éditions du Temps, 1999, p. 29.

[20] Sénèque, *Lettres à Lucilius*, III, 24 : « Nous mourons chaque jour, chaque jour nous enlève une part de notre existence, et plus nos années s'accroissent, plus notre vie décroît » (« *Quotidie morimur, quotidie enim demitur aliqua pars vitae, et tunc quoque cum crescimus vita descrecit.* »).

[21] Gloria Bossé-Truche, « Les représentations de la Prudence et de la Providence dans quelques recueils d'emblèmes espagnols (XVI^{e}-XVII^{e} siècles) »*, in Hasard et Providence XVI^{e}-XVII^{e} siècles*, Tours, CESR, 2008, p. 6.

[22] Juan de Horozco, *Emblemas Morales*, Zaragoza, Juan de Bonilla, 1604, Livre II, f° 17 r°.

mesure le plus courant de cette époque », est l'image de « la fragilité de verre de la vie et sable, poudre, cendre comme avenir mortel » [23]. Autour du crâne, deux ailes sont déployées pour symboliser la célérité. La bougie allumée représente la vie qui se consume dès la naissance, tout comme la bougie se consume dès qu'on l'allume[24]. Pour nos auteurs, « chaque instant de plus est un instant de moins »[25], pour reprendre la belle expression de Benito Pelegrín. Gracián utilise le même *topos* à l'*incipit* de la *Crise* XI de la dernière partie du *Criticón* : « Pero no se ha de decir que murió ahora, sino que acabó de morir, cuando no es otro el vivir que un ir cada día muriendo » (p. 786), rappelant ainsi mot-à-mot la fameuse sentence sénéquienne. Pour Julián González-Barrera, la vision de l'existence humaine dans le roman néo-grec est fort pessimiste car « la vida no es más que una amarga peregrinación desde la cuna hasta la tumba, un destierro penoso por los senderos del mundo hasta alcanzar la vida eterna »[26].

Dans l'épigramme d'Horozco, l'idée de proximité entre la vie et la mort est représentée grâce à la répétition du mot « vida » et des verbes « nacer » et « morir ». En outre, le vers « el nacer del morir está tan juntos »[27] représente stylistiquement la même idée puisque les deux verbes substantivés sont joints dans le même syntagme. L'épigramme réaffirme « la existencia de Dios y la realidad de la vida eterna »[28]. Le but est édificateur, « il s'agit de mettre en garde, voire d'effrayer le lecteur »[29] comme l'explique Gloria Bossé-Truche, pour lui faire comprendre qu'il ne doit pas gâcher son existence en futilités et en plaisirs[30], mais qu'il doit agir vertueusement pour mériter le paradis qui ne dépend que de ses actes comme le souligne la glose :

---

[23] Benito Pelegrín, *D'un temps d'incertitude, op. cit.*, p. 189.
[24] Il s'agit d'un véritable *topos* que l'on retrouve chez d'autres auteurs classiques comme Pétrarque : « Entrer dans la vie, c'est commencer à mourir, la vie tout entière est un voyage vers la mort – et une sorte de mort en elle-même. En vivant tu allais vers la mort, et chaque heure qui passait te faisait mourir un peu, comme disent les sages », Pétrarque, *Contre la bonne et la mauvaise fortune*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2001, p. 245.
[25] Benito Pelegrín, *D'un temps d'incertitude, op. cit.*, p. 194.
[26] Julián González-Barrera, « La novela bizantina española y la comedia *La doncella Teodor* de Lope de Vega… », *op. cit.*, p. 79.
[27] Juan de Horozco, *op. cit.,* f° 17 r°.
[28] Christian Bouzy, « Neoestoicismo y senequismo en los *Emblemas Morales* de Juan de Horozco »*, in* Rafael Zafra y José Azanza (ed.), *Emblemata Aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 2000, p. 76.
[29] Gloria Bossé-Truche, « Les représentations de la Prudence et de la Providence dans quelques recueils d'emblèmes espagnols (XVI^{e}-XVII^{e} siècles) »*, op. cit.*, p. 6.
[30] *Ibid.,* p. 6.

> No puede dexar de echar de ver, que essa misma priessa le va dando su vida, porque supuesto que tiene su termino en la voluntad de Dios, y su divina providencia, sin hazer fuerça a las acciones que dependen del libre alvedrio[31].

La même mise en garde apparaît dans un emblème de son frère Sebastián de Covarrubias (Planche IV, fig. 2). La *pictura* montre un amas d'os qui forment un squelette entouré de pas tenant dans ses bras « le miroir de la mort »[32]. L'épigramme incite l'homme à se souvenir que sa fin est proche et que son issue dépend de sa vie :

> Dizen ser, la memoria de la muerte,
> El verdadero espejo, de la vida,
> Si mirandose en el, el hombre, advierte,
> Quan tassada la tiene, y quan medida:
> Pero si el trance riguroso y fuerte,
> De su postrimeria, acaso olvida,
> Y el alma, no le estampa, en su memoria,
> Prendas muy ciertas, pierde su gloria[33].

Gloria Bossé-Truche relève que les oppositions sémantiques *muerte/vida* et *olvida/memoria* sont destinées « à frapper le lecteur »[34] tout comme l'image du squelette dont la fonction est mnémotechnique[35]. Le miroir est, par excellence, un cliché baroque « du temps qui passe et de la caducité des êtres et des choses »[36].

Dans les *Empresas Morales* de Juan de Borja, la *pictura* de l'emblème *« VITA BREVIS »* (Planche V, fig. 1) illustre cette brièveté par le motif de la main pour signifier que la vie n'est pas plus longue que la paume de la main[37]. Pour Juan Francisco Fernández de Heredia[38] (Planche V, fig. 2), la mort et la naissance sont déterminées par Dieu et l'homme n'a aucune prise sur ces évènements ; en revanche, il est responsable de tout ce qui lui arrive entre ces deux extrémités.

La même idée du déterminisme de la naissance apparaît chez Quintana dans l'épisode où, un soir près de Salamanque, Hipólito entend Leonardo se plaindre, à

---

[31] Juan de Horozco, *op. cit.*, f° 17 v°.
[32] Christian Bouzy, « L'emblématique des lieux communs dans *La Dorotea* : Lope de Vega dans l'entre-deux… », *in* Nadine Ly (coord.), *Lectures d'une œuvre. « La Dorotea » de Lope de Vega*, Paris, Éditions du Temps, 2001, p. 109.
[33] Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales,* Madrid*,* Luis Sanchez, 1610, II, f° 82 r°.
[34] Gloria Bossé-Truche, « Les représentations de la Prudence et de la Providence… »*, op. cit.*, p. 8.
[35] *Ibid*., p. 8.
[36] Benito Pelegrín, *D'un temps d'incertitude, op. cit.*, pp. 148-149.
[37] Christian Bouzy, « Calderón et l'emblématique », *in* Nadine Ly (coord.*), Aspects du théâtre de Calderón. op. cit.,* p. 28.
[38] Juan Francisco Fernández de Heredia, *Trabajos y afanes de Hercules, floresta de sentencias y exemplos*, Madrid, Francisco Sanz, 1682, emblema 14, pp. 105-115.

travers un chant, de ses déboires amoureux auprès de Feliciana. Le jeune homme accuse de ses malheurs[39] à la fois sa « Fortuna grave » (f° 16 r°) et son « inhumana estrella » (f° 16 r°) ; les deux expressions étant mises sur le même plan :

> –Quando nací, descanso providente,
> que no piadosa cuna,
> Expuesto a tal rigor de mi Fortuna
> Diversas vezes a inquirir me obligo,
> Porque mi dura suerte
> Talvez feliz se advierte. (f° 16 r°)

Selon Leonardo, les drames qui ont marqué sa naissance (la mort de sa mère en couches, puis celle de son père) sont les signes annonciateurs des malheurs qui jalonnent sa vie. Leonardo, loin de penser qu'il est un cas isolé, généralise sa situation à la condition humaine :

> –Yo advierto, o amigo, que nuestra miseria es comun y que nuestras desdichas nacen quando nacemos, es, en que por todas partes ay infelizes, y que al que lo es desde luego comiença a perseguirle su estrella[40]. Desto ultimo soy yo exemplar manifiesto, pues apenas vi esta luz universal en Barcelona […] quando me hallé huérfano de madre (f° 19 r°).

Malgré tout, la vision que Leonardo a de la condition humaine, déterminée dès la naissance, n'est pas totalement pessimiste. Pour lui, en effet, en dépit de ce déterminisme et malgré l'influence des étoiles et de la Fortune, une autre entité équilibre les événements[41] de la vie en favorisant les moins fortunés (dans tous les sens du terme) : la Nature[42]. À la différence de la Fortune, celle-ci fait preuve d'équité dans la répartition des biens matériels et intellectuels[43] :

---

[39] La Fortune est souvent invoquée par les hommes « pour exprimer leur désarroi et dire la cruauté d'un destin injuste et incompréhensible » ; cf. Jean-Claude Mühlethaler, « Quand Fortune, ce sont les hommes. Aspects de la démythification de la déesse, d'Adam de la Halle à Alain Chartier », *in* Yasmina Foehr-Janssens, *La Fortune. Thèmes, représentations, discours*, Genève Droz, 2003, p. 203.

[40] L'image fataliste de la mauvaise étoile apparaît avec récurrence chez nos auteurs dans les plaintes des personnages. Dès le deuxième chapitre du *Persiles*, Taurisa se plaint de sa naissance : « en triste y menguado signo mis padres me engendraron, y en no benigna estrella mi madre me arrojó a la luz del mundo » (p. 134). Carlos Romero Muñoz précise en note que le terme « signo » doit être entendu comme « estrella (= planeta) que influyó en su nacimiento » laquelle n'était pas « en posición favorable para el dolorido personaje », note 3, p. 134.

[41] Vladislava Lukasik, « Nature et Fortune : mère et marâtre », *in Hasard et Providence XIV^e^-XVII^e^ siècles*, *op. cit.*, p. 6.

[42] Luis Rosales, *Obras Completas II, Cervantes y la libertad*, *op. cit*., p. 647.

[43] La doctrine naturaliste de Cervantès fait de la nature un agent du divin qui inclinerait les hommes vers le vice ou la vertu dès leur naissance ; cf. Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes, op. cit.*, p. 171.

> –O naturaleza en tus obras algunas vezes imperfecta, y siempre providente, como sabes repartir en tus dones, como sabes ser, a todos madre, como sabes quando niegas riqueza dar entendimiento, y satisfazer la falta de entendimiento, con la abundancia de riquezas (f° 19 r°-19 v°).

Alexandro a, lui aussi, une vision pessimiste de son existence. Ainsi, lorsqu'il se retrouve avec Carlos dans une maison assiégée, il accepte de mourir pour sauver la vie de son ami : « muera afrentosamente quien tiene tan infeliz estrella » (f° 40 r°). Apprenant que leurs ennemis vont mettre le feu à la maison, Carlos veut se rendre mais Alexandro se résigne à mourir « diziendo, que unas vezes se ha de resistir, y otras obedecer lo que las estrellas disponen » (f° 44 v°). Donc rien ne sert d'agir ; les personnages n'ayant aucune prise sur ce qui va leur advenir n'ont plus qu'à se résigner et attendre. Peu après, ils sont sauvés par Vitoria, une jeune femme qui vit dans la maison voisine et qui les aide en les cachant chez elle. Lorsque la sœur aînée de Vitoria découvre leur présence, Carlos tente de la convaincre en l'apitoyant sur leur sort et en invoquant leur mauvaise étoile coupable de tous leurs maux :

> Añadió, que de animos nobles era favorecer a los pechos afligidos, y que asi el suyo, y de su piedad, fiavamos nuestro remedio, y esperavamos amparo contra las suertes, que hazia en nuestras infelizes vidas nuestra contraria estrella (f° 51 v°).

Le protagoniste n'est pas non plus épargné par cette mauvaise étoile. Il est libéré de prison et pense que c'est la fin de ses malheurs, mais le narrateur annonce déjà les épreuves à venir :

> Quando un hombre se conoce desgraciado, entonces llega a ser superiormente que tiene algún prospero sucesso; pues este se ordena muchas vezes a mayores rigores de su estrella. Esto se verificará en el presente discurso, puesto que en medio de las esperanças de un bien, se ivan previniendo los principios del mal que le avia de suceder (f° 112 r°).

L'homme qui est né sous une mauvaise étoile ne peut connaître la joie au cours de son existence. Aminta partage avec Hipólito cette vision fataliste. Dans le récit de sa vie, elle accuse ainsi sa mauvaise étoile de ses malheurs : « o cruel estrella mía, tan opuesta a mis bienes, y tan próxima a mis males » (f° 129 v°) ; puis, un peu plus loin, elle réitère ses plaintes : « (como si un desdichado no tuviera la seguridad de sus males en su misma estrella que la inclina en ellos) » (f° 130 v°). Parfois, la question se pose de savoir si un changement d'étoile est possible. Ainsi, Hipólito, en route vers Madrid, après avoir retrouvé Aminta et ses amis dans une

auberge, est porté à croire que sa mauvaise étoile s'est transformée en bonne étoile :

> –Como esto parece que andava escusando su misma estrella, los bienes, el contento, y el regocijo que en su presencia recebia, no es posible encarecer el que todos tuvieron con tan dichosa fortuna! (f° 180 r°).

Toutefois, ils se réjouissent trop vite car, peu après, le hasard met Enrique sur leur route. Le narrateur s'interroge alors sur la raison de tant de malchance : « O estrella infeliz, que intentas en estos dos amantes ? Porque los previenes tantas penas […]? » (f° 186 v°).

La vie de l'homme n'est que peine et souffrance, seule la mort permet de s'en libérer puisqu'elle met fin à tous les maux[44]. Hipólito souligne ainsi l'illusion qu'il entretenait en partant à la recherche d'Aminta « por ver si con la mudança del lugar era diversa la fortuna, como si la tierra que a todos nos haze miserables, pudiesse apartarse de nosotros, sino es perdiendo la vida » (f° 15 r°). Fait captif à Constantinople, Hipólito se retrouve en geôle avec Aminta qui se plaint de sa mauvaise étoile et de ses malheurs qui ne prendront fin qu'avec sa mort :

> –O si ya estuviesses estrella adversa mia contenta de mis males, aviéndome traido a tantas fatigas! O si el averme puesto en tan misero estado, fuesse para dexar de perseguirme! Mas quien la tiene tan contraria, para que procura llegar al descanso, sino con la muerte, que es el termino de las desdichas? (f° 141 v°).

Les hommes sur terre sont tous égaux dans le malheur, la vie ne peut être heureuse, et donc, pour être heureux, il faut quitter ce bas monde[45].

De même, dans le *Criticón*, le couple de protagonistes recherche Felisinda, cette entité qui incarne la félicité dont les « pélerins de la vie » (les personnages) sont en quête au cours de leur existence. Ils ne la trouvent nulle part car, selon un autre personnage, « andan buscando por la tierra la que está en el cielo » (p. 758). Un autre personnage nuancera cette affirmation en expliquant que la félicité n'est pas totalement exclue de la vie terrestre mais qu'elle alterne avec les malheurs :

---

[44] John Cull y Antonio Bernat Vistarini, « Las edades del hombre en los libros de emblemas españoles », *Criticón*, n° 71, 1997, p. 20 : « entrando en el siglo XVII […] la vida del hombre se entiende cada vez con mayor insistencia como un viaje poco feliz de la cuna a la sepultura ».

[45] Antonio Armisen, « Admiración y maravilla en *El Criticón* (más unas notas cervantinas) », *in Gracián y su época…, op. cit.,* p. 234.

> –En el cielo, señores, todo es felicidad; en el infierno todo es desdicha. En el mundo, como medio entre estos dos extremos, se participa de entrambos: andan barajados los pesares con los contentos, altérnanse los males con los bienes (p. 758).

Le Cortesano qui les accompagne leur conseille alors de cesser de chercher Felisinda sur terre :

> –En vano, ¡oh peregrinos del mundo, pasajeros de la vida!, os cansáis en buscar desde la cuna a la tumba esta vuestra imaginada Felisinda [...] ya murió para el mundo y vive para el cielo. Hallarla heis allá, si la supiéredes merecer en la tierra (p. 759).

Le leitmotiv de la brièveté de la vie fait à nouveau son apparition dans cette déclaration. Les hommes perdent leur temps à chercher le bonheur sans jamais le trouver – toute la *Crise* IX de la troisième partie en est la démonstration. Selon le Cortesano, la Félicité ne peut être atteinte qu'après la mort à condition que l'homme, au cours de son existence, ait accompli de bonnes actions pour mériter le Paradis, lieu de la véritable Félicité. Juan de Horozco développait un raisonnement identique dans son emblème 43, « En la muerte está la vida » (Planche VI, fig. 1), laissant entendre que la vie sur terre, qui est faite d'épreuves et de souffrances, n'est pas la véritable vie. Ainsi, la véritable existence se trouve-t-elle au ciel, dans la mort, tout comme la Félicité incarnée par Felisinda dans le *Criticón* n'est pas sur terre mais a élu domicile au ciel[46].

Lorsque Serafido, à la fin du *Persiles*, présente la famille de Periandro à Rutilio, il déclare que son père « no hay muchos meses que pasó desta a mejor vida » (p. 700). La mort est vue comme le passage à une vie meilleure et plus heureuse que la vie terrestre. Dans la mythologie, le châtiment de Prométhée en est un bon exemple. Ce mythe, sur lequel nous reviendrons plus loin, symbolise la foi en l'humanité mais aussi la souffrance éternelle. Ainsi, dans *El peregrino en su patria*, il apparaît sous une forme véritablement emblématique ; sur les murs de la cellule d'un prisonnier nommé Everardo, Prométhée est représenté, accompagné de l'inscription :

> ¡Oh cúanta pena es vivir
> vida enojosa y forzada,
> y cuando la muerte agrada
> ser imposible morir! (p. 96).

[46] Benito Pelegrín, *Éthique et esthétique du baroque…, op. cit.,* p. 124.

Lope assimile le mythe de Prométhée à celui de Tityos[47], envoyé aux enfers et condamné à avoir le foie sans cesse rongé par deux aigles. Le châtiment, dans les deux cas, n'est pas la mort mais l'obligation de vivre éternellement dans la souffrance symbolisée par le foie qui ne cesse de se régénérer. Il peut s'agir également de la condamnation éternelle du pécheur en enfer, selon une interprétation correspondant assez bien au personnage du prisonnier, emprisonné depuis si longtemps qu'il est qualifié de « casi dueño de la carcel » (p. 95). Selon Sebastián de Covarrubias (Planche VI, fig. 2) et Guillaume de La Perrière (Planche VII, fig. 1), qui emblématisent eux aussi le mythe, Prométhée est l'exemple même du pécheur condamné au châtiment éternel[48].

Un autre supplicié, doté d'une symbolique à peu près semblable, apparaît :

> Decía una letra tomada de Tito Lucrecio, descubriendo la pena de Sísifo, que llevaba sobre los hombros eternamente aquel peñasco:
>
> Vuelve a caer, cuando al extremo llega (p. 97).

Pour avoir dénoncé les relations amoureuses de Zeus et le rapt d'Égine, Sisyphe fut précipité aux enfers où il devait rouler un rocher en haut d'une montagne. Arrivé au sommet, le rocher retombait sans cesse et Sisyphe devait éternellement le remonter. Pour l'emblémiste français Barthélémy Aneau[49], le mythe de Sisyphe est le symbole du « labeur de la vie interminable » (Planche VII, fig. 2) puisque l'existence de l'homme est faite d'épreuves jusqu'à sa mort[50]. Pour Cesare Ripa, il représente l'allégorie de la vie inquiète (Planche VIII, fig. 1) :

> Pour faire voir que la Vie mortelle est sujette à une perpetuelle inquiétude, il ne faut que se représenter la figure de Sisyphe, lequel, au dire des poëtes, ne cesse jamais de porter & rapporter une grosse pierre sur une montagne. Ce mont est le symbole de nostre vie ; son sommet marque la tranquillité où chacun aspire ; & la grosse pierre que porte Sisyphe, signifie la peine & le soin qu'un chacun prend pour arriver en haut[51].

---

[47] La confusion entre les deux mythes est courante au Siècle d'Or ; cf. Lope de Vega, *El peregrino en su patria,* edición de Juan Bautista Avalle-Arce, *op. cit*., p. 96, note 89.

[48] Prométhée incarne la condition humaine ; voir C. Scilironi, « Prometeo e il destino della civiltá occidentale », *Rivista di Teologia Morale Bologna*, Vol. 17, n°65, 1985, pp. 35-54.

[49] Barthélémy Aneau, *Imagination poétique,* Lyon, Macé Bonhomme, 1552.

[50] Christian Bouzy, « Crime et châtiment dans les livres d'emblèmes… », *op. cit.*, p. 12.

[51] Cesare Ripa, *Iconologie ou les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices et les vertus, sont représentées sous diverses figures*, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1989, 2e partie, p. 89.

La situation du protagoniste du *Peregrino en su patria*, qui ne cesse de connaître des revers de fortune, est proche de cette idée de labeur perpétuel et de vie inquiète. Les figures mythologiques (« a la manera de una serie de jeroglíficos »[52]) choisies par Everardo – prisonnier depuis cinq ans – montrent son désir de mourir : il espère que la mort mettra fin à ses tourments. Les deux personnages connaissent une existence difficile : l'un souhaite la mort, l'autre pense que les épreuves sont un châtiment divin qu'il faut accepter. Prométhée devient un reflet des malheurs d'Everardo[53].

Dans *El peregrino en su patria*, le destin semble parfois s'imposer aux personnages. Finea après avoir été séparée de Nise blessée à mort par Celio fait la rencontre de Lisardo (sans savoir qu'il est justement le frère de Celio). Lorsque Pánfilo s'étonne de la retrouver dans la maison de Celio, elle explique que c'est le destin qui l'y a amenée et que son libre arbitre n'a pu l'en empêcher : « Por donde quisieron mis hados, respondió Finea, a cuya disposición no ha sabido hacer resistencia mi albedrío » (p. 476). D'ailleurs, c'est bien le ciel qui décide de la fin de tout, ce qui ne doit pas empêcher l'homme d'agir comme le déclare le narrateur : « Comenzar es generoso ánimo de un hombre ; el suceso da el cielo, que dispone los fines. Sobre todo la elección importa mucho, porque no son iguales todas las cosas a todos » (p. 473).

À la fin du premier chapitre du deuxième livre du *Persiles*, les personnages essuient une tempête et font naufrage. Le narrateur apostrophe ses personnages, Ricla en particulier, pour lui dire de s'en remettre à Dieu : « Y tú, ¡oh Ricla!, cuyos deseos te llevaban a tu descanso, recoge en tus brazos a Antonio y Constanza, tu hijos y ponlos en presencia del que agora te ha quitado la vida para mejorártela en el cielo » (p. 282). Si Dieu a décidé que l'heure de la fin était venue, il faut que Ricla l'accepte car ce n'est que pour son bien. Dieu lui destine un avenir meilleur dans la mort. Ainsi, dans son récit rétrospectif, Periandro raconte comment il a sauté d'une falaise avec le cheval de Cratilo ce qui aurait du le tuer. Il pense que s'il a survêcu c'est parce que Dieu l'a destiné à autre chose: « – […] tuve mi muerte y la suya por cierta. Pero no fue así, porque el cielo, que para otras cosas que él sabe me debe de tener guardado » (p. 415). Dans cette même optique, le « Peregrino » qui accompagne Andrenio et Critilo, à la fin du *Criticón,* dit vouloir les mener « de la casa

---

[52] Jorge Checa, « *El peregrino en su patria* de Lope de Vega y la cultura simbólica del Barroco », *op. cit.*, p. 101.
[53] *Ibid*., p. 101.

de la Muerte al palacio de la Vida » (p. 813) ; il les accompagne ainsi, au moment de leur mort, jusqu'à ce qu'ils atteignent l'éternité, c'est-à-dire la véritable existence.

Dans le roman de Quintana, la noblesse du sang détermine l'existence de l'homme. Pour lui, la noblesse va de pair avec les vertus alors qu'il est difficile pour quelqu'un qui n'est pas noble d'être un exemple de vertu. La déclaration d'Hipólito vient confirmer cette thèse : « Siempre siguen las costumbres al nacimiento, y como es dificil que un hombre mal nacido sea honrado, parece impossible que el que nació ilustremente dexe de ser en sus acciones noble » (f° 31 r°) [54]. Selon Javier González Rovira, il s'agit là d'une défense et illustration du régime monarchiste absolutiste :

> Quintana realiza una de las defensas más radicales del sistema político y social de su tiempo basado en el poder de la monarquía absoluta, los privilegios de la aristocracia y la movilidad estamental […]. No es de extrañar que […] presente con una perspectiva conservadora a la nobleza como principal depositoria de las mejores virtudes[55].

En effet, à l'*incipit* du sixième discours, le narrateur renchérit de la sorte :

> El fundamento de la Nobleza es la virtud, pues por medio della tuvo origen, y que ninguno ay virtuoso que no sea noble. La nobleza heredada, digna es de estimacion, porque la misma sangre inclina a los animos, para que emprendan cosas heroicas, mas nadie me podrá negar, que si no se continua en los sucesores por medio de su valor, vienen a tenerla con la ociosidad desconocida; de donde nace, que a pocos siglos no ay memoria della. Por esta causa se han perdido muchas Familias ilustres (f° 1 35 r°-135 v°).

Par conséquent, il semblerait que la vertu soit innée chez les nobles qui sont prédestinés à agir de façon héroïque et vertueuse ; c'est là un privilège de la noblesse. Malgré tout, celui-ci peut se perdre au fil des générations, comme l'explique le narrateur et comme le montre l'exemple de don Enrique qui, en dépit de sa noblesse de sang, est un homme vil. En revanche, un homme né de basse condition semble incapable de s'élever à une meilleure condition morale, quand bien même grimperait-il dans l'échelle sociale :

---

[54] Cette idée apparaissait déjà dans l'œuvre de Alonso Nuñez de Reinoso. Au chapitre 27, un roi déclare : « –Por cosa çierta se tiene que, assí como aquellos que desçienden de príncipes y grandes señores son más obligados a la virtud y grandeza que los otros que de tal çepa no vienen, que, assí mismo, se hallan en ellos mayor ánimo y mayor inclinación, que los lleva e inclina a grandes cosas, que no en los otros que de noble sangre no son. Porque dado caso que vemos que muchos, de baxos padres nasçidos, resplandeçen por sus obras, a la fin aquello es cosa violenta y forçada, aunque diña de gran loor; y que en pocos se halla; pero esotra es más natural y que pocas vezes se ve sino en las personas que digo », Alonso Núñez de Reinoso*, Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Isea*, Málaga, Autores Recuperados, 1997, p. 205.

[55] Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro, op. cit*, p. 287.

> Ni se atiende a que es possible que el licor vil, aunque este en vaso precioso, dexe de ser lo que primero ha sido; y que el hombre baxo aunque se coloque en alto puesto dexe de bolver a lo que fue, respondiendo a la inclinacion adonde su humilde natural le llama (f°60 v°).

Dans le roman de Quintana, il existe donc bien un déterminisme de la naissance, ou plutôt de la noblesse de sang. Les hommes nobles sont enclins à agir vertueusement, mais l'exercice de leur libre arbitre leur permet de pencher vers le vice. Pour leur part, les hommes humbles, même s'ils parviennent à des sphères sociales élevés, sont poussés, peut-être instinctivement en raison de leur nature basse, vers leur condition première.

Pour l'emblémiste Juan Francisco Fernández de Heredia (Planche VIII, fig. 2), l'homme de naissance noble doit, comme Hercule, agir pour montrer que sa noblesse n'est pas seulement un statut mais qu'il en possède également les vertus[56].

Si Cervantès s'accorde avec Quintana sur les risques que courent les riches qui n'agissent pas selon la vertu, il en diffère à propos des gens humbles. Periandro soutient en effet, au sujet de la générosité, l'idée suivante : « El pobre a quien la virtud enriquece suele llegar a ser famoso, como el rico, si es vicioso puede venir y viene a ser infame; la liberalidad es una de las más agradables virtudes » (p. 373)[57]. Cette déclaration est en accord total avec la philosophie stoïcienne car, selon les préceptes stoïciens, « el hombre humilde puede hacerse poderoso, pero su acción tiene que establecerse sobre el esfuerzo y la virtud »[58]. L'emblémiste Juan de Horozco, dans la glose de son emblème *« PENSIER AVANZA FORTVNA MANCA »*[59] – qui représente un homme s'appuyant sur une roue de la Fortune brisée (Planche IX, fig. 1) –, précise que « nobleza » et « virtud » sont généralement utilisés comme synonymes, cependant les pauvres qui agissent vertueusement peuvent mériter l'admiration ; à l'inverse, les nobles qui n'agissent pas comme tels deviennent sujet au mépris général :

> Muchos sin ser nobles de su nacimiento lo han sido por la virtud, ninguno sin ser virtuoso lo ha sido por la nobleza por más que tuviese, antes los que siendo de su nacimiento nobles no

---

[56] Juan Francisco Fernández de Heredia, *op. cit.*, emblema 1, p. 13.
[57] La même idée apparaissait déjà dans la deuxième partie du chef-d'œuvre de Cervantès. Don Quichotte dit à Sancho de ne pas avoir honte de ses origines humbles : « Mira, Sancho: si tomas por medio la virtud, y te precias de hacer hechos virtuosos, no hay para qué tener envidia a los que los tienen, príncipes y señores; porque la sangre se hereda, y la virtud se aquista, y la virtud vale por sí sola lo que la sangre no vale » ; Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, II, chapitre 42, Madrid, Cátedra, 2000, p. 341.
[58] Christian Bouzy, « Neoestoicismo y senequismo en los *Emblemas Morales*… », *op. cit.,* p. 73.
[59] Juan de Horozco, *Emblemas Morales*, *op. cit.*, Livre III, emblema IV, f°109 r°.

> lo muestran en su vida y costumbres tienen contra si la obligacion con que nacieron a ser buenos […] y por esto con mucha razon son tenidos en poco y despreciados[60].

Dans la vision qu'il en donne dans le *Criticón*, Baltasar Gracián refuse totalement de présenter la noblesse comme exemple de vertu. Selon le jésuite, par la bouche de Critilo, les riches sont plus enclins aux vices car ils ont, dès la naissance, tout ce qu'ils souhaitent :

> Perecen muchos y quedan hechos oprobio de su vicio, y más los más ricos, los hijos de señores y príncipes, en los cuales el criarse con más regalo es ocasión de más vicio; los que se crían con necesidad y tal vez entre los rigores de una madrastra son los que mejor se libran, como Hércules, y ahogan estas serpientes de sus pasiones en la misma cueva (p. 126).

Le protagoniste renvoie au mythe d'Hercule que Junon tenta de tuer dans son berceau en y mettant deux serpents. Mais Hercule les écrasa de ses mains réduisant à néant la tentative de meurtre de Junon. Le héros mythologique, incarnation à la fois de la force et de la vertu[61], signifie ainsi que les hommes ont la capacité d'agir vertueusement dès la naissance : ils ont un penchant naturel pour le Bien. Rien de fataliste ou de pessimiste n'apparaît donc chez Gracián. S'il est vrai que la plupart des hommes inclinent du côté du mal, certains se distinguent dès la naissance ; peut-être sont-ils des élus comme le héros mythologique ?

La figure d'Hercule dans son berceau a été reprise par Diego de Saavedra Fajardo qui en fait la première devise de son *Idea de un príncipe político christiano, representada en cien empresas* (Planche IX, fig. 2), sous le *motto* « *HINC LABOR ET VIRTVS* », pour rappeler l'importance de l'éducation des enfants et de l'homme tout au long de sa vie. Tel est l'objectif que se fixe l'emblémiste espagnol dont le recueil s'adresse au prince Baltasar Carlos.

De façon identique, l'emblème de Juan Francisco Fernández de Heredia (Planche X, fig. 1), intitulé « Valor desde la infancia », évoque le même emploi du mythe d'Hercule par Gracián. L'emblème indique que l'homme doit être éduqué dès sa tendre enfance, qu'il doit apprendre les vertus, les arts et la sagesse, qu'il doit faire preuve de constance et de force tout comme Hercule dans son combat contre les vices incarnés par les serpents[62].

---

[60] Juan de Horozco, *Emblemas Morales*, *op. cit.*, Livre III, f° 110 r°.
[61] Santiago Sebastián, *Emblemática e Historia del Arte, op. cit.,* p. 212.
[62] Juan Francisco Fernández de Heredia*, op. cit.,* pp. 78-84.

Le même enseignement est à tirer de la *Crise* V de la première partie du *Criticón* intitulée « la entrada del mundo ». La figure maternelle de « la inclinación » accueille avec tendresse et de nombreux présents les enfants qui viennent au monde pour peu après les dévorer. Ainsi Critilo mettait-il en garde Andrenio qui enviait ces enfants, l'incitant à se méfier et à rejeter ces caresses maternelles qui ont des conséquences néfastes sur le comportement des enfants. D'ailleurs, à l'époque, comme le note Luis F. Avilés, « el desprecio hacia las caricias excesivas forma parte de una actitud bastante extendida de severidad hacia la niñez »[63]. La tendresse lors de l'enfance inclinerait les hommes une fois plus grands vers la délectation et les vices.

Dans le *Criticón*, Critilo parle par expérience. Issu d'une famille noble, il a suivi son penchant pour les vices[64] et dépensé la fortune familiale au jeu (*Crise* IV), avant d'épouser une femme contre la volonté de ses parents qui en sont morts. C'est finalement, en prison, dans la pauvreté qu'il s'est instruit grâce à la lecture et a acquis la sagesse :

> –Mas no digo bien, pues lo que me acarreó de males la riqueza, me restituyó en bienes la pobreza. Puédolo decir con verdad, pues que aquí hallé la sabiduría (que hasta entonces no la había conocido), aquí el desengaño, la experiencia y la salud del cuerpo y del alma (p. 114).

Cependant, dans le *Criticón*, la condition sociale peut représenter un frein pour l'individu. À la *Crise* IV de la deuxième partie, Andrenio et Critilo rencontrent un homme, avec des ailes à la place des bras, dont le seul désir est de s'élever jusqu'aux cieux. Grâce à son génie et à son désir de savoir, représenté par ses ailes, cet homme aurait pu élever son esprit, mais sa pauvreté, symbolisée par le boulet[65] enchaîné à ses pieds, l'en empêche : « –Vine a tomar el vuelo, que pudiendo levantarme a las más altas regiones en alas de mi ingenio, la envidiosa pobreza me tenía apegado » (p. 370). Déjà chez Pétrarque, la pauvreté était présentée comme

---

[63] Luis F. Avilés, *Lenguaje y crisis: las alegorías de «El Criticón»*, Caracas, Espiral Hispano Americana, 1998, p. 190.
[64] Adolphe Coster, *Baltasar Gracián*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1947, pp. 147-148.
[65] Ce boulet est la représentation de la fortune qui « s'interpose sous le couvert d'un handicap plurivalent : la Pauvreté » ; il peut être remplacé par « un bloc de pierre [qui] rive au sol le malheureux que son poignet ailé tente vainement de ravir vers le ciel. Lorsque le bloc, négligeant l'aspect (logique) du " boulet " sphérique, revêt celui d'un cube à la stéréotomie parfaite, son rôle devient suspect car un tel volume quadrangulaire sert habituellement de piédestal à la Vertu ». Voir Lucie Galactéros de Boissier, « Images emblématiques de la Fortune. Éléments d'une typologie », *op. cit.*, p. 94.

un obstacle au génie de certains hommes, un obstacle opposé à l'exercice de ce don d'une Nature difficile à vaincre :

> Tant de gens que la Nature avait destinés aux arts mécaniques se sont faits philosophes en dépit d'elle, et contre son avis ! Et tant d'autres à l'inverse, doués pour la philosophie mais nés dans les champs et dans les pâturages, sont restés cloués par la Fortune sur les escabeaux des artisans ou sur les bancs des rameurs. C'est pourquoi, à la grande surprise de ceux qui en ignorent les causes, on trouve au beau milieu des mers et des campagnes, au fond des bois et dans les ateliers des esprits vifs et élevés, tandis que ceux des écoles sont sans force et sans vie – tant il est difficile, sinon impossible, d'avoir raison de Nature[66].

Ce personnage entre ciel et terre renvoie sans nul doute à l'emblème d'Alciat, intitulé en espagnol : « La pobreza perjudica a los mayores ingenios y hace que no progresen » (Planche X, fig. 2). Dans son édition, Santiago Sebastián présente l'interprétation que donne Diego López de cet emblème. Pour lui, l'élève pauvre ne peut étudier car sa priorité est de gagner de l'argent pour pouvoir subvenir à ses besoins et à ceux de sa famille[67]. La pauvreté est représentée dans la *pictura* par la pierre, entrave à sa soif de savoir symbolisée par les ailes attachées au poignet et par sa jambe levée qui représente l'élan d'élévation[68]. Malgré cette soif de savoir et d'envol intellectuel, le poids le retient sans cesse vers le bas c'est-à-dire vers sa condition sociale originelle[69].

Critilo, riche de naissance, a gâché sa jeunesse en plaisirs et à perdu sa fortune au jeu. Une fois ruiné, il s'instruit en prison par ses lectures pour devenir un homme sage : « di a leer, comencé a saber y a ser persona (que hasta entonces no había vivido la vida racional sino bestial), fui llenando el alma de verdades y de prendas, conseguí la sabiduría y con ella el bien obrar » (pp. 114-115). Ainsi est-il éduqué par la pauvreté, selon l'expression de Patricia Manning[70], pour acquérir les véritables biens, ceux qui – selon les stoïciens – ne sont pas extérieurs mais intrinsèques à l'homme : « –[…] me restituyó en bienes la pobreza. Puédolo decir con verdad, pues que aquí hallé la sabiduría » (p. 114).

Pourtant, tant chez l'emblémiste que chez Gracián, les arts peuvent aider l'homme à dépasser le déterminisme social. L'emblème d'Alciat « *ARS NATURAM*

---

[66] Pétrarque, *op. cit.*, p. 67.
[67] Alciato, *Emblemas,* Edición de Santiago Sebastián, *op. cit*., p. 159.
[68] Sagrario López Poza, « La emblemática en *El Criticón* », *op. cit*., p. 368.
[69] Aurora Egido, « Visajes de la pobreza en el Siglo de Oro », *in De la mano de Artemia, op. cit.,* p. 175.
[70] Patricia W. Manning, « La emblemática jesuítica en *El Criticón* », *op. cit.*, p. 225 : « la pobreza le educó ».

ADJUVAT » (Planche XI, fig. 1), dans lequel Hermès assis sur un socle rectangulaire fait face à Fortuna aux yeux bandés en équilibre sur une boule, signifie pour Santiago Sebastián que « el hombre no es sólo naturaleza, hay otros elementos que conforman su vida »[71]. L'homme doit apprendre l'art pour être en mesure de déjouer les attaques de la Fortune et de dépasser sa condition, sa nature. Dans la *Crise* VIII de la première partie du *Criticón*, les protagonistes rencontrent Artemia[72] qui a la faculté de transformer « las ferias en hombres » (p. 180). La *Crise* s'ouvre en reprenant le lieu commun déjà présent chez Alciat : « Buen ánimo contra la inconstante fortuna, buena naturaleza contra la rigurosa ley, buena arte contra la imperfecta naturaleza » (p. 179). Sans l'art, la nature humaine reste imparfaite puisque

> es el arte complemento de la naturaleza […]. Préciase de haber añadido un otro mundo artificial al primero, suple de ordinario los descuidos de la naturaleza, perfeccionándola en todo (p. 179).

La Nature, qui est pourtant une création divine, n'est pas parfaite et c'est donc à l'homme de la façonner[73] pour la dominer[74]. Le narrateur justifie cette idée en s'inspirant de la Bible. En effet, Dieu a d'abord créé le monde, puis il a créé l'homme « para que lo cultivase : esto es, que con el arte lo aliñase y puliese. De suerte que es el artificio gala de lo natural » (p. 179).

Andrenio suit le même processus car il incarne l'homme naturel[75], l'enfant qui doit sans cesse faire des choix entre le bien et le mal. Mais il se trompe à de nombreuses reprises car, ayant été élevé par la nature, il lui manque, selon Luis F. Avilés, ces « códigos fundamentales »[76] que Critilo lui apporte tout au long du périple. De même pour Benito Pelegrín, Critilo « représente la Raison qui éclaire le corps », alors qu'Andrenio est « la passion sujette à toutes les chutes »[77]. Le *Criticón*

---

[71] Alciato, *Emblemas,* Edición de Santiago Sebastián, *op. cit.,* p. 132.
[72] Artemia incarne l'art, le talent et la science ; cf. Gracián, *El Criticón,* edición de Elena Cantarino*, op. cit.,* p. 179, note 283.
[73] Aurora Egido, « A modo de epílogo. Sobre la invención del Barroco literario »*, in De la mano de Artemia, op. cit*., p. 201.
[74] *Idem*, « El arte de la memoria y *El Criticón* », *op. cit*., p. 54. La supériorité de l'Art sur la Nature est l'un des motifs communs aux ouvrages précédents de Gracián comme le souligne Karine Durin, « La Nature et l'Art dans le *Criticón* de Baltasar Gracián », *in* Pierre Civil (coord.), *Écriture, pouvoir et société en Espagne aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles. Hommages du CRES à Augustin Redondo*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2001, p. 397.
[75] Luis F. Avilés, *Lenguaje y crisis: las alegorías de «El Criticón»*, *op. cit*., p. 224.
[76] *Ibid.*, p. 194.
[77] Benito Pelegrín, *Éthique et esthétique du baroque…, op. cit.,* p. 30.

établit le lien entre l'Homme et la Nature qui devient, selon les termes de Karine Durin, « *sa* nature »[78] et qui renvoie « immanquablement au péché et à la faute des origines »[79]. C'est grâce à l'*arte* (l'intervention de l'homme) qu'Andrenio passera de l'état naturel à l'état civilisé (cultivé). En cela, la vision de Gracián s'accorde avec celle de ses confrères jésuites pour lesquels l'homme primitif peut se perfectionner « par l'apprentissage et la culture, autrement dit, par l'Art »[80].

Les recherches faites par Miguel Batllori sur la vie de Gracián permettent de mieux comprendre la présence de cette idée dans son ouvrage. En effet, le jésuite n'est pas issu d'une famille riche puisque ses parents « no abundarían en bienes de fortuna »[81]. Par l'étude de la philosophie morale[82] et de l'art, Gracián s'est élevé « hasta los mismos círculos de la nobleza aragonesa »[83] et, par l'intermédiaire du procédé d'identification, tel qu'il l'utilise dans son roman, il a pour objectif de montrer à ses lecteurs l'exemple à suivre. Le lecteur jeune ou plus âgé peut effectivement s'identifier à Critilo ou à Andrenio. Le texte fonctionne comme un miroir dans lequel le lecteur reconnaîtra « su imagen positiva (identificación) » ou dans lequel il verra « su reflejo negativo (sus faltas) », et aura ainsi la faculté de procéder à « su propio cambio y transformación a través del arte »[84]. Il n'y a donc pas de véritable déterminisme de la naissance chez Gracián puisqu'il nous présente un être en construction. Pour Karine Durin, l'exercice du libre arbitre par les protagonistes du *Criticón* montre l'épiphanie d'une autre nature de l'être humain : « le destin providentiel de l'homme, cheminant en quête de son salut »[85].

Comme nous le verrons par la suite, Quintana prend la défense du libre arbitre en critiquant la prétendue faculté de l'homme à prédire l'avenir par l'observation des étoiles. Pourtant, dans la *Historia de Hipólito y Aminta*, un domaine semble ne pas pouvoir échapper à l'influence des astres : celui de l'amour. Au moment où Carlos et Alexandro se retrouvent assiégés dans une maison, ils font la rencontre de Vitoria qui vit dans la maison voisine. Cette dernière s'éprend d'Alexandro et lui écrit une lettre d'amour dans laquelle elle justifie son choix entre les deux hommes :

---

[78] Karine Durin, « La Nature et l'Art dans le *Criticón* de Baltasar Gracián », *op. cit.,* p. 398.
[79] *Ibid.,* p. 398.
[80] *Ibid*., p. 398.
[81] Miguel Batllori, *Gracián y el Barroco*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1958, p. 16.
[82] *Ibid*., pp. 42-54.
[83] Luis F. Avilés, *op. cit*., p. 195.
[84] *Ibid.*, pp. 226-227.
[85] Karine Durin, « La Nature et l'Art dans le *Criticón* de Baltasar Gracián », *op. cit.,* p. 398.

« hazedme gusto de dezir a don Carlos que no se agravie de mi elección, pues las mas vezes se funda el amor en estrellas, sin atender a merecimientos » (f° 42 v°). Il n'y a donc aucune raison à ce choix, ce sont uniquement les étoiles qui l'incitent à préférer Alexandro plutôt que Carlos.

Lorsque Hipólito déclare son amour à Aminta, il soutient qu'elle lui est destinée : « – […] desde que nacen los que se aman, estan conciliando su amor a las estrellas, por cuya causa, aunque al parecer sea el amor recien nacido, nunca tiene menos edad que los amantes » (f° 78 r°). Les protagonistes sont donc prédestinés[86] à s'aimer, ils sont attirés inexorablement l'un vers l'autre et leur rencontre n'est pas le fruit du hasard puisque cet amour est décidé depuis leur naissance. Déjà, dans la rencontre de Hipólito avec doña Clara (la première femme qu'il a aimée), l'amour s'était imposé à lui de manière naturelle. Pour lui, il ne fait pas de doute que c'est son étoile qui a mis sur sa route cette jeune femme : « ordenó pues mi estrella, que al salir de la puerta de su casa viesse de dona Clara la hermosura » (f°. 93 v°). Hipólito laisse donc enten dre que ce n'est pas le fait d'une rencontre fortuite mais du destin.

2. Le rôle du hasard dans l'économie narrative du roman néo-grec

Le hasard sert à désigner tout évènement fortuit ou tout concours de circonstances inattendu, imprévisible ou inexplicable. Par conséquent, l'homme n'a aucune prise sur lui. En littérature, il implique l'étude de la causalité qui peut être de trois types :
– naturelle : lorsqu'un évènement en provoque un autre ;
– fortuite : par exemple, un coup de théâtre qui crée l'effet de surprise[87] ;
– surnaturelle, lorsqu'elle est provoquée par un songe, une intervention divine ou diabolique.

Le hasard apparaît dans nos romans sous les termes « suerte », « ventura », « ocasión » et « dicha » qui servent à désigner un évènement imprévu. Telle est la

[86] Thomas Pavel, *op. cit.,* p. 54 : « le couple choisi par les Dieux et prédestiné au bonheur » est une des preuves de « l'alliance entre les hommes et la divinité ».
[87] Il s'agit du procédé principal qu'utiliseront nos auteurs pour créer l'émerveillement du lecteur ; cf. Christine Marguet, *Le roman d'aventures et d'amour en Espagne, op. cit.,* p. 47.

définition que Sebastián de Covarrubias donne à « VENTURA » dans le *Tesoro de la lengua castellana o española* :

> La buena suerte de cada uno, y díjose ventura de la palabra latina *eventus*, o del verbo *venio*, *is*, porque su acontecimiento y su venida no la prevenimos ni esperamos, y a mi parecer es lo mesmo que la ocasión, cuando la echamos mano del copete y la detenemos[88].

Le hasard est donc parfois associé à des déesses païennes comme l'Occasion et la Fortune. Selon Yvonne Bellenger, « dans une large mesure, la fortune est un des noms du hasard »[89], car, tout comme le hasard, « les effets de la fortune échappent non seulement à la volonté mais à la compréhension »[90]. Chez Gracián, le concept d'Occasion est similaire à celui de hasard, comme le note Rubén Soto Rivera, pour qui il renvoie « a las circunstancias especiales, contingencias o accidentes, como el correlato, o sutileza objetiva de la distinción formal de la agudeza »[91].

Pour Pierre Civil, fortune et hasard régissent « le développement de l'action et son dénouement »[92]. Les retournements de fortune, les rebondissements permettent de créer une véritable poétique de la surprise et de capter l'attention du lecteur selon le principe d'*admiratio*[93], et d'alimenter le suspense[94]. Pour Jean Canavaggio, le *Persiles* se présente presque entièrement « comme une suite serrée de coups du sort »[95]. Ce sont donc des péripéties, au sens qu'Aristote donnait à ce terme. Mais, à force d'accumulation de hasards, la vraisemblance est remise en question, comme le souligne Erich Köhler au sujet du roman hellénistique qui sert de modèle à nos auteurs :

> Ce n'est que provisoirement que les oracles du roman hellénistique maintiennent la confiance du couple d'amants que Tyche chasse de façon indigne à travers le monde en même temps que l'espoir du lecteur en un *happy end*. Même si les évènements fortuits de ces romans ont pu paraître possibles individuellement, ils ne le sont pas dans leur accumulation sans fin. […] Le hasard s'anéantit lui-même parce qu'il est devenu un cas normal[96].

---

[88] Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la Lengua*, *op. cit.,* vol. 2, p. 1520.
[89] Yvonne Bellenger, « La Fortune dans les *Essais* de Montaigne », *in* Enea Balmas (coord.), *Il tema della Fortuna nella letteratura francese e italiana del rinascimento, op. cit.,* p. 500.
[90] *Ibid.,* p. 500.
[91] Rubén Soto Rivera, *Ocasión y Fortuna en Baltasar Gracián*, Fundación El libro total, Ediciones digitales, pp. 17-18, [en ligne] disponible sur http://www.ellibrototal.com/ltotal/ficha.jsp?idLibro=1804, consulté le 12/04/2012.
[92] Pierre Civil, *La prose narrative du Siècle d'Or espagnol, op. cit*., p. 44.
[93] Ce que Thomas Pavel nomme « la *surprise de vivre* », *La pensée du roman, op. cit.,* p. 68.
[94] *Ibid.,* pp. 65-66.
[95] Miguel de Cervantès, *Œuvres romanesques complètes II. Nouvelles exemplaires. Persiles*, Jean Canavaggio (dir.), Paris, Gallimard, 2001, p. 991 et 1011.
[96] Erich Köhler, *Le hasard en littérature. Le possible et la nécessité*, *op. cit.*, p. 25.

Les personnages de Cervantès semblent d'ailleurs s'étonner parfois de certaines situations. Ainsi, le Portugais, qui accompagnait Manuel de Sosa Coitiño, en reconnaissant Periandro à Lisbonne, s'exclame : « ¿qué ventura es ésta señor Periandro, que la des a esta tierra con tu presencia ? » (p. 437). Le Portugais joue sur les sens du mot « ventura » : il se demande par quel hasard Periandro se retrouve à Lisbonne tout en soulignant la chance que sa présence représente pour la ville.

Le premier livre du *Persiles* est le récit d'une véritable errance, le groupe de personnages, qualifié par le narrateur de « hermoso grupo de peregrinos », voyage au hasard dans la barque qu'a achetée Ricla. Ils sont portés d'île en île par le vent jusqu'à l'île de Golandia (chapitre 11) où ils retrouvent Arnaldo et se donnent comme objectif de rejoindre l'Espagne. À la fin du livre II, Arnaldo doit laisser Auristela précipitamment pour voler au secours de son père, roi du Danemark, et ainsi défendre sa patrie. C'est là un nouvel exemple de péripéties romanesques qui, dans le *Persiles,* se conjuguent avec les revirements de Fortune. Arnaldo est obligé de frustrer son désir de suivre Auristela jusqu'à Rome pour ne pas risquer de perdre son statut de prince. Dans le cas contraire, il ne pourrait plus prétendre à l'amour d'Auristela qu'il veut faire reine du Danemark. Il précise que si la « ventura no se le mostrase a él buena en cobrar su reino » (p. 430) et que s'il perdait la vie en défendant son royaume, Auristela serait tout de même considérée comme la reine veuve d'un prince. La « ventura » à laquelle Arnaldo se réfère n'est autre que la Fortune qui agit sur l'océan de la vie des personnages[97], sur cette mer qu'Arnaldo sillonne. Ce qui régit le destin d'Arnaldo c'est la « ventura », elle décide de sa vie et ne lui permet pas de trouver la stabilité en s'unissant à Auristela. Pour Jean-Marc Pelorson, ce qui est manifeste « c'est que les personnages, qu'ils soient principaux ou secondaires, sont sans cesse dépossédés de la maîtrise de leur destin. »[98] Le médisant Clodio critique cette vision de la fortune en laissant entendre que c'est Arnaldo lui-même qui provoque par son attitude ce qui lui arrive :

---

[97] Tout comme le pèlerinage à Rome – que le couple de protagonistes dit réaliser – n'est autre qu'un pèlerinage d'amour et une métaphore de la vie. Sur ce point, voir Juan Bautista Avalle-Arce, « Introducción », *in* Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, op. cit*., pp. 23-26.
[98] Jean-Marc Pelorson : « Notice et notes », *in* Miguel de Cervantès, *Œuvres romanesques complètes II, Nouvelles Exemplaires suivies de Persilès*, Jean Canavaggio (dir.), *op. cit.*, p. 1011.

> –¿Qué hace aquí este Arnaldo, siguiendo el cuerpo de Auristela como si fuese su misma sombra, dejando su reino a la discreción de su padre, viejo y quizá caduco, perdiéndose aquí, anegándose allí, llorando acá, suspirando acullá, lamentándose amargamente de la fortuna que él mismo se fabrica? (p. 308).

Arnaldo souhaite épouser Auristela dès que possible car, s'il meurt dans cette vie aventureuse, il lui laissera sa fortune. Quand il est informé de la situation périlleuse dans laquelle se trouvent son père et son royaume, et qu'il doit abandonner pour un temps Auristela, il se justifie ainsi :

> –Para la sin par Auristela quiero ir a ganar lo que es mío y para poder merecer, por ser rey, lo que no merezco por ser amante: que el amante pobre, si la ventura a manos llenas no le favorece, casi no es posible que llegue a felice fin su deseo. Rey quiero pretender, rey la he de servir, amante la he de adorar y si, con todo esto, no la pudiere merecer, culparé más a mi suerte que a su conocimiento (II, 21, p. 423).

Pour Arnaldo, l'amour ne peut perdurer s'il n'obtient pas l'aide de la chance et si le hasard ne joue pas en sa faveur. Pour cette raison, il estime que, si Auristela ne devient pas sienne, il ne pourra s'en prendre qu'à la malchance. D'ailleurs, lorsqu'il découvre finalement qu'il a été dupé par le couple de faux frères mais véritables amants, il se résigne :

> Confuso, atónito y espantado, estuvo por irse, sin hablar palabra a Persiles y Sigismunda, mas, considerando ser reyes y la disculpa que tenían, y que sola esta ventura estaba guardada para él, determinó ir a verles y ansí lo hizo (IV, 14, p. 712).

Le récit rétrospectif de Periandro de la course de barques de l'île des pêcheurs (II, 10) donne raison, de manière proleptique, aux propos d'Arnaldo. La course s'achève par la victoire de la barque qui porte le nom de *« Buena Fortuna* » (II, 12), symbole du hasard qui agit et prime sur tout :

> –Al Amor, al Interés y a la Diligencia dejó atrás la Buena Fortuna, que, sin ella, vale poco la diligencia, no es de provecho el interés ni el amor puede usar de sus fuerzas […]. Pero, como las venturas humanas estén por la mayor parte pendientes de hilos delgados, y los de la mudanza fácilmente se quiebran y desbaratan, como se quebraron las de mis pescadores y se retorcieron y fortificaron mis desgracias (II, 12, p. 357).

Un autre emblémiste espagnol, Hernando de Soto, utilise lui aussi l'image du fil dans la glose qui accompagne son emblème 39 « Assi la hermosura acaba » (Planche XI, fig. 2). L'emblème représente un amandier dont la floraison précoce risque d'être détruite par les intempéries, symbole que la jeunesse et la beauté sont des biens fragiles et éphémères. L'image du fil symbolise la fragilité de tous les biens

matériels dont la possession est instable : « quanto posseemos cuelga de un hilo delicado y de improviso lo que valia algo cae de aquello que era y no vale nada »[99].

Évoquée par Periandro dans sa moralité concluant le récit de la course de barques, la même image du fil représente emblématiquement la fragilité de l'existence humaine soumise aux aléas de la vie comme dans l'emblème de Gilles Corrozet « Toutes choses sont périssables » (Planche XII, fig. 1). Le hasard est le symbole de l'instabilité de la vie humaine que le moindre évènement fortuit peut venir bouleverser. Le hasard s'impose aux personnages et s'oppose à leur volonté comme le déclare Auristela :

> –Nuestras intenciones se responden y nuestros deseos con honestísimo efeto se están mirando; sola la ventura es la que turba y confunde nuestras intenciones y la que por fuerza hace que esperemos en ella (p. 696).

L'épisode de Manuel de Sosa Coitiño est un autre exemple de la fragilité du bonheur sans cesse « menacé, par quelques revers de fortune » comme en témoigne, selon Michel Moner, « la misérable fin de l'irréprochable Manuel de Sosa Coitiño, dont le seul péché fut d'aimer celle qui devait lui arracher le cœur »[100].

Dans l'épisode de la course de barques, l'Amour ne peut avoir de fin heureuse si le Hasard ne lui est pas favorable tout comme l'Intérêt ou la Promptitude. Les trois barques s'entrechoquent : celle nommée *Interés* brise les rames de celle de l'*Amor* l'empêchant de poursuivre sa course. Ce n'est que grâce à l'intervention de l'astuce, représentée par la barque *Diligencia*, que l'*Interés* ne sort pas vainqueur[101]. Les deux embarcations entrent en collision et perdent la course au profit de la *Buena Fortuna*.

Dans de nombreux emblèmes, l'Intérêt symbolisant l'argent vient à bout de l'amour. Ainsi, dans un emblème de Gilles Corrozet (Planche XII, fig. 2) – au titre très explicite « Amour vaincu par Argent »[102] –, un petit Cupidon brûle le bandeau qu'il porte sur les yeux pour signifier que l'amour n'est pas si aveugle que cela. La glose s'adresse aux jeunes filles soupçonnées de concupiscence.

---

[99] Hernando de Soto, *Emblemas moralizadas*, Madrid, Herederos de Juan Íñiguez de Lequerica, 1599, emblema 39, f° 82 v°.
[100] Michel Moner, « Autour de la bouche : avatars et vicissitudes de l'oralité dans *Les travaux de Persiles et Sigismonde* », *Les Langues Néo-latines*, n° 327, *op. cit.*, p. 108.
[101] Alfredo Rodriguez, « Algo más sobre las bodas rústicas del *Persiles* y el *Quijote* », *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 1990, 10, 1, p. 106.
[102] Gilles Corrozet, *Hecatomgraphie*, Paris, Denys Janot, 1543, serait à l'origine de ce thème dans l'emblématique ; cf. Santiago Sebastián, *Emblemática e Historia del arte, op. cit.*, p. 182.

Les trois barques du récit de Periandro, *Interés, Amor* et *Diligencia* étaient pourtant plus rapides que celle de la *Buena Fortuna* mais, par manque de chance ou par le fruit du hasard, elles se sont retrouvées immobilisées. Le hasard leur a préféré la quatrième barque : « En fin, la Buena Fortuna fue la que la tuvo buena entonces » (p. 351). Effectivement, à chaque fois que les spectateurs pensent connaître le vainqueur : « ¡Cupido vence, el Amor es invencible! » (p. 349), « ¡El Interés vence, el Interés vence! » (pp. 349-350), un évènement fortuit, une péripétie vient bouleverser la situation.

Il en va de même dans la vie des personnages. Ainsi, c'est l'arrivée de Periandro et d'Auristela sur l'île qui permet aux deux couples de pêcheurs de se marier selon leur désir. Dans le discours que Carino adresse à Periandro pour lui expliquer qu'il est amoureux de Leoncia et non de Selviana (celle qu'il devait épouser), c'est la coïncidence de leur arrivée qui retarde le mariage et laisse espérer une solution : « Por tener milagrosa esta tu llegada, a tal sazón tal coyuntura, que con ellas has dilatado mis bodas, tengo por cierto que mi mal ha de tener remedio » (p. 344). Mais, comme souvent dans le *Persiles*, ce hasard est qualifié, finalement, d'intervention divine : « no por industria, sino por ordenación del cielo, que así lo quiero creer, se estorbó con vuestra venida » (p. 345). Bien qu'il n'ait pas la preuve que ce soit une décision divine, le pêcheur préfère cette explication à celle du hasard.

L'épisode de Feliciana de la Voz est un autre exemple du rôle indispensable du hasard pour la résolution des problèmes dans le domaine amoureux. Pour Jean Canavaggio : « C'est un curieux hasard qui met tour à tour sur leur route [celle des protagonistes] Rosanio et Feliciana de la Voz »[103]. Ainsi, c'est le hasard qui sauve Feliciana de la Voz lors de l'épisode du monastère de Guadalupe (Livre III, chapitre 5). Peu après l'entrée des protagonistes dans le temple consacré à la Vierge, deux hommes poussés par la dévotion entrent à leur tour. Quand Feliciana se met à chanter, les deux voyageurs – le hasard veut qu'il s'agisse de son père et de son frère – reconnaissent sa voix. Le frère veut alors prendre vengeance de sa sœur en la tuant pour avoir fait tomber le déshonneur sur sa famille. Son père le retient car un acte de vengeance serait un sacrilège dans un tel lieu. Le hasard a fait qu'ils se retrouvent dans un lieu saint ce qui va sauver Feliciana ou, pour le moins, retarder la

[103] Jean Canavaggio, « L'Espagne du *Persiles* », *Les Langues Néo-Latines,* n°327, *op. cit.*, p. 31.

vengeance. Avant que tous ne sortent de l'église, il se produit une autre arrivée fortuite : celle de Francisco Pizarro et Juan de Orellana « les deux gentilshommes auxquels a été confié son enfant »[104], amis du frère de Feliciana et de Rosanio, l'époux choisi par la jeune fille. Cet évènement sauve Feliciana car Rosanio, arrivé entretemps « à point nommé pour se jeter aux pieds de son futur beau-père »[105], prend sa défense. Puis, ses compagnons de route font de même en soulignant la sottise de la colère du père et du fils et en annonçant la naissance de l'enfant.

Le hasard, une fois de plus, fait bien les choses car tout est bien qui finit bien ; en l'occurrence, nul besoin semble-t-il de remercier Dieu. Cependant, l'épisode de Feliciana de la Voz fait naître la peur du hasard chez Auristela. Pour Michael Nerlich, Auristela est « tout à fait ébranlée par le récit du mariage secret de Feliciana de la Voz et de sa fuite nocturne »[106] comme le montre sa déclaration à Periandro :

> –Los trabajos y los peligros no solamente tienen jurisdicción en el mar, sino en toda la tierra […]. Esta que llaman fortuna (de quien yo he oído hablar algunas veces, de la cual se dice que quita y da los bienes cuando, como y a quien quiere) sin duda alguna debe de ser ciega y antojadiza, pues, a nuestro parecer, levanta los que habían de estar por el suelo y derriba los que están sobre los montes de la luna. […] Bien es verdad que la suya no es caída de príncipes, pero es un caso que puede servir de ejemplo a las recogidas doncellas […]. Todo esto me mueve a suplicarte, ¡oh hermano!, mires por mi honra (pp. 457-458).

Michael Nerlich explique que cette crainte et la demande faite à Periandro permettent de comprendre l'attitude d'Auristela dans le roman :

> Cette peur du hasardeux-imprévisible de la vie exprimée par Auristela constitue évidemment une stratégie narrative de Cervantès pour préparer l'évolution du personnage vers sa volonté de fuir le monde, ou autrement dit, pour faire comprendre que l'acceptation de la vie implique nécessairement l'acceptation du hasardeux-imprévisible, et pour souligner l'antagonisme qui oppose Auristela, tournée vers Dieu ou la garantie de sécurité (cherchée aussi bien auprès de Periandro que dans la chasteté et le couvent), à Arnaldo, qui, lui, accepte le hasardeux de l'existence et l'engagement dans la vie concrète[107].

Les épreuves peuvent être ressenties comme une fatalité puisqu'elles donnent à l'homme l'impression de n'avoir aucune prise sur son destin. Le dénouement de l'épisode du polonais Ortel Banedre dans *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* laisse plus particulièrement cette impression. Celui-ci raconte comment il a tué un homme à Lisbonne et comment, voyant la justice arriver, il s'est réfugié chez une

---

[104] Jean Canavaggio, « L'Espagne du *Persiles* », *op. cit.*, p. 31.
[105] *Ibid.,* p. 31.
[106] Michael Nerlich, *Le Persiles décodé ou la « Divine Comédie » de Cervantes*, *op. cit.,* p. 679.
[107] *Ibid.*, p. 679.

femme qui, par « le même hasard »[108], était la mère de l'homme qu'il venait d'assassiner. La femme fait preuve de charité chrétienne[109] en ne le dénonçant pas à la justice car elle le lui a promis avant même de savoir qu'il était le meurtrier de son fils. Ortel remercie Dieu de cette chance : « pasé aquella noche dando gracias a Dios » (p. 494). Ortel explique à Periandro le but de son voyage : retrouver sa femme Luisa pour se venger d'elle qui, après l'avoir épousé, lui avait pris son argent et s'était enfuie avec un autre homme.

Lorsqu'il fait le récit de sa vie, Ortel se plaint auprès du groupe de *pèlerins* de sa mauvaise Fortune qui le conduisit dans une auberge de Talavera où il rencontra la cause de tous ses malheurs, car « c'est le hasard ou la Fortune […] qui fait aveuglément échouer le bateau de sa vie »[110] :

> –[...] pero ya mi suerte, cansada de llevar la nave de mi ventura con próspero viento por el mar de la vida humana, quiso que diese en un bajío que la destrozase toda y, así, hizo que, en llegando una noche a Talavera, un lugar que no está lejos de aquí, me apeé en un mesón, que no me sirvió de mesón, sino de sepultura, pues en él hallé la de mi honra (III, 6, p. 495).

Comme l'explique Michael Nerlich, le choix du lieu de cette rencontre n'est pas anodin : le « mesón » est emblématiquement la représentation de « la vie laborieuse et aventureuse dans laquelle l'homme sur terre, pèlerin éternel, subit "trabajos" et s'épuise avant de pouvoir enfin se reposer dans l'au-delà de la mort »[111]. L'auberge à l'enseigne de tête de mort est choisie par Juan de Horozco comme *pictura* de l'emblème 29 du livre II (Planche XIII, fig. 1) pour montrer que la vie de l'homme sur terre est faite d'embûches et que la véritable vie vient après la mort :

> Aviendo sido el mundo fabricado
> para servir al hombre como hechura
> del que a su semejança le ha criado
> passar trabajo en el es cosa dura :
> mas hase de sufrir porque es forçado
> buscar para otra vida la ventura.
> Dio nos naturaleza aqui posada,
> y puso en otra parte la morada[112].

---

[108] Jean Canavaggio, « L'Espagne du *Persiles* », *op. cit.*, p. 31.
[109] Joaquín Casalduero, *Sentido y forma de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*, Madrid, Gredos, 1975, p. 156.
[110] Michael Nerlich, *Le Persiles décodé…, op. cit.,* p. 327.
[111] *Ibid.*, p. 333.
[112] Juan de Horozco, *Emblemas Morales*, *op. cit.,* livre II, f° 57 r°.

Pour son frère Sebastián de Covarrubias, l'ultime auberge (Planche XIII, fig. 2) de l'existence humaine[113] est aussi la mort (Livre II, emblème 25) puisque le monde n'est qu'un « lugar de paso »[114] :

> El ultimo meson de la jornada,
> Do vamos a parar, es de la muerte,
> Y de alli para aca, no esta hollada,
> La senda, ni del flaco, ni del fuerte :
> Durase de salir, desta posada,
> Con la dichosa, o desdichada suerte,
> Al celestial descanso, y gozo eterno,
> O a las perpetuas penas del infierno (I, 25).

L'image de l'auberge apparaît également à la crise XI de la troisième partie du *Criticón* sous la dénomination de « mesón de la vida » (p. 789) dans laquelle se trouve la « suegra de la vida » – intitulé de la crise –, sinistre métaphore pour évoquer la mort[115].

Ortel fait donc la rencontre de Luisa dans cette auberge et il l'épouse[116]. Mais cette dernière, après lui avoir dérobé son argent, s'enfuit avec Alonso son amant. Apprenant qu'ils ont été faits prisonniers à Madrid, Ortel Banedre pense que cette arrestation, qui lui permettra de se venger, est le fruit d'un hasard chanceux :

> –Con un lazo estuve mil veces por ahorcarme; pero la suerte (que quizá para satisfacerme de los agravios que me tiene hechos me guarda) ha ordenado que mis enemigos hayan parecido presos en la cárcel de Madrid (p. 499).

Il se réjouit trop vite. Après avoir été convaincu par Periandro de ne pas prendre sa vengeance pour ne pas être coupable d'un péché mortel, Ortel décide de retourner dans son pays. Cependant, le hasard d'une rencontre à Rome remet Ortel Banedre en présence de Luisa qui le tue d'un coup de couteau dans un geste de défense. À leur arrivée à Rome, les protagonistes reçoivent une lettre de Bartolomé

---

[113] Il s'agit d'une « image habituelle du stoïcisme impérial qu'évoquait déjà Cicéron dans le *De senectute* » ; cf. Christian Bouzy, « L'emblématique des lieux communs dans *La Dorotea* : Lope de Vega dans l'entre-deux », *in* Nadine Ly (coord.), *Lectures d'une œuvre. « La Dorotea » de Lope de Vega*, *op. cit.*, p. 106.

[114] Sagrario López Poza, « La emblemática en *El Criticón* », *op. cit.*, p. 364.

[115] Emilia I. Deffis de Calvo, « El discurso narrativo y el cronotopo en *El Criticón* de Baltasar Gracián », *op. cit.*, p. 143 ; Ramón Natal Martínez y Domingo Natal Álvarez, « Aproximación antropológica a *El Criticón*, de Gracián », *Religión y cultura*, LIII, 2007, p. 357.

[116] Tout l'épisode d'Ortel Banedre est marqué par la violence. Le polonais tue un jeune Portugais parce que celui-ci a eu le malheur de le bousculer ; il épouse de force Luisa qu'il arrache à son fiancé, puis désire la tuer pour se venger de sa fuite avec Bartolomé. Cf. Michael Nerlich, *Le Persiles décodé…, op. cit.*, p. 330.

(leur ex-bagagiste) et Luisa. Emprisonnés pour le meurtre d'Ortel Banedre, ceux-ci demandent aux protagonistes d'intercéder en leur faveur. Face à la mort tragique d'Ortel Banedre, le narrateur déclare :

> Aquella noche fue la primera vez que Bartolomé y la Talaverana fueron a visitar a sus señores, no libres, aunque ya lo estaban de la cárcel, sino atados con más duros grillos, que eran los del matrimonio, pues se habían casado, que la muerte del polaco puso en libertad a Luisa y a él le trujo su destino venir peregrino a Roma. Antes de llegar a su patria, halló en Roma a quien no traía intención de buscar, acordándosele de los consejos que en España le había dado Periandro, pero no pudo estorbar su destino, aunque no le fabricó por su voluntad (p. 679).

Ortel Banedre a donc été rattrapé par son destin. C'est bien son destin qui le pousse à se rendre à Rome où se trouvent déjà Luisa et Bartolomé. C'est son destin qui met devant ses yeux l'objet de sa colère et de son désir de vengeance et c'est finalement son destin qui provoque sa mort tragique. Ortel Banedre a été victime de la fatalité puisque ce n'est pas volontairement qu'il s'est retrouvé dans une telle situation comme l'indique l'assertion finale : « no pudo estorbar su destino, aunque no le fabricó por su voluntad » (p. 679). Pour Jean Canavaggio, Ortel Banedre est représentatif des personnages qui « semblent nés sous une étoile qui leur vaudra jusqu'au bout déconvenues et malheurs »[117].

Il est toujours possible de rechercher une explication rationnelle ou théologique à cette fin tragique. Si le destin a remis Luisa sur la route du Polonais c'est que sa soif de vengeance était plus forte que sa volonté de pardon. La divinité a testé sa vertu et sa volonté mais il n'a pas su résister à la tentation de se venger, à la différence de la mère du Portugais qu'il avait tué (livre III, chapitre 6). Cette femme avait su faire preuve de pardon en ne le dénonçant pas, elle n'avait pas laissé libre cours à sa vengeance[118]. Ortel Banedre n'a pas su tirer un enseignement de cet épisode en prenant l'attitude de cette femme pour exemple[119], il n'applique pas la doctrine chrétienne de l'amour du prochain ni l'interdiction de l'homicide[120] que lui conseillait Periandro : « Sería mayor caridad perdonarla […]. Y finalmente, quiero

---

[117] Jean Canavaggio, « L'Espagne du *Persiles* », *op. cit.*, p. 36.
[118] *Ibid.*, p. 27. Jean Canavaggio voit dans cet épisode un ingrédient typique de la *novela cortesana*, à savoir le « mouvement de générosité d'une mère, qui renonce à sa vengeance pour respecter la parole donnée à celui dont elle découvre qu'il vient de tuer son fils ».
[119] Jean-Marc Pelorson interprète cet épisode comme un « avertissement » du Ciel au jeune homme mais ce dernier « au lieu de méditer cette leçon de pardon chrétien et de pardonner à son tour […] s'obstinera à poursuivre l'épouse infidèle », *Cervantès*, Paris, Éditions Pierre Seghers, 1970, p. 51.
[120] Kenneth Krabbenhoft, *Neoestoicismo y género popular, op. cit.*, p. 92.

que consideréis que vais a hacer un pecado mortal en quitarles las vidas » (III, 7, p. 502).

Une issue funeste, semblable à celle d'Ortel Banedre, s'était produite auparavant dans le récit des mésaventures de Ruperta (Livre III, chapitre 16). Son valet explique qu'après s'être mariée avec le comte Lambert d'Écosse, Ruperta s'est rendue avec son mari dans une maison de campagne. Malheureusement, les jeunes époux tombent en chemin sur Claudino Rubicón, un prétendant précédemment éconduit par Ruperta. Pour se venger de l'indifférence de la jeune femme à son égard, Claudino tue le Comte, qui, sans cette rencontre fruit du hasard, serait toujours vivant :

> –Yendo mi señora Ruperta a holgarse con su esposo a una villa suya, acaso[121] y sin pensarlo, en un despoblado, encontramos a Rubicón, con muchos criados suyos que le acompañaban. Vio a mi señora y su vista despertó el agravio que, a su parecer, se le había hecho, y fue de suerte que, en lugar del amor, nació la ira […] Rubicón, despechado, impaciente y atrevido, desenvainando la espada, corrió al conde […] envainándosela en el pecho (p. 588).

Étrangement, le hasard n'implique pas forcément le fatalisme. Ainsi, au moment où Auristela tombe malade (Livre IV, chapitre 9), le narrateur insiste de manière anaphorique sur l'amour véritable du héros : « Sólo Periandro era el solo, sólo el firme, sólo el enamorado, sólo aquel que con intrépido pecho se oponía a la contraria fortuna y a la misma muerte, que en la de Auristela le amenazaba » (p. 686). Face à ce coup du sort, Periandro ne se résigne pas, bien au contraire. En effet, la situation lui permet de mettre en avant ses vertus et de se placer au-dessus[122] de cet autre prétendant d'Auristela, le duc de Nemours qui refuse de faire face à la maladie en évoquant le hasard défavorable, la « ventura » dont il fait un obstacle insurmontable face auquel il se résigne :

> –Pues la ventura me ha sido tan contraria, hermosa señora, que no me ha dejado conseguir el deseo que tenía de recebirte por mi legítima esposa, antes que la desesperación me traiga a términos de perder el alma, como me ha traído en los de perder la vida, quiero por otro camino probar mi ventura, porque sé cierto que no tengo de tener ninguna buena aunque la procure (p. 686).

---

[121] Définition de l'adverbe « acaso » par Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la Lengua, op. cit.,* vol. 1, p. 29b : « lo que sucede sin pensar ni estar prevenido decimos haber sido acaso y de improviso ».
[122] Antonio Cruz Casado, « Auristela hechizada: Un caso de maleficia en el *Persiles* », *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 1992, 12, 2, p. 103.

Cette déclaration du duc est terriblement fataliste. Sa résignation montre qu'il pense n'avoir aucune prise sur son destin, sur ce qui lui arrive. À vrai dire, il s'agit ici d'une fuite, d'un prétexte invoqué par le duc pour se libérer. Maintenant qu'Auristela a perdu sa beauté, elle ne l'intéresse plus[123]. Le narrateur ajoutera à son sujet, non sans ironie : « Discreto amante y el primero, quizá, que haya sabido aprovecharse de las guedejas que la ocasión le ofrecía » (p. 687). Le duc de Nemours n'est donc pas victime du destin, d'un coup du sort; au contraire il sait saisir l'occasion quand elle se présente, il forge donc lui-même son avenir en tirant profit des opportunités qui s'offrent à lui.

Effectivement, la chance ne se trouve pas, tout comme le hasard elle arrive inopinément, il ne sert donc à rien au duc de Nemours de la rechercher puisqu'il est malchanceux. En revanche, il est toujours possible de partir à l'aventure, le hasard ou la chance se présenteront peut-être alors d'eux-mêmes comme le laisse entendre Ladislao quand il retrouve son épouse Transila sur l'île de Golandia. Cette jeune femme, qui a fui son pays d'origine parce qu'elle refusait une pratique nuptiale honteuse (la défloration de la jeune mariée par les frères de son époux), s'étonne de l'arrivée de son père sur l'île où elle-même vient juste de débarquer. Ladislao lui explique qu'ils sont partis à l'aventure pour la retrouver : « –¿quién le ha de traer […] sino la ventura que sin vos le faltaba? » (p. 211). Pourtant, pour Ladislao, ce n'est pas la « ventura » – le hasard – qu'il faut remercier mais le ciel : « (gracias sean dadas a los cielos) » (p. 211).

C'est aussi sous la double acception de chance et de hasard que le terme « suerte » est utilisé par le narrateur lors de l'épisode de la traversée du ruisseau. Les protagonistes, accompagnés des trois dames françaises, se jettent à l'eau pour traverser un ruisseau quand la malchance intervient : « Ordenó pues, la suerte, que no fuese buena la de Félix Flora, porque la corriente del agua le desvaneció la cabeza, de modo que, sin poder tenerse, dio consigo en mitad de la corriente » (p. 582). Heureusement, rien de grave ne se produit car, pour la seconde fois, Antonio lui sauve la vie.

La fonction première du hasard est de nouer l'intrigue en générant sans cesse de nouvelles aventures et rencontres[124]. Ainsi, à peine les personnages sont-ils

---

[123] Antonio Cruz Casado, « Auristela hechizada: Un caso de maleficia en el *Persiles* », *op. cit.*, p. 103.
[124] Erich Köhler, *Le hasard en littérature. Le possible et la nécessité, op. cit.,* p. 28.

arrivés sur l'île de Golandia que l'arrivée fortuite d'un navire ne leur laisse pas le temps de se reposer. Cet abordage crée un certains suspens : les personnages s'agitent, « alborotáronse todos » (p. 209), curieux de savoir qui est à bord du navire. Le lecteur s'interroge alors, de la même façon que les personnages, sur les occupants et les conséquences de l'arrivée du navire sur l'histoire. Le hasard veut que ce navire soit celui du père et de l'époux de Transila, partis à la recherche de la jeune fille depuis qu'elle a fui son pays. La création de suspens par l'effet du hasard se répète à d'autres moments du roman. Cervantès tire le meilleur parti d'une règle romanesque qui favorise sa conception du roman, mettant ainsi en pratique ce qui sera ainsi théorisé par Françoise Lavocat : « La compréhension de la fortune comme fiction favorise une conception du roman comme art du suspens et imitation de la contingence »[125].

La causalité peut donc relancer l'action[126] ou retarder le dénouement de l'intrigue principale en introduisant des épisodes interpolés. Les débuts de chapitre étant les endroits privilégiés du discours métanarratif, le narrateur relève cette fonction des intrigues secondaires dans l'*incipit* du chapitre 10 du livre III :

> Las peregrinaciones largas siempre traen consigo diversos acontecimientos y, como la diversidad se compone de cosas diferentes, es forzoso que los casos lo sean. Bien nos lo muestra esta historia, cuyos acontecimientos nos cortan su hilo, poniéndonos en duda dónde será bien anudarle (p. 526).

Tel est le cas des histoires de Feliciana de la Voz, d'Ambrosia Agustina, d'Isabela Castrucho, de Renato et Eusebia dans le *Persiles*. Ces épisodes, introduits par le biais de rencontres hasardeuses, gardent un intérêt certain pour la résolution de l'intrigue principale avec laquelle ils entrent en résonance[127], bien qu'ils contribuent à la retarder. On conviendra donc avec Jean-Louis Brau que les nouvelles, contes et récits intercalés ont une fonction importante dans l'économie romanesque et qu'elles

---

[125] Françoise Lavocat, « Les accidents de la nature. Fortune et catastrophes naturelles dans la première moitié du XVII^e siècle », communication prononcée au colloque Revers de Fortune : les jeux de l'accident et du hasard au XVII^e siècle organisé par Florence Ferran et Delia Gambeli à Rome les 29 et 30 septembre 2006, p. 48, [en ligne] disponible sur http://www.fabula.org/atelier.php?Fortune_et_catastrophes_naturelles_dans_la_première_moitié_du_XVIIe_s, consulté le 04 février 2012.

[126] Pierre Civil, *La prose narrative du Siècle d'Or espagnol, op. cit.*, p. 146.

[127] Pour Ana Luisa Baquero Escudero, Cervantès tente d'établir une connexion entre ces épisodes interpolés et la trame principale ; il existe « una relación sin duda, fortuita y debida al azar » qui permet de garder « unida la suerte de todos estos personajes » ; voir Ana Luisa Baquero Escudero, « Personaje y relato en *el Persiles* », *in* Jean-Pierre Sánchez (coord.), *Lectures d'une œuvres. « Los trabajos de Persiles y Sigismunda » de Cervantès*, *op. cit.*, p. 233.

« constituent un prodigieux enrichissement » ainsi qu'une « amplification extraodinaire de la vision du monde »[128] offerte par les auteurs. Pour Jean Canavaggio « cette action du hasard »[129] dans le *Persiles* ne modifie pas « substantiellement le cours des évènements »[130] de l'intrigue principale et sert « le plus souvent, à en infléchir passagèrement le déroulement normal »[131].

Cependant, la fonction axiologique de ces épisodes est importante car ils permettent de développer des réflexions morales ou existentielles sur l'amour, la vertu, le bonheur ou la chasteté. Ils servent parfois de contrepoint et permettent de montrer « l'éventail […] des contradictions et des faiblesses humaines »[132]. La causalité apparaît également à travers les séparations et les retrouvailles, les ruptures et les blessures, les envoûtements et les maladies dont il faut attendre la guérison. Ainsi le groupe de *pèlerins* doit-il attendre que Periandro guérisse de sa blessure presque mortelle lors de sa chute de la tour (III, chapitres 14-15). Tempêtes, naufrages, rapts, incendies et autres évènements surprenants sont autant de facteurs produits par le hasard et producteurs de hasard. Dès le premier chapitre, Periandro est prisonnier des barbares dans une barque qui doit les mener à une autre île. Lors de la traversée une tempête se lève « de improviso » (p. 131) et, brisant l'embarcation, jette ses occupants à l'eau. Par chance, le héros est sauvé de la mort certaine par Arnaldo qui le recueille à bord de son navire.

Le hasard apparaît également sous la forme d'étranges coïncidences. Constanza avait offert une conserve à un prisonnier (Livre III, chapitre 11) ; quelques chapitres plus loin, lors de son arrivée à Barcelone, Ambrosia Agustina vient la remercier pour cette conserve qu'elle lui avait offerte. Pour Maurice Molho, cette « anagnorisis inattendue, bien que savamment préparée »[133], permet de créer la surprise chez le lecteur et de « produire une puissante tension narrative qui ne se dénouera qu'au terme d'un récit explicatif »[134]. Pour Joaquín Casalduero, cette

---

[128] Jean-Louis Brau, *Fonction des nouvelles intercalées dans le roman espagnol au Siècle d'Or*, Nice, Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1991, p. 437. L'étude, qui porte essentiellement sur le *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán et le *Quichotte* de Cervantès, est extensible aux romans néo-grecs.
[129] Jean Canavaggio, « L'Espagne du *Persiles* », *op. cit.*, p. 32.
[130] *Ibid.,* p. 32.
[131] *Ibid.,* p. 32.
[132] *Ibid.,* p. 36.
[133] Maurice Molho, « Préface », *in* Miguel de Cervantès, *Les travaux de Persille et Sigismonde. Histoire septentrionale*, Paris, José Corti, 1994, p. 18.
[134] *Ibid.,* p. 18.

rencontre invraisemblable est « un buen ejemplo de los azares de la vida, dramáticos e increíbles »[135].

Un autre épisode est placé sous le signe du hasard dans le récit rétrospectif de Periandro où il raconte comment son navire s'est retrouvé bloqué dans la glace. Après plusieurs jours, les *pèlerins* aperçoivent un autre navire dans la même situation et décident d'aller à son bord voler les denrées qu'il détient. Alors qu'ils prennent possession du navire, ils aperçoivent au loin un escadron de quatre mille hommes armés en marche vers eux « A deshora y de improviso de la parte de tierra » (p. 398). Cette armée est celle du roi Cratilo qui vient prendre possession des cargaisons des navires bloqués dans la glace. Periandro et son équipage, craignant pour leur vie, sont alors menés devant le roi ; au moment où ils comparaissent devant Cratilo, une femme voilée placée à ses côtés dévoile son visage : les captifs reconnaissent alors Sulpicia, rencontrée en mer peu avant. Elle raconte au roi comment les prisonniers après l'avoir sauvée naguère avaient fait preuve de générosité en refusant les bijoux qu'elle leur offrait et en lui fournissant une escorte. À son tour elle leur sauve ainsi la vie. Le hasard fait bien les choses ; Periandro et ses compagnons remercient le ciel, mais c'est grâce à leur générosité et au hasard qu'ils sont sauvés[136]. Tous ces personnages qui traversent les mers et les pays se retrouvent sans cesse, comme si le vaste monde n'était finalement qu'un petit espace clos.

Dans le récit de Rutilio, le hasard apparaît à plusieurs reprises. Tout d'abord après avoir conquis le cœur de la jeune fille à qui il donne des cours de danse, la « suerte » l'incite à fuir avec elle : « la suerte […] hizo que, para que los dos nos gozásemos, yo la sacase de en casa de su padre » (p. 185). La véritable raison de cette fugue, à savoir le désir charnel[137] qu'ils ressentent l'un pour l'autre, trouve comme excuse le hasard ou le sort. La punition ne se fera pas attendre puisque Rutilio est finalement emprisonné[138], puis il connaît des déboires avec une sorcière et se retrouve finalement à errer en mer jusqu'à aborder à l'île des barbares, où le hasard va inverser son destin. Au milieu de barbares, il feint d'être muet parvenant

---

[135] Joaquín Casalduero, *Sentido y forma de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda*», *op. cit*., p. 180.
[136] Christine Marguet, *Le roman d'aventures et d'amour en Espagne, op. cit*., p. 183.
[137] Kenneth Krabbenhoft, *Neoestoicismo y género popular, op. cit*., p. 83.
[138] Carlos Romero Muñoz voit dans cet épisode un avertissement dirigé à Periandro et censé le mettre en garde contre la lascivité ; cf. Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, op. cit*., note 11, p. 188.

ainsi à s'intégrer dans leur société où il pensait rester jusqu'à la fin de son existence : « Desta manera he pasado tres años entre ellos, y aun pasara todos los de mi vida sin ser conocido » (p. 194).

C'était sans compter sur l'arrivée dans l'île de Periandro, déguisé en femme. Pour fêter l'arrivée de cette nouvelle femme sur leur île les barbares font venir un jeune homme pour le sacrifier. Ces barbares achètent les plus belles femmes car ils sont à la recherche d'une épouse pour l'élu. Selon leurs croyances, celui qui parviendra à ingérer le sang d'un homme sera l'élu qui donnera naissance à un enfant qui conquerra le monde. La conjoncture fait que le jeune homme choisi s'avère être Auristela qui, en révélant sa véritable nature de femme pour sauver sa vie, enflamme le cœur des barbares provoquant une guerre fratricide et l'incendie de l'île. Entretemps, Rutilio libère les prisonniers et se procure une barque pour quitter l'île. Il aurait pu ne jamais savoir qui était à l'origine de sa libération mais le hasard, qui met sur sa route Periandro et Auristela avec lesquels il fera un bout de chemin, change sa perspective d'un avenir de barbare sourd-muet. Rutilio adresse ses remerciements à ses sauveurs, « os doy infinitas gracias » (I, 9, p. 194), puis invoque Dieu et remet son sort et celui de ses compagnons entre ses mains « y agora espero en la [gracia] del cielo, que, pues nos sacó de tanta miseria a todos, nos ha de dar, en este que pretendemos, felicísimo viaje » (I, 9, p. 194). Selon David A. Boruchoff les personnages secondaires (Rutilio, Feliciana, les couples de pêcheurs…) ne se rendent pas compte que Periandro et Auristela sont des agents de Dieu. Ils admirent la beauté et les vertus du couple de protagonistes sans se rendre compte qu'ils sont des élus choisis par Dieu pour les sauver. Pourtant, selon le critique, la croix de diamants qu'ils portent indique qu'ils sont motivés par la foi, cela aurait pu servir d'indice aux autres personnages[139].

Pour les protagonistes, ces rencontres fortuites salvatrices sont assimilées à des miracles[140], ainsi l'arrivée du jeune Antonio sorti d'on ne sait où pour les mettre en sûreté. S'agissant d'une sorte de miracle, ce n'est plus le hasard mais le ciel qui est cité : « no se olvidó el cielo de socorrerles, por tan estraña novedad que la

[139] David A. Boruchoff, « *Persiles* y la poética de la salvación cristiana », *in* Antonio Bernat Vistarini (ed.), *Volver a Cervantes, op. cit*., p. 859.

[140] L'aspect incroyable de ces hasards remet en cause la vraisemblance du récit ; cf. Erich Köhler, *Le hasard en littérature. Le possible et la nécessité, op. cit.,* p. 23. L'auteur explique plus loin que le hasard dans la littérature occidentale s'inspirant du roman hellénistique illustre « les voies merveilleuses de la providence » (p. 25), c'est-à-dire les miracles évoqués par les protagonistes du *Persiles*.

tuvieron por milagro » (p. 156). Dans le récit d'Antonio père, en revanche, les rencontres ne sont pas toujours salutaires. Après être revenu de la guerre riche et honorable, il rencontre sur sa route un personnage qui va provoquer un tournant dans sa vie. Lors d'une fête locale, un « caballero » s'étant montré irrespectueux envers Antonio, celui-ci venge l'affront et lave son honneur à coup de couteau, ce qui provoque la colère des amis de l'inconnu. Antonio doit fuir sa patrie pour ne pas être emprisonné ou subir la vengeance de ces hommes. Pour Antonio, c'est la Fortune qui est responsable d'une telle situation car elle a mis sur sa route cet inconnu ; en réalité, ce sont ses défauts, « el pundonor y la ira », qui sont à l'origine de son exil[141]. Le « caballero » est l'instrument utilisé par le hasard pour provoquer la chute d'Antonio :

> –Esta que llaman fortuna, que yo no sé lo que se sea, envidiosa de mi sosiego, volviendo la rueda que dicen que tiene, me derribó de su cumbre, adonde yo pensé que estaba puesto, al profundo de la miseria en que me veo, tomando por instrumento para hacerlo a un caballero (p. 163).

Cet épisode souligne une fois de plus l'instabilité et la fragilité de la condition humaine que le moindre événement ou la moindre rencontre fortuite peuvent changer du tout au tout.

Auristela, séparée de Periandro, est recueillie par un navire dont le capitaine l'informe de la rencontre entre Periandro et Sinforosa sur l'île du roi Policarpo. Le navire ayant fait naufrage à son tour, la protagoniste et ses compagnons embarquent sur un frêle esquif qui échoue fortuitement sur l'île de ce même roi, île où « el azar los ha reunido a todos »[142]. Auristela, qui a failli mourir, reprend ses esprits entre les bras de Periandro et, jalouse, lui pose une question qui surprend tout le monde : « –[…] ¿por ventura, hermano, está entre esta gente la bellísima Sinforosa? » (p. 286). N'ayant pas obtenu de réponse, Auristela réitère sa question : « –Por ventura, hermano, esta hermosísima doncella que aquí va ¿es Sinforosa, la hija del rey Policarpo? » (p. 287). Devenue jalouse et obsédée par cette rivale, Auristela est convaincue que c'est le hasard, « la ventura », qui la mise sur son chemin. L'héroïne a d'ailleurs raison car c'est bien d'elle dont il s'agit.

---

[141] Kenneth Krabbenhoft, *Neoestoicismo y género popular*, *op. cit.,* p. 80.
[142] Antonio Azorín, *Con Cervantes*, Madrid, Espasa-Calpe, 1957, p. 49.

Dans le *Persiles,* les personnages parfois arrêtés à tort par la justice sont relâchés rapidement. Lors de l'épisode de la mort de Diego Parraces (livre III, chapitre 4), la Santa Hermandad s'empare du groupe de pèlerins dont la culpabilité est rapidement contestée. L'effet de surprise est considérable dans cet épisode car rien ne laisse prévoir qu'un évènement tragique (la mort d'un homme poignardé) va se dérouler sous les yeux des personnages[143]. Le lieu est paisible, l'endroit est présenté comme un véritable *locus amoenus* :

> Dábales asiento la yerba de un deleitoso pradecillo; resfrescábales los rostros el agua clara y dulce de un pequeño arroyuelo que por entre las yerbas corría; servíanles de muralla y de reparo muchas zarzas y cambroneras que casi por todas partes los rodeaba, sitio agradable y necesario para su descanso (p. 464).

La description de ce lieu de repos est si détaillée, si expressive et si vive qu'elle s'apparente à une hypotypose. Comme l'avait annoncé le narrateur juste auparavant, le *locus amoenus* va rapidement disparaître : « nunca los buenos deseos llegan a fin dichoso sin estorbos que los impidan » (p. 464), car une péripétie survient[144]. La situation passe brusquement d'une ambiance paisible à une atmosphère tragique comme le souligne l'expression « de improviso » (p. 464) ; cette rapidité de bouleversement est bien inscrite dans la définition de la *peripeteia* par Aristote :

> La péripétie est une révolution subite, produite nécessairement ou vraisemblablement par ce qui a précédé comme dans l'*Œdipe* de Sophocle. On croyait apprendre à ce roi une heureuse nouvelle et le délivrer de ses frayeurs par rapport à sa mère, en lui faisant connaître qui il était, et on fait tout le contraire[145].

On passe ainsi d'un *locus amoenus* à un *locus terribilis* avec la mort violente du jeune homme qui vient assombrir le tableau : « vieron salir al verde sitio un mancebo vestido de camino, con una espada hincada por las espaldas, cuya punta le salía al pecho » (p. 464). La force de la description est rendue par l'allusion au fait que le meurtre a été exécuté traîtreusement : le jeune homme a été estoqué dans le dos. De plus, l'estoc a été asséné de manière particulièrement violente puisque l'épée l'a transpercé de part en part. On retrouve ici ce qui constitue, comme l'a

---

[143] Joaquín Casalduero voit dans cet épisode une exposition du « dramatismo de la vida, el dramatismo del nacimiento, de la llegada al mundo », *Sentido y forma de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda», op. cit.*, p. 147.

[144] Pour Christine Marguet, c'est cette « succession de péripéties positives et négatives qui rythme le roman », *Le roman d'aventures et d'amour en Espagne, op. cit.,* p. 106.

[145] Aristote, *Poétique*, traduction de Ch. Batteux, Paris, Imprimerie et Librairie classiques, 1874, chapitre XI : « De la péripétie et de la reconnaissance », p. 17.

justement souligné Christine Marguet, les « deux ressorts de l'*admiratio*, plaisir et effroi »[146].

Le même procédé de « révolution subite » dans l'action est utilisé par Cervantès au chapitre 2 du livre IV. Les personnages entrent dans un bois où « la amenidad del sitio, las fuentes que de entre las hierbas salían, los arroyos que por ella cruzaban » (p. 637) les incitent à s'y reposer. Mais, par hasard, « acaso » (p. 637), Auristela lève les yeux et découvre son portrait accroché à une branche d'arbre ; puis, ce sont des taches de sang qui apparaissent : « en este instante dijo Croriano que toda aquellas hierbas manaban sangre, y mostró los pies en caliente sangre teñidos » (p. 637). Le sang est celui de deux hommes qui sont en train de se battre en duel. Il s'agit, fruit du hasard, d'Arnaldo que les *pèlerins* avaient quitté sur l'île des ermites, et du duc de Nemours qu'ils voient pour la première fois mais dont ils ont déjà entendu parler.

Lorsque Mauricio fait le rêve prémonitoire du naufrage de leur bateau, il conseille à ses compagnons de ne pas retarder pour autant l'heure du départ. Ce rêve apparaît comme un fait du hasard dont la finalité est d'avertir les personnages de se préparer aux évènements à venir, d'y faire face et de les accepter. Periandro interprète le songe de Mauricio avec une certaine fatalité en déclarant : « echada está la suerte » (p. 239). Il est conscient qu'il ne pourra rien contre cet évènement futur qui tient plus d'une décision divine que du hasard : « haga el cielo lo que ordenado tiene, pues nuestra diligencia no lo puede escusar » (p. 239). Bien qu'il soit averti de ce futur naufrage, Periandro ne peut que l'accepter car il se sait impuissant à détourner l'avenir face à la volonté divine.

Dans leur quête du bonheur, emplie de hasards malheureux et de coups du sort, les personnages trouvent du réconfort dans l'idée que la Providence est la cause de toutes ces coïncidences bonnes ou mauvaises, c'est-à-dire dans la certitude qu'elles ont une cause et un sens. Periandro agit ici en homme « rempli de vraie sagesse [qui] prévoit d'avance ce que le temps peut lui apporter et se prépare d'un cœur ferme à le subir »[147].

---

[146] Christine Marguet, *Le roman d'aventures et d'amour en Espagne, op. cit.,* p. 46.
[147] Kazimierz Kupisz, « L'idée de la providence chez Marguerite de Navarre et Jean Kochanowski », *in* Enea Balmas (coord.), *Il tema della Fortuna nella letteratura francese e italiana del rinascimento, op. cit.,* p. 409.

Le dénouement même du roman est possible grâce à l'accumulation de retournements de fortune et de réapparitions hasardeuses dans les deux derniers chapitres du roman que Mercedes Blanco résume ainsi :

> En pocos instantes y menos páginas, Persiles se desespera por creerse aborrecido de su amada, se entera de que su temido hermano Maximino va a llegar en Roma, se encuentra con Sigismunda dispuesta a consolarlo y con Hipólita que le ofrece sus riquezas, es apuñalado por Pirro el Calabrés, se topa con su hermano que entra en Roma y se casa con Sigismunda por obra y gracia de Maximino, que muere en ese mismo instante[148].

Ce dénouement précipité rappelle à Mercedes Blanco que « la precipitación altamente improbable del comienzo »[149] se compose « en lenguaje aristotélico [de] tres peripecias, dos reconocimientos, dos o tres coincidencias »[150].

Dans *El peregrino en su patria*, c'est l'enfermement injustifié qui permet de retarder le dénouement final. Christine Marguet remarque ainsi que « le *Peregrino en su patria* et *Hipólito y Aminta*, tout en évitant le recours à l'exotisme, sont aussi des romans de la captivité. Pánfilo quitte une geôle pour une autre »[151]. Le personnage se trouve souvent au mauvais endroit au mauvais moment. À Barcelone (début du livre I), accusé par un pêcheur d'être complice de voleurs, il est injustement emprisonné pendant trois mois. L'unique raison de son enfermement est d'être sorti pour écouter « la música de aquel pescador » (p. 107). Au livre V, Pánfilo rencontre un homme blessé nommé Godofre qui lui demande de l'emmener dans un monastère mais meurt avant d'y être entré. Les compagnons de Godofre surviennent et, voyant Pánfilo tâché de sang au côté du cadavre de leur ami, tirent des conclusions hâtives et accusent Pánfilo d'être son assassin[152]. Le héros se retrouve alors prisonnier dans une tour et subit chaque jour la colère et la violence de la famille de Godofre. Cet enfermement injuste retarde le dénouement de l'action puisque le héros ne peut poursuivre ses recherches pour retrouver Nise. Pour Pánfilo, ce hasard est en réalité une façon pour Dieu de le punir de sa lâcheté : « Castigo justo es éste, iba diciendo Pánfilo por el camino, de haber dejado a Nise herida y a Jacinto muerto » (p. 436). Emilia Deffis de Calvo a mis en avant la

---

[148] Mercedes Blanco, « *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*: entretenimiento y verdad poética », *Criticón*, n° 91, 2004, p. 15.
[149] *Ibid.,* p. 15.
[150] *Ibid*., p. 15.
[151] Christine Marguet, *Le roman d'aventures et d'amour en Espagne, op. cit.,* p. 77.
[152] Notons ici le parallèle avec l'épisode du *Persiles* dans lequel les personnages sont accusés à tort par la Santa Hermandad d'avoir tué un jeune homme pour le dépouiller.

passivité des personnages du roman de Lope qui indique que l'auteur reste fidèle au roman d'amour et d'aventures dans lequel les protagonistes « se dejan llevar por la trama azarosa de las peripecias del camino »[153].

Les protagonistes du *Peregrino en su patria* sont parfois internés à tort. On les croit fous alors qu'ils sont juste amoureux, mais leur tenue vestimentaire les dessert. A Valence, le pèlerin décide de se rendre dans un hôpital qui fait office d'asile de fous. Il y observe les pensionnaires parmi lesquels se trouvent Nise travestie en homme. Ils commencent alors à s'étreindre mais un des gardiens vient écarter violemment Nise. Les personnages présents ne peuvent comprendre les démonstrations d'affection et les déclarations d'amour entre deux hommes. En effet, le gardien ne sait pas que Nise est en fait une femme travestie en homme. Expulsé de l'asile, Pánfilo cherche comment en faire sortir Nise. Un soir, il sauve de la mort un certain Jacinto qui, sur sa demande, le fait interner. Il rejoint donc Nise dans l'asile, mais un nouveau coup du sort vient les frapper : « Mas la fortuna, que aun en este mísero estado no les permitía sosiego, armóse nuevamente contra ellos » (p. 338). Un Italien, Emilio, se rend à l'asile pour emmener un fou avec lui. Il choisit bien évidemment Nise, séparant à nouveau les deux amants. Pour José Lara Garrido l'emprisonnement ou l'internement permettent de transformer le monde familier du lecteur qu'est l'Espagne en un monde « abstractamente extranjero », une abstraction qui prouve, selon lui, « el poder absoluto del azar »[154]. En revanche, Emilia Deffis de Calvo utilise le passage de l'internement de Pánfilo pour infirmer cette théorie. En effet, c'est le personnage lui-même qui décide de feindre la folie pour rejoindre sa bien-aimée dans l'asile, il s'agit donc d'une décision personnelle et non du hasard[155].

Toutefois, le hasard/fortune va permettre à Nise de retrouver Pánfilo à Barcelone. Entrant dans la ville et voyant une multitude de gens se presser dans une rue, Finea et Nise accourent pour voir ce qui s'y passe. Un vieillard leur apprend qu'un jeune castillan est sur le point d'être pendu. Avant même que le narrateur ne donne son nom, le lecteur avisé et habitué à ces coïncidences devine déjà qu'il a affaire à Pánfilo. Au début de l'épisode, le narrateur avait annoncé qu'un nouveau

---

[153] Emilia Deffis de Calvo, « Unidad en la variedad: los autos del *Peregrino* de Lope de Vega », *op. cit.*, p. 486.
[154] José Lara Garrido, « La estructura del romance griego en *El peregrino en su patria* », *Edad de Oro*, III, 1984, p. 142.
[155] Emilia Deffis de Calvo, « El cronotopo de la novela española de peregrinación: Alonso Núñez de Reinoso y Lope de Vega », *Criticón*, n°56, 1992, p. 139.

coup du sort allait toucher l'héroïne : « Mas no cansada la fortuna de sus ofensas, que la primera sólo se puede temer por las que della se siguen » (p. 424). Tout cela semble logique puisque, aux dires du narrateur, les malheurs se succèdent les uns aux autres ; dès qu'un malheur arrive il faut se préparer à en subir d'autres.

Lorsque Pánfilo retrouve Celio, qui a enfin compris que l'homme qu'il a tué était en réalité sa sœur Nise, il lui déclare :

> –¡Oh cruel Celio, que has quitado la vida a tu misma hermana y mi adorada esposa, que en ese hábito acompañaba mis trabajos y peregrinaciones, y por ventura a Finea, mi desdichada hermana, por quien agora tan injustamente la has muerto! (p. 429).

Pánfilo comprend que Celio a été induit en erreur par les vêtements d'hommes que portait Nise et a donc cru qu'il profitait de sa bien-aimée Finea. Pour lui, la rencontre des deux femmes est le fruit du hasard puisque Nise accompagne Finea « por ventura ».

Dans le *Peregrino*, malgré tout, le hasard fait parfois bien les choses. En route vers Castellón (livre II), Pánfilo décide de s'arrêter pour passer la nuit à la belle étoile. Le vent marin le réveille et il assiste alors sans le vouloir à une conversation entre Maures. De peur d'être surpris et fait prisonnier, il crie et feint d'appeler une troupe à la rescousse pour mettre les Maures en fuite. Pánfilo vient ensuite à l'aide d'un homme, criant au secours, qui s'avère être (quelle coïncidence !) Everardo, lequel l'avait naguère aidé à sortir de prison à Barcelone. Selon Nise, c'est le hasard, ou plutôt la fortune qui permet de telles rencontres ou retrouvailles fortuites. Dans son récit rétrospectif (livre IV), Nise raconte comment elle a de nouveau été séparée de Pánfilo emmené prisonnier à Fez. Grâce à une rencontre permise par le hasard, elle a la possibilité se rendre elle aussi à Fez :

> Mas como los grandes encuentros de la fortuna hacen sacar al alma mayores fuerzas, el mismo dolor la sacó tan grandes de su flaqueza que, haciendo amistad con un moro de paz […] le obligó […] que la llevó a Fez consigo (p. 357).

Le rôle du hasard est parfois ambigu, il peut faire bien les choses sur le moment mais provoquer de plus grands dangers par la suite : « No hay bien que por mal no venga » a coutume de dire la sagesse populaire. En racontant à Finea les aventures de Pánfilo et d'elle-même (sans révéler son identité), Nise lui explique qu'un marchand, ami de son père, a reconnu un jour Pánfilo et a voulu s'emparer de lui. Accompagné d'autres hommes, il est allé le chercher chez lui mais, par le plus

grand des hasards, seule Nise (travestie) était présente : « Quiso la buena dicha, que de tales peligros los libraba, por ventura para otros mayores, que el día que este capitán y sus amigos vinieron a buscar a Pánfilo Nise estaba sola » (p. 354). La déclaration est fort paradoxale puisque c'est un heureux hasard qui permet à Pánfilo, absent, et à Nise, travestie, d'être sauvés. Pánfilo, avec beaucoup de chance, ne rentre chez lui qu'après leur départ : « Apenas de la posada se habían partido el capitán y los soldados, cuando Pánfilo llegó » (p. 355). Mais cet heureux hasard leur réserve de plus grand dangers.

Conscient du risque d'invraisemblance de cette « concentración de aventuras »[156] qui touchent le protagoniste dès le début de l'ouvrage, le narrateur tente de les justifier de la sorte : « Quién creerá que en el espacio de una tarde y la distancia de una noche tantas desdichas pudiesen suceder a un hombre si no llevase advertido que jamás los males vienen solos (p. 91). »

Puis, au livre IV, le narrateur sous-entend que l'accumulation d'épreuves ne doit pas surprendre mais provoquer l'admiration du lecteur pour le protagoniste :

> Caso digno de ponderación en cualquier entendimiento discreto que un hombre no pudiese ni acertase a salir de tantas desdichas desde Barcelona a Valencia y desde Valencia a Barcelona, peregrinando de una pequeña parte de su patria España con más diversidad de sucesos que Eneas hasta Italia (pp. 365-366)[157].

Le hasard est également un élément essentiel du roman de Quintana. Christine Marguet souligne ainsi qu'il se construit sur une « série de coïncidences improbables, mais conventionnelles dans le genre »[158]. Hipólito et Aminta, qui n'apprennent qu'à la fin de l'intrigue qu'ils sont cousins germains – l'agnition est un des ressorts fondamentaux du roman hellénistique et donc du roman néo-grec –, se rencontrent « par le plus pur des hasards de la route, dès les premières pages du roman »[159]. Aminta est la sœur d'un ami qu'Hipólito a rencontré en Italie. Pourtant, pour clore le cinquième discours, le narrateur lui-même explique que ces épreuves, qui semblent le fruit du hasard, sont en réalité l'œuvre de la providence[160] :

---

[156] Javier González Rovira, « Mecanismos y recepción en *El peregrino en su patria* de Lope de Vega », *op. cit.,* p. 242.
[157] *Ibid.*, p. 242. Javier González Rovira y voit un des traits réalistes du roman marqué par des détails « costumbristas » et des problèmes typiques « que conlleva cualquier peregrinación ».
[158] Christine Marguet, *Le roman d'aventures et d'amour en Espagne, op. cit.,* p. 240.
[159] *Ibid.,* p. 240.
[160] *Ibid.,* p. 178.

> Los casos adversos, cuando parece que suceden, sin haber dado causa de ellos, no es porque no la hayamos dado bastante, sino porque nosotros la tenemos olvidada. Como si solo se castigasen los delitos presentes a nuestros ojos, en el tribunal adonde todo está presente (f° 134 v°).

Le hasard est donc un élément essentiel qui intervient de manière manifeste dans l'économie narrative d'un récit. Ainsi, il a le pouvoir d'accélérer l'action en faisant se retrouver tous les personnages au moment du dénouement, de manière très théâtrale, comme cela se produit dans le *Persiles* et le *Peregrino*. La vraisemblance n'est pas véritablement entachée puisque ces retrouvailles s'inscrivent dans une logique interne à la construction du roman néo-grec ; le lecteur finit donc par s'y habituer. Malgré tout, dans le *Persiles,* la fin semble précipitée, l'auteur mourant l'a certainement hâtée pour être sûr de finir son chef-d'œuvre avant de rendre son dernier souffle. Pour Jorge Checa, la vraisemblance ne semble pas poser problème puisqu'il estime que

> los infortunios y azares aparentes terminan subsumiéndose dentro de un orden justo, determinante del feliz típico del género. La victoria última sobre el caos forma entonces parte de las expectativas inherentes a la lectura[161].

De plus, la présence dans chaque livre du roman de Lope des *autos sacramentales* qui reprennent les dogmes catholiques et ont un dénouement semblable à celui de l'intrigue donne une vision du monde « ajena a la contingencia y al azar »[162].

Chez Gracián, le hasard est nié en ce qui concerne la création du monde et du ciel. Pour les protagonistes, tout est l'œuvre de Dieu comme l'illustre la déclaration d'Andrenio (I, 2) : « destruía con eso del todo el divino Hacedor aquel necio escrúpulo de haberse hecho acaso y declaraba de todo punto su divina providencia» (p. 82).

La problématique du hasard, telle qu'elle se présente dans le roman néo-grec espagnol, conforte l'opinion défendue par Thomas Pavel selon laquelle le roman questionne la place et le rôle de l'homme dans le monde ainsi que le « rôle du divin dans le monde humain »[163].

---

[161] Jorge Checa, « *El peregrino en su patria* de Lope de Vega y la cultura simbólica del Barroco », *op. cit.*, p. 104.
[162] *Ibid*., p. 105.
[163] Thomas Pavel*, op. cit*., p. 46.

3. Les références à l'astrologie judiciaire

3. 1. Le statut de l'astrologie aux XVI^{e} et XVII^{e} siècles

Étymologiquement, le terme « astrologie » vient du grec άστρον « étoile » et λόγος, « parole », c'est-à-dire qu'il désigne le « discours sur les astres ». L'homme, ayant noté l'influence des astres (tout d'abord du soleil et de la lune) sur la nature – en particulier par rapport aux saisons –, en déduit qu'ils ont une influence sur la nature humaine. L'origine de l'astrologie est très ancienne puisque des prophéties faites à partir du mouvement des astres sont signalées chez les Chaldéens, les Égyptiens et les Mésopotamiens[164].

Au Moyen Âge, l'astrologie connut un développement certain ; le christianisme ne l'interdit pas et se contenta de lui reprocher le fatalisme qu'elle sous-entendait. Pendant la première moitié du XVI^{e} siècle, les concepts d'astrologie et d'astronomie[165] sont encore interchangeables et se fondent sous le substantif unique d'astrologie ; la confusion dura jusqu'à la mort de Copernic en 1543[166]. L'adjectif « judiciaire » permet de définir s'il est question de ce que l'on nomme aujourd'hui « astrologie » (judiciaire), ou « astronomie »[167]. L'« astrología » est considérée, encore au XVI^{e} siècle, comme un art séparé en deux branches. La première étudie le mouvement des astres, la seconde tente d'établir des prédictions à partir de l'influence que ces mêmes astres peuvent avoir sur la Nature[168]. En Espagne, l'astrologie était réputée être une véritable science puisque les universités de Salamanque et de Valence complétaient l'enseignement de l'astronomie par celui de

---

[164] [En ligne] http://www.museeprotestant.org/Pages/preiview_notice.php?noticeid=948&Lget=FR consulté le 22/01/2011.

[165] À l'époque de Cervantès, l'astrologie judiciaire est un mélange « de astronomía y geometría elemental, agregados algunos cortos fenómenos de física recreativa, la cual permitía la averiguación del porvenir ». Voir Arturo Berenguer Carisomo, *Cervantes y la humanización de la caballería. Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Buenos Aires, Universidad de Salvador, 1995, pp. 158-169. Pour sa part, Michael Nerlich a remarqué que tout le *Persiles* peut être lu à la lumière de l'astronomie et, plus particulièrement, de la composition de la Petite Ourse, de la Grande Ourse ou Chariot. L'étude de ces constellations, de leur position ainsi que des étoiles qui les accompagnent permettrait de donner tout son sens à la constante présence de sept personnages dans les épisodes. Cf. Michael Nerlich, *Le Persiles décodé…, op. cit.,* pp. 362-389.

[166] Juan F. Esteban Llorente, *Tratado de Iconografía*, Madrid, Istmo, 1998, p. 133.

[167] Voir Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, edición de Carlos Romero Muñoz, *op. cit*., note 2, p. 219.

[168] Jean Calvin, *Advertissement contre l'astrologie judicaire*, édition d'Olivier Millet, Genève, Droz, 1985, pp. 12-13.

l'astrologie « qui avait toutes ses lettres de noblesse »[169] comme le rappelle Pascal Gandoulphe.

Au XVI^e^ siècle, l'astrologie se trouve donc dans une période de transition puisqu'elle est encore considérée par certains théologiens comme une science au même titre que la géométrie :

> En efecto, astronomía y astrología todavía conservaban su extraña simbiosis. La primera se enseñaba en el legendario « quadrivium » medieval junto con la aritmética, la geometría y la música, paralelo al « trivium », correspondiente a las artes liberales de la elocuencia, gramática y la retórica-dialéctica. Dos de aquellas « ciencias » del quadrivio se fundían en la llamada astrología judiciaria, mezcla de astronomía y geometría y la música, paralelo al « trivium », correspondiente a las artes liberales de la elocuencia, gramática y la retórica-dialéctica[170].

Mais, déjà au XVI^e^ siècle, des doutes étaient émis « con respecto al valor profético de tal ciencia astrológica »[171] :

> Se admitía la ciencia astrológica en el uso que diríamos astronómico, o quizá mejor, meteorológico, pero se daba por herética precisamente la judiciaria, la que predecía hechos y situaciones humanas por venir[172].

Juan Francisco Esteban Lorente remarque qu'aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles les attaques et les défenses de l'astrologie et des astrologues alternaient[173]. Le débat sur l'astrologie à la Renaissance est issu de la confusion entre les deux termes, mais il est aussi fonction d'intérêts scientifiques, religieux et philosophiques[174]. L'évolution de son traitement est révélatrice d'une situation de transition dans la pensée d'alors. Les Pères de l'Église, en particulier saint Augustin, s'opposèrent au paganisme astrologique. Pourtant, le Moyen Âge accepta ces mêmes pratiques. En réalité, l'Église ne s'opposait pas à l'astrologie mais au fatalisme qui risquait d'en dériver. L'époque baroque adopta une attitude paradoxale, certainement favorisée par la confusion entre l'astronomie et l'astrologie, comme le signale Benito Pelegrín :

---

[169] Pascal Gandoulphe, « L'Inquisition espagnole et les vieux-chrétiens », *in* Raphaël Carrasco (dir.*), L'Inquisition espagnole et la construction de la monarchie confessionnelle (1478-1561)*, Paris, Ellipses, 2002, p. 72.
[170] Arturo Berenguer Carisomo, *op. cit.*, pp. 168-169.
[171] *Ibid*., p. 169.
[172] *Ibid*., pp. 169-170.
[173] Juan Francisco Esteban Lorente, « La astrología en el arte del Renacimiento y barroco español », *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo VI-11, 1993, p. 299.
[174] Jean Calvin, *op. cit*., p. 9.

> L'homme, replacé dans le monde naturel dont les astres font partie, est donc soumis à ses lois étudiées par les mathématiques. Les astres l'arrachent ainsi à l'ordre de la providence pour le rendre à celui de la nature, son seul destin[175].

Pour sa part, saint Thomas d'Aquin (1226-1274) intègra l'astrologie à la pensée chrétienne en la justifiant grâce aux deux natures de l'homme. L'une est corporelle et peut être soumise à l'influence des planètes, l'autre est spirituelle, en relation avec Dieu, mais surtout, elle est libre de toute influence astrale[176]. Dans sa *Somme Théologique*, il s'oppose au déterminisme astral qui conduirait à la négation du libre arbitre, ce qui reviendrait à dire que les hommes ne font aucun acte vertueux, et ne sont coupables d'aucune mauvaise action. Cependant, il n'y aura jamais de véritable condamnation sans compromis de l'astrologie. Santiago Sebastián remarque que l'astrologie, durant l'époque baroque, fut « un motor de la creación artística »[177], plus particulièrement dans l'œuvre de Calderón de la Barca et celle de Lope de Vega, et qu'elle eut une influence notable sur la littérature emblématique du XVII^{e} siècle. La présence de l'astrologie étant trop voyante, l'Église lança des condamnations « contra las prácticas mágicas y adivinatorias »[178].

Au XVI^{e} siècle, avec la redécouverte des cultures antiques, l'astrologie est vue davantage comme une autre source de savoirs[179]. En outre, la circulation d'almanachs et d'horoscopes est favorisée par le développement de l'imprimerie[180]. Cependant, en 1548, Calvin lui consacra un ouvrage, intitulé *Avertissement contre l'astrologie qu'on appelle judiciaire et autres curiosités qui règnent aujourd'hui au monde* (publié en 1549), dans lequel il rappelle que les hypothèses ou prédictions faites n'ont aucun fondement scientifique.

L'astrologie fut condamnée par la bulle papale de 1558, C*ontra exercentes artem astrologiae judiciariae et alia quaecumque divinationum genera, librosque legentes vel tenentes* ; puis à nouveau en 1586 par une bulle de Sixte V[181] qui prend toujours en compte la différence entre l'astrologie savante et chrétienne, et

---

[175] Benito Pelegrín, *D'un temps d'incertitude, op. cit*., p. 38.
[176] Santiago Sebastián, *Emblemática e Historia del Arte*, *op. cit.*, p. 187.
[177] *Ibid.,* p. 193.
[178] *Ibid.,* p. 193.
[179] Jean Calvin, *op. cit*., pp. 10-11.
[180] [En ligne] disponible sur http://www.museeprotestant.org/Pages/preiview_notice.php?noticeid=948&Lget=FR, consulté le 22/01/2011.
[181] Dans son édition de *El peregrino en su patria*, Juan Bautista Avalle-Arce remarque que Lope, dans la liste des « hombres famosos », fait figurer le nom de son beau-frère « Luis de Rosicler famoso astrólogo » (p. 378, note 591). Celui-ci fut poursuivi en 1605 par l'Inquisition espagnole à cause de son intérêt pour l'astrologie.

l'astrologie divinatrice fataliste : l'astromancie[182]. Stephen Harrison rappelle que l'Église au Moyen Âge s'est opposée au déterminisme astrologique mais non pas à l'astrologie en tant que telle et que l'astrologie judiciaire fut condamnée de manière presque unanime à la Renaissance[183].

Pourtant, dans le *Tesoro de la Lengua* de Covarrubias, l'astrologie est bien definie comme « ciencia que trata del movimiento de los astros y los efectos que dellos proceden, cerca de las cosas inferiores y sus impresiones, que por otro nombre dizen astronomía »[184]. Cependant, à l'entrée « ADIVINAR », le chanoine de Cuenca critique avec ferveur les « adivinos » :

> Dezir lo que está por venir sin certidumbre ni fundamento, con temeridad y gran cargo de conciencia; y a los que professan esta mala arte llaman adivinos; y si lo hazen consultando el demonio son castigados con graves penas[185].

Ainsi, encore au début du XVII^e^ siècle, dans les différents états de la société les croyances en l'astrologie divinatrice restent vivaces[186].

3. 2. La *science* de l'astrologie dans le roman néo-grec

L'astrologie apparaissait déjà dans les *Ethiopiques* d'Héliodore sous la forme d'oracles et de prophéties[187]. Dans le roman néo-grec, l'influence des astres est très présente, mais les romanciers démontrent que le libre arbitre des personnages peut vaincre l'influence des étoiles. Cependant, les prises de positions des différents auteurs varient. Ainsi, dans le *Persiles*, l'homme a effectivement la capacité de prévoir des phénomènes naturels et d'anticiper des faits à venir en observant les étoiles. Il est question alors d'une véritable science[188] nommé « astrologie judiciaire ». L'homme, pour deviner le futur, est capable de tirer profit de son expérience et de sa connaissance de l'être humain, comme le fait le devin chez

---

[182] Jean Calvin, *op. cit.*, p. 41 et la note 131 de la même page.
[183] Stephen Harrison, *La composición de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»,* Madrid, Pliegos, 1993, p. 122.
[184] Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la Lengua, op. cit.,* vol. 1, p. 238a.
[185] *Ibid.*, p. 43a.
[186] Arturo Berenguer Carisomo, *op. cit.*, p. 170.
[187] Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro, op. cit.,* p. 149. Pour Carlos Romero Muñoz, les figures du mage ou du devin « constituyen un motivo casi constante del género épico », *in* Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, op. cit.*, p. 219, note 3.
[188] Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro, op. cit.*, p. 246.

Gracián[189], et d'agir en connaissance de cause en se préparant aux évènements à venir. Chez Francisco de Quintana, les choses sont plus complexes et parfois même contradictoires[190]. En effet, bien que le narrateur critique et rejette explicitement la possibilité de prévoir des faits à venir, l'influence des astres ainsi que la destinée font souvent leur apparition. Dans le *Peregrino*, l'influence des étoiles sur le destin de l'homme est même assimilée à une intervention divine[191]. Javier González Rovira signale que l'influence des étoiles semble acceptée dans les romans dits byzantins sans que pour autant soit renié un libre arbitre « capaz de vencer la inclinación de las estrellas »[192]. Pour lui, si les étoiles sont continuellement invoquées dans ces ouvrages c'est dans un but de « uso retórico del motivo »[193].

Dans *El peregrino en su patria*, le soldat Raimundo relate au protagoniste les amours de Florinda. Dans son récit, il narre comment une providentielle constellation d'étoiles incite la jeune femme à choisir un prétendant plutôt que l'autre : « una divina simpatía de estrellas forzó a Florinda amase a Doricleo y desfavoreciese a Filandro » (p. 78).

Dans le *Persiles* agit une force supérieure – Fortune ou Providence – qui influence le destin des personnages. Certains d'entre eux, qualifiés d'« astrologues » par le narrateur, s'efforcent de découvrir ce que l'avenir leur réserve en étudiant les astres pour prévoir les épreuves à venir et pouvoir y faire face. Les deux principaux astrologues qui apparaissent sont Mauricio et Soldino, ils incarnent la sagesse[194]. Au cours de sa première apparition sur l'île de Golandia (Livre I, chapitre 12), Mauricio déclare en voyant Transila : « Si mi ciencia no me engaña y la fortuna no me desfavorece, próspera habrá sido la mía con este hallazgo » (p. 211). Cette déclaration étrange et elliptique remplit les autres personnages de « admiración » (p. 211). Cette science dont parle Mauricio est l'astrologie judiciaire qui lui permet de retrouver sa fille :

> –Ya sabes, hermosa Transila, querida hija, cómo mis estudios y ejercicios, entre otros muchos gustosos y loables, me llevaron tras sí los de la astrología judiciaria, como aquellos que, cuando aciertan, cumplen el natural deseo que todos los hombres tienen [de saber] no

[189] Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro, op. cit.*, p. 370.
[190] *Ibid.*, p. 290.
[191] *Ibid.*, p. 222.
[192] *Ibid.,* p. 149.
[193] *Ibid.*, p. 149.
[194] Luis Miguel Vicente García, « El engarce de la astrología en el pensamiento medieval y humanista: el hilo cortado », *Revista Española de Filosofía Medieval*, n°18, 2011, p. 204.

> sólo lo pasado y presente, sino lo por venir. Viéndote, pues, perdida, noté el punto, observé los astros, miré el aspecto de los planetas, señalé los sitios y casas necesarias para que respondiese mi trabajo a mi deseo (Livre I, chapitre 13, p. 219).

Cette science implique un effort et du travail puisque Mauricio parle d'études et d'exercices. Cela sous-entend qu'elle requiert un apprentissage (« estudios ») et nécessite un entraînement (« ejercicios »). En effet, Mauricio a pratiqué une minutieuse observation du ciel pour découvrir l'endroit précis où se trouvait Transila.

Soldino, le second astrologue, qui fait son apparition plus tard dans le récit (Livre III, chapitre 18), prenant bien soin de faire la différence entre devin – ce qu'il n'est pas – et astrologue judiciaire, se présente ainsi : « No soy mago ni adivino, sino judiciario, cuya ciencia, si bien se sabe, casi enseña a adivinar » (p. 599). Alors que les *pélerins* assistent aux noces de Ruperta, Soldino annonce qu'un feu est sur le point de se déclarer dans l'auberge. Ses prédictions vont se révéler exactes : à peine a-t-il fini sa phrase qu'un convive vient les prévenir qu'il faut quitter les lieux.

Les deux astrologues font des prédictions qui fonctionnent comme des prolepses à l'intérieur de la narration. Ils sont capables d'annoncer des évènements imminents : un incendie (III, 18), une mutinerie (I, 19), ou la fuite de Bartolomé avec les bagages (III, 18).

Il y aura d'autres pseudo-astrologues, comme Clodio qui imagine la suite du périple de ses compagnons (III, 5) ; Periandro qui, grâce à son « astrología », dit avoir une idée de la suite de l'histoire d'Ortel Banedre (III, 7) ; Constanza qui devine que la femme qu'elle vient de rencontrer est Luisa l'épouse du polonais (III, 16). Le grand père d'un morisque qui leur sauve la vie avait même prédit l'expulsion des musulmans d'Espagne : « –¡Ay, cuándo llegará el tiempo que tiene profetizado un abuelo mío, famoso en la astrología, donde se verá España de todas partes entera y maciza en la religión cristiana » (p. 547). Maurice Molho voit dans cette « prophétie véridique et légitime »[195] un contrepoint à la « fausse prophétie du devin barbare »[196] ; il instaure d'ailleurs un parallèle en faisant des « infidèles de Valence […] la réplique méridionale des Barbares du Septentrion »[197].

---

[195] Maurice Molho, « Préface », *in* Miguel de Cervantès, *Les travaux de Persille et Sigismonde, op. cit.,* p. 34.
[196] *Ibid.*, p. 34.
[197] *Ibid.,* p. 34.

Mauricio et Soldino ne sont pas seulement des astrologues, ils sont également des sages[198] car leur rôle est de rationaliser ce qui peut s'apparenter à de la magie ou à du merveilleux. Soldino, serait même l'incarnation du « sage stoïcien qui se veut l'égal de Dieu [et qui] trouve sa science en lui-même »[199]. L'emblème de Juan de Horozco (Planche XIV, fig. 1) conseille de suivre la même attitude en incitant l'homme à s'éloigner de la Cour pour se recueillir dans la solitude :

> Cuán apacible y descansada vida
> la del que en la soledad ha hecho asiento
> y dejando del mundo el cumplimiento
> de Dios se acuerda y lo demás olvida.[200]

Lorsque Rutilio dit avoir tué une sorcière qui s'était transformée en louve et qu'Arnaldo se rallie à l'idée de l'existence des loups-garous, Mauricio intervient et démystifie de telles croyances[201] :

> –Lo que se ha de entender desto de convertirse en lobos es que hay una enfermedad, a quien llaman los médicos manía lupina, que es de calidad que, al que la padece, le parece que se ha convertido en lobo, y aúlla como lobo, y se junta con otros heridos del mismo mal, y andan en manadas por los campos y por los montes, ladrando ya como perros o ya aullando como lobos […] antes que les dé tan pestífera enfermedad, lo sienten y dicen a los que están junto a ellos que se aparten y huyan dellos, o que los aten o encierren, porque, si no se guardan, los hacen pedazos a bocados y los desmenuzan, si pueden, con las uñas, dando terribles y espantosos ladridos (I, 18, p. 244-245).

Mauricio s'oppose à tout ce qui va à l'encontre de « la raison naturelle »[202]. Il ne se contente pas de rationaliser[203] ou de montrer la fausseté de certaines

---

[198] Maurice Molho, « Préface », *in* Miguel de Cervantès, *Les travaux de Persille et Sigismonde, op. cit.,* pp. 29-33.
[199] Christian Bouzy, « Quête emblématique de la félicité et de la sagesse… », *op. cit.,* p. 111.
[200] Juan de Horozco, *Emblemas Morales*, *op. cit.*, libro III, emblema 20, f° 141 r°. Christian Bouz y remarque que ce mépris de la cour « se hace actitud neoestoica decididamente cristiana, ya que lleva a la contemplación mística y por consiguiente a Dios » ; cf. « Neoestoicismo y senequismo en los *Emblemas Morales* de Juan de Horozco », *op. cit.,* p. 75. À propos de Soldino, la même idée avait été avancée par Maurice Molho, « Préface », *in* Miguel de Cervantès, *Les travaux de Persille et Sigismonde*, *op. cit.*, p. 33 : « La sagesse sera pour lui dans la contemplation ».
[201] Comme le souligne Christine Marguet, *Le roman d'aventures et d'amour en Espagne, op. cit.*, p. 53, la métamorphose est la seule chose qui attire véritablement l'attention des personnages et provoque des remises en question de la véracité des faits relatés par Rutilio. Mauricio donne d'ailleurs une explication rationnelle à ce phénomène. Mais, comme le note Christine Marguet, « nul ne s'interroge sur le tapis volant qui est d'ailleurs un phénomène magique courant dans le folklore espagnol ». Pourtant, il avait déjà été dénoncé comme une superstition en 1510 par Fray Martín de Andosilla dans son *Tractatus de Superstitionibus.* Jesús Fernando Cáseda Teresa, « El Renacimiento en la Calahorra: Brujas e Inquisición en la primera mitad del siglo XVI », *Kalakorikos*, n° 3, 1998, p. 52, explique que le religieux admet « la realidad de sus maleficios, daños en hombres y campos, ligazones », mais qu'il fait preuve de rationalisme en qualifiant de « falsos los famosos vuelos de brujas ».

croyances, il met en avant sa confession religieuse : « Soy cristiano católico, y no de aquellos que andan mendigando la fee verdadera entre opiniones » (I, 12, p. 213). Il pratique pourtant « une science en contradiction avec les positions de l'Église »[204] puisqu'elle s'oppose au libre arbitre.

Soldino précise que la grotte dans laquelle il vit et qui mène à une vallée n'a rien de magique :

> –Señores, esto no es encantamento y esta cueva por donde aquí no sirve sino de atajo para llegar desde allá arriba a este valle que veis, que una legua de aquí tiene más fácil, más llana y más apacible entrada (III, 18, p. 601).

Mauricio, pour sa part, se sent constamment obligé de légitimer l'astrologie judiciaire en tant que science véritable, sans doute parce qu'elle était condamnée à l'époque de Cervantès.

Dans son *Iconologie*, Cesare Ripa souligne de même que l'astrologie est une science. La représentation allégorique de l'astrologie, entourée de ses attributs parmi lesquels apparaît le compas, outil des géomètres; est décrite ainsi (Planche XIV, fig. 2) :

> Cette figure de l'Astrologie est tirée de la description que plusieurs excellents Poètes en ont faite. Elle a un habillement bleu, des ailes au dos, un Compas en la main droite, & en la gauche un Globe céleste.
> Elle est vêtue de bleu, pour nous apprendre qu'elle a pour objet la contemplation des Cieux, & des Etoiles, qui leur servent d'ornement ; aussi en est-elle couronnée.
> On la peint avec un Globe & un Compas à la main, parce qu'elle s'étudie à mesurer les Cieux, & à considérer leurs mouvements, & leur juste symétrie. Le même nous est signifié par les ailes, à cause que cette Science a cela propre, d'élever l'esprit aux connaissances les plus louables & les plus hautes.
> Quelques-uns encore lui donnent un Sceptre, afin de faire voir par là, que les Astres ont un Empire puissant sur tous les corps sublunaires ; et d'autres mettent un Aigle à ses côtés, pour montrer qu'à l'imitation de ce Roi des oiseaux, qui regarde le Soleil fixement, l'Astrologie est si clairvoyante, que dans l'obscurité même, elle se fait des lumières, pour pénétrer jusque dans les Cieux[205].

Les astrologues du *Persiles* sont les équivalents des oracles du roman hellénistique, plus particulièrement des *Éthiopiques* d'Héliodore, modèle de l'ouvrage posthume de Cervantès.

---

[202] Maurice Molho, « Préface », *in* Miguel de Cervantès, *Les travaux de Persille et Sigismonde, op. cit*., p. 30.
[203] Christine Marguet relève la portée pédagogique ainsi que « la vocation démystificatrice du discours scientifique de Mauricio », *Le roman d'aventures et d'amour en Espagne, op. cit.,* p. 54.
[204] Maurice Molho, « Préface », *in* Miguel de Cervantès, *Les travaux de Persille et Sigismonde, op. cit*., pp. 29-30.
[205] Cesare Ripa, *Iconologie, op. cit*., p. 24.

Dans le *Persiles,* l'astrologie n'est pas critiquée en tant que science, ce sont ceux qui la pratiquent de manière déviante qui sont mis en cause. Mauricio et Soldino insistent sur le fait que leur science est basée, comme toute autre science, sur l'observation et l'expérience, c'est-à-dire, sur un empirisme expérimental. Mauricio décrit ainsi les observations effectuées pour retrouver Transila :

> –Noté el punto, observé los astros, miré el aspecto de los planetas […] porque ninguna ciencia, en cuanto a ciencia, engaña: el engaño está en quien no la sabe, principalmente la del astrología, por la velocidad de los cielos, que se lleva tras sí todas las estrellas, las cuales no influyen en este lugar lo que en aquél, ni en aquél lo que en éste; y, así, el astrólogo judiciario, si acierta alguna vez en sus juicios, es por arrimarse a lo más probable y a lo más esperimentado, y el mejor astrólogo del mundo, puesto que muchas veces se engaña, es el demonio, porque no solamente juzga de lo por venir por la ciencia que sabe, sino también por las premisas y conjeturas. Y, como ha tanto tiempo que tiene esperiencia de los casos pasados y tanta noticia de los presentes, con facilidad se arroja a juzgar de los por venir, lo que no tenemos los aprendices desta ciencia, pues hemos de juzgar siempre a tiento y con poca seguridad (I, 13, p. 219-220)[206].

La « ciencia » de Mauricio ne peut être confondue avec le « vano asunto de [las] profecías » (I, 13, p. 218) des barbares du discours de Transila, qualifié plus loin par Auristela de « vana superstición » et d'« asunto ridículo y falso de su profecía » (p. 525). Cervantès croit en la capacité de l'homme à prévoir les faits à venir grâce à cette science, mais Javier González Rovira montre que notre auteur « desconfía de quienes la profesan sin escrúpulos »[207]. C'est une science difficile qui nécessite de la prudence et du savoir-faire. Aussi ceux qui n'ont pas ces deux qualités nécessaires pour bien interpréter la position des étoiles se trompent-ils. Cette science doit se baser sur l'expérience, et c'est sur cette dernière que se fonde l'acceptation des prédictions des astrologues par les protagonistes :

> También se les vino a la memoria la profecía falsa de los isleños y las muchas de Mauricio, con las moriscas del jadraque y últimamente, las del español Soldino. Parecíales que andaban rodeados de adivinanzas y metidos hasta el alma en la judiciaria astrología, que, a no ser acreditada con la esperiencia, con dificultad le dieran crédito (III, 19, p. 605).

---

[206] La relation qu'établit Mauricio entre l'astrologie et le diable est très ambiguë, car il se dit catholique mais pratique une science dont le démon est le maître. Cela revient à dire que Mauricio est un disciple du diable. Arturo Berenguer Carisomo note que cette déclaration de Mauricio brise l'image scientifique de l'astrologie « por una parte no es ciencia la que procede a tientas y con absoluta inseguridad; por la otra que, sin duda alguna, los astrólogos eran sino discípulos por los menos émulos del demonio », *op. cit*., p. 172. Dans son édition du *Persiles,* Romero Muñoz rappelle que la référence à la grande expérience du diable est un lieu commun de la littérature de l'époque (note 4, p. 220). Voir également Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, *op. cit*, pp. 100-101.

[207] Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro, op. cit.,* p. 149.

Soldino est convaincu de la véracité de ses prédictions comme le montrent les expressions « tan ciertas », « la misma verdad », ainsi que son insistance sur la force des représentations mentales des faits à venir qui provoquent en lui des sentiments intenses comme la tristesse :

> –Aquí he dado fin al estudio de las matemáticas, he contemplado el curso de las estrellas y el movimiento del sol y de la luna; aquí he hallado causas para alegrarme y causas para entristecerme que aún están por venir, que serán tan ciertas, según yo pienso, que corren parejas con la misma verdad. Agora, como presente, veo quitar la cabeza a un valiente pirata un valeroso mancebo de la casa de Austria nacido. ¡Oh, si lo viésedes como yo lo veo, arrastrando estandartes por el agua, bañando con menosprecio sus medias lunas, pelando sus luengas colas de caballos, abrasando bajeles, despedazando cuerpos y quitando vidas! Pero, ¡ay de mí!, que me hace entristecer otro coronado joven tendido en la seca arena (pp. 602-603).

Carlos Romero Muñoz associe ces prédictions à deux faits historiques de la lutte entre chrétiens et musulmans. En premier lieu, la décapitation d'Ali Pasha, amiral de la flotte turque défaite par Juan de Austria à Lépante (1571) – événement historique au cours duquel Cervantès perdit l'usage de la main gauche – ; en second lieu, la mort de Dom Sebastião de Portugal[208] à la bataille d'Alcácer-Quibir en 1578. Par ailleurs, comme les prédictions de Soldino sur l'avenir des protagonistes – la fin heureuse du pèlerinage de Periandro et Auristela, la fuite de Bartolomé le bagagiste avec Luisa – se réaliseront, cela permet de le qualifier en quelque sorte de « démiurge de l'œuvre »[209].

Dans le *Criticón*, les protagonistes se voient confrontés à un astrologue en la personne du bien nommé Adevino qui les surprend par l'exactitude de ses prédictions (Troisième partie, *Crise* III) : « A cada uno le adevinaba su paradero como si lo viera […] a los cuerdos, felicidades; a los sabios honras, y a los buenos, dichas y premios » (p. 609). Pour l'Adevino, cette faculté qui n'a rien de magique est le fait d'une science, à la portée de tout homme, qui s'acquiert par l'expérience. Selon lui, il est aisé, pour celui qui sait observer les autres et qui a une grande expérience de la vie et des hommes[210], de faire des prédictions. L'important est de

---

[208] Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda,* edición de Carlos Romero Muñoz, *op. cit.,* p. 602 note 10 et p. 603, note 12.
[209] Christian Bouzy, « Quête emblématique de la félicité et de la sagesse… », *op. cit.,* p. 111.
[210] María Teresa Cacho, « Ver como vivir. El ojo en la obra de Gracián », *in Gracián y su época, op. cit.*, p. 131.

connaître les autres et de se connaître soi-même[211]. Il propose même à Andrenio de lui enseigner cette science :

> –¡Qué rara habilidad esta! –ponderaba Andrenio–. No sé qué me diera por tenerla. ¿No me enseñarías esta tu astrología?
> –Paréceme a mí –dijo Critilo– que no es menester muchos astrolabios para esto, ni consultar muchas estrellas.
> –Así lo creo –dijo el Adevino–, pero pasemos adelante, que yo te ofrezco, ¡oh Andrenio!, de sacarte tan adevino como yo con la experiencia y el tiempo (p. 610).

Javier González Rovira relève chez Gracián cette acceptation de l'influence des astres sur la nature ainsi que celle de la possible divination du futur mais précise que « ambos aspectos están completamente alejados entre sí: no se trata de ningún poder mágico, sino de pura experiencia y conocimiento del hombre, en suma de lucidez intelectual »[212].

Dans le même ordre d'idée, dans *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Auristela estime que les hommes mûrs et sages ont la capacité de prévoir le déroulement des évènements en considérant les faits passés et présents : « Los varones prudentes por los casos pasados y por los presentes juzgan los que están por venir » (p. 325). Il n'est nullement question de magie ou d'une quelconque connaissance astrale mais de l'expérience et du savoir que tout homme sage peut acquérir en tirant des leçons de l'observation du passé et du présent.

Alciat symbolisa, dans un de ses emblèmes, la prudence et la capacité de l'homme à appréhender le futur[213] par la représentation du dieu romain Janus (Planche XV, fig. 1). Dans la *pictura* apparaît une tête à deux visages, l'un regardant en arrière et l'autre en avant, pour signifier que cette divinité – dont le nom est à l'origine du mois de janvier[214] – regardait le passé pour envisager le futur[215] avec sagesse, de la même façon qu'au mois de janvier l'homme repense à l'année écoulée et envisage celle à venir.

---

[211] Luis Miguel Vicente García, « El engarce de la astrología en el pensamiento medieval y humanista: el hilo cortado », *op. cit.*, p. 204. Voir aussi Ramón Natal Martínez y Domingo Natal Álvarez, « Aproximación antropológica a *El Criticón*, de Gracián », *op. cit.*, p. 329.
[212] Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro, op. cit.*, p. 370.
[213] Alciato, *Emblemas*, Edición de Santiago Sebastián, *op. cit.*, p. 50.
[214] Michel Cazenave (ed.), *Encyclopédie des symboles,* Paris, Le livre de poche, 2000, p. 329a.
[215] Christian Bouzy, « L'emblème ou l'énigme par l'image au Siècle d'Or. Théorie et pratique d'une ressemblance », *Tigre 9*, *L'énigme* (II), Grenoble, Centre d'études et de recherches hispaniques de l'Université Stendhal, 1997, p. 61.

Sebastián de Covarrubias reprit cette idée dans un de ses emblèmes (Planche XV, fig. 2) au moyen de trois têtes d'animaux posées sur un socle rectangulaire[216] : une tête de chien tournée vers la gauche (le passé), une tête de lion regardant de face (le présent) et une tête de renard tournée vers la droite (le futur)[217]. Selon la glose, l'ensemble représente le portrait de l'homme mûr, sage et prudent qui sait tirer des enseignements du passé, observer et étudier le présent pour pouvoir anticiper les évènements à venir. Titien avait opté pour une représentation plus élaborée encore en utilisant à la fois trois visages humains (Planche XVI, fig. 1) – le profil gauche d'un vieillard, le visage de face d'un homme mûr et le profil droit d'un adolescent – et trois têtes animales – loup, lion et chien[218]. Par cette allégorie, le peintre représentait les trois âges de la vie ainsi que la Prudence : « le présent ayant appris les leçons du passé doit agir avec intelligence pour ne pas mettre l'avenir en danger par son action »[219].

Cette capacité à anticiper l'avenir est présentée par notre auteur jésuite comme une véritable qualité, voire une vertu. Bien qu'elle ne soit pas la plus grande vertu chez un roi, elle n'en reste pas moins des plus estimables si l'on conçoit que gouverner c'est prévoir. Par ailleurs, cette capacité – cet « arte de elegir » selon l'expression d'Aurora Egido[220] – va de pair avec le savoir, ainsi que le déclare le Mérito à la fin du *Criticón* :

> –[…] que advirtiese que el ser rey no consiste en ser eminente capitán, jurista o astrólogo, sino en saber gobernar y mandar […] es de tanta estimación el saber en los reyes, que aunque no sea sino latín, cuanto más astrología, deben ser admitidos en el reino de la fama (p. 829).

Seule la sagesse qualifie la démarche de l'astrologue dont les prédictions doivent être fondées sur l'observation, raison pour laquelle Mauricio affirme « que no

---

[216] Santiago Sebastián explique qu'il était courant à l'époque de représenter le présent, le passé et le futur à l'aide de trois visages d'hommes représentant la mémoire capable de tirer un enseignement du passé, l'intelligence qui juge le présent et la prévision qui anticipe le futur. En revanche, l'utilisation de trois têtes d'animaux est beaucoup plus ancienne puisqu'elle remonte à « la antigüedad pseudo-egipcia, cultura que reapareció con el Humanismo a raíz del descubrimiento de los *Hieroglyphica* de Horapolo en 1419 » ; voir Santiago Sebastián, *Emblemática e Historia del Arte, op. cit*., pp. 189-190.
[217] *Ibid.,* p. 190.
[218] Les trois têtes d'animaux renvoient sans doute au dieu égyptien Sérapis et explique la signification des animaux choisis. Cf. Erwin Panofsky, *Hercule à la croisée des chemins et autres matériaux figuratifs de l'antiquité dans l'art plus récent*, Paris, Flammarion, 1999, p. 22 : « la tête de loup féroce signifie le passé qui dérobe et engloutit le souvenir de toutes choses, la tête du lion, la plus grosse, représente le présent […] enfin la tête du chien indique l'avenir, qui nous flatte d'espoirs incertains ».
[219] *Ibid*., p. 19.
[220] Aurora Egido, « Gracián y el arte de elegir », *Trébede*, janvier 2001, n. p., [en ligne] disponible sur http://www.redaragon.com/trebede/ene2001/articulo2.asp, consulté le 10/09/2012.

hay más cierta astrología que la prudencia, de quien nacen los acertados discursos » (I, 18, p. 249). Pour Carlos Romero Muñoz, c'est là une critique du manque d'expérience de certains astrologues qui osent pourtant faire des prédictions :

> Magos y adivinos constituyen un motivo casi constante del género épico, al que el *Persiles* es en más de un sentido referible. De cualquier modo, la astrología no parece que se agote aquí en los términos del simple homenaje a la tradición «literaria». Hay en esta declaración de Mauricio una salvedad, un distingo de grandísima importancia, que no es posible soslayar: la astrología, como ciencia, es segura, exacta; lo que ocurre es que quienes la practican suelen equivocarse, por imperfecta interpretación de los datos, en parte justificada por la objetiva dificultad de «poseerlos»[221].

Si l'astrologie est une science véritable, capable de prévoir des faits à venir, cela signifie que ces faits sont décidés et fixés par avance. Ce qui revient à dire que le destin de l'homme est écrit dès sa naissance, qu'il est prédestiné. Par conséquent, ses actes et ses choix n'ont aucune importance ; il n'a d'ailleurs peut-être pas de liberté d'action.

Selon l'enseignement donné par les emblèmes, l'astrologie doit être guidée par la sagesse, ce qui correspond pleinement à une position défendue dans le *Persiles.* Après avoir fait un songe annonçant que le navire dans lequel il se trouve va sombrer, Mauricio rappelle lui-même le passage biblique :

> –En verdad, señora –respondió Mauricio–, que, si yo no estuviera enseñado en la verdad católica, y me acordara de lo que dice Dios en el Levítico: «No seáis agoreros, ni deis crédito a los sueños», porque no a todos es dado el entenderlos, que me atreviera a juzgar del sueño que me puso en tan gran sobresalto […]. Ni el sueño que a mí me turbó cae debajo de la observación de la astrología (I, 18, p. 248-249).

Mauricio distingue le rêve prémonitoire de l'astrologie judiciaire qui est pour lui une science. Pourtant, ce rêve ne vient que confirmer sa propre prédiction faite antérieurement (L. I, chapitre 18, p. 238-239). Face au danger de naufrage annoncé, Periandro, pour « huir del destino »[222], propose de retarder le départ – prouvant ainsi qu'il ajoute foi à la prédiction de Mauricio. L'astrologue s'y refuse : « No –replicó Mauricio–; mejor es arrojarnos en las manos deste peligro, pues no llega a quitar la vida, que no intentar otro camino que nos lleve a perderla » (p 239). Ce à quoi Periandro consent : « –[…] echada está la suerte. Partamos en buen hora, y haga el

---

[221] Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, edición de Carlos Romero Muñoz, *op. cit.,* note 3, pp. 219-220.
[222] Joaquín Casalduero, *Sentido y forma de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda», op. cit*., p. 63.

cielo lo que ordenado tiene, pues nuestra diligencia no lo puede escusar » (p. 239). Pour Joaquín Casalduero, l'affaire démontre que « el hombre no puede suprimir los obstáculos, el dolor y el sufrimiento de la vida »[223], mais qu'il doit les accepter pour les affronter et les vaincre[224]. Periandro compte sur le ciel, alors que Mauricio espère que la chance les aidera à se sortir du piège que leur tend la malchance : « si la buena suerte les escapaba de una mala que les amenazaba » (p. 238).

Un certain fatalisme apparaît dans la déclaration du protagoniste qui ne pourra changer le cours des évènements. S'il tente de s'y opposer malgré tout, les dangers qu'il va courir risquent d'être pires encore. L'homme semble prédestiné, il ne peut pas fabriquer sa « ventura » si son avenir est déjà tracé. Pour Rutilio, ce n'est que fatalité car la vie de l'homme est déterminée dès sa naissance, il lui est impossible de changer sa nature ou sa condition par quelque moyen ou effort que ce soit : « –[…] yo no puedo imaginar qué remedio podremos tomar para mejorar, como dices, nuestra suerte, si ella comenzó a no ser buena desde nuestro nacimiento » (II, 5, p. 311).

Le même déterminisme apparaît dans les dires du narrateur qui commente la fin tragique du polonais Ortel Banedre de la façon suivante : « pero no pudo estorbar su destino, aunque no le fabricó por su voluntad » (IV, 8, p. 679). Le ciel organise tout, décide de tout, comme le montre l'assertion du narrateur au moment où le comte, peu avant de mourir, demande au père d'Antonio la main de Constanza : « la disposición de cielo, que, con causas a nosotros secretas, ordena y dispone las cosas de la tierra » (III, 9, p. 519). La Nature va jusqu'à se confondre avec son créateur car, selon Periandro, elle organise le fonctionnement de la terre ; c'est elle qui ordonne puisqu'elle est « mayordoma del verdadero Dios, criador del cielo y de la tierra » (III, 11, p. 543)[225].

Il ne reste plus à l'homme qu'à accepter de suivre le chemin que Dieu a tracé pour lui. Essayer de contourner une décision divine pour éviter les épreuves qu'elle a voulu nous imposer pourrait avoir des conséquences bien pires. En effet, selon Mauricio, en voulant éviter le chemin rempli d'épreuves que Dieu veut lui faire suivre, l'homme risque finalement d'en emprunter un plus difficile et bien plus dangereux

---

[223] Joaquín Casalduero, *Sentido y forma de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda», op. cit.*, p. 63.
[224] *Ibid.*, p. 63.
[225] La répétition du radical « natural » renforce cette image et l'apparente logique et simplicité de l'organisation universelle.

encore pour sa vie. Toute épreuve que Dieu impose à l'homme a une cause et un but précis, c'est pourquoi – selon les stoïciens et plus particulièrement Sénèque – « il faut supporter avec courage ; […] rien ne survient par hasard, comme nous le croyons »[226].

Dans un emblème intitulé « Tout est conduit par la juste volonté de Dieu » (Planche XVI, fig. 2), l'amateur d'antiquités latines[227] et emblémiste français Jean-Jacques Boissard (1528-1602), reprend cette idée stoïcienne selon laquelle il faut accepter les épreuves que Dieu impose car elles sont justes et nécessaires :

> Tousjours selon noz voeus la clemence opportune
> Du nom feint Juppiter ne se laisse esmouvoir:
> Et tousjours son Conseil, bien qu'il en ait pouvoir,
> N'apointe des humains la requeste importune.
>
> Si nous sommes chargez ou d'heur, ou d'infortune,
> Dieu, le grand Dieu des cieux sur nous l'a fait pleuvoir.
> Soit le bien, soit le mal, il faut tout recevoir
> De son juste decret, sans controverse aucune.
>
> Comme dans deux vaisseaux devant son throne mis,
> Il puise les presens ou fascheux, ou amis,
> Que sur nous fait couler sa dextre debonnaire.
>
> Si doux, que la douceur ne nous face alterer;
> Si fascheux, que l'aigreur ne face desperer;
> Car Dieu ne donne rien qui ne soit necessaire[228].

Ainsi, quand Dieu annonce à l'homme, au moyen de rêves prémonitoires ou de prédictions d'astrologues, les obstacles auxquels il devra faire face, ce n'est pas pour qu'il les fuie mais pour qu'il s'y prépare et qu'il puisse les affronter plus facilement[229]. Isabel Lozano Renieblas, de façon identique, interprète la présence du songe de Mauricio :

> Se indica a los héroes […] la suerte que correrán, dado que su iniciativa está anulada por las leyes imperativas de la fortuna. La divinidad avisa a los héroes de su destino, no para que

---

[226] Sénèque, *De la providence*, *apud* Pierre-Maxime Schuhl (dir.), *Les Stoïciens*, Paris, Gallimard, 2002, p. 770.
[227] Christian Bouzy, « Emblèmes et entrée : Jean-Jacques Boissard ou l'image emblématique entre tradition et historiographie », *in* Hélène d'Almeida-Topor, Michel Sève, Anne-Elisabeth Spica (coord.), *L'historien et l'image. De l'illustration à la preuve*, Metz, Presses Universitaires, 1998, p. 62.
[228] Jean-Jacques Boissard, *Emblematum liber. Emblèmes latins*, Metz, Jean Aubry et Abraham Faber, 1588, p. 30.
[229] Pour Ptolémée (*Tétrabible* I, 3), la connaissance astrologique est utile si elle permet à l'individu de se préparer avec sérénité à l'inévitable. Pour Cicéron : « Ce pouvoir [la divination], qu'il soit acquis par l'art ou inné, a été certainement donné à l'homme par les dieux en vue de la connaissance de l'avenir », *De la nature des Dieux*, II, *apud* Pierre-Maxime Schuhl (dir.), *Les Stoïciens, op. cit.*, p. 467.

> modifiquen su conducta, que determinada de antemano por la divinidad es inalterable, sino para que estén preparados y lo soporten estoicamente[230].

Le fait que les protagonistes croient en l'astrologie et confirment son efficacité entraîne un dilemme. Si l'évènement est fortuit, il est imprévisible, ce qui invalide l'astrologie en tant que science. Au contraire, si elle est une science exacte, capable de prédire des faits, cela signifie que les évènements sont liés entre eux, prédéterminés et que l'homme n'est pas libre. Dans ce cas, c'est par le destin que tout arrive et non pas par la volonté humaine[231].

Malgré tout, le libre arbitre n'est pas absent du roman posthume de Cervantès. Ainsi, Auristela rappelle à Periandro qu'elle a décidé d'être sienne « no forzada, sino de [su] libre albedrío » (IV, 1, p. 628). Dans un récit rétrospectif, Periandro pousse ses compagnons à l'action avec le cri « nosotros mismos nos fabricamos nuestra ventura » (II, 12, p. 360).

Finalement, en décrivant les croyances de son époque sur l'astrologie, qui sont condamnées par l'Église mais restent ancrées dans les mentalités, tout comme celles sur la Fortune, Cervantès porte un témoignage qu'Arturo Berenguer Carisomo analyse ainsi :

> Las contradicciones son muchas, y la conclusión bien podría ser la tuviera el propio Cervantes para deslindar claramente entre un ejercicio todavía considerado como ciencia y su convicción de cristiano en cuanto a que los acontecimientos del porvenir están sólo reservados a la sabiduría de Dios; y de ahí que insista no en negarla, pero sí en la relatividad y casi casualidad de sus aciertos[232].

Les contradictions apparaissent de la même façon dans l'emblématique. Ainsi, c'est l'exemple d'un certain Ascletario qui est choisi par Sebastián de Covarrubias, dans son supplément au *Tesoro de la Lengua*, pour critiquer les astrologues :

> ASCLETARIO. Fue un astrólogo judiciario en tiempo de Domitiano, el cual preguntándole si había alzado figura de su muerte, dijo que sí y que hallaba le comerían perros. El Emperador le mandó matar y quemar su cuerpo para con esto redarguir de mentirosa su arte. Y estando puesto en la hoguera sobrevino tan gran tempestad que los que le llevaban desampararon el cuerpo medio quemado. La lluvia mató el fuego y acudiendo los perros se le comieron. Suetonio in *Domitiano*. Verás el emblema 49 de la primera de mis centurias[233].

---

[230] Isabel Lozano Renieblas, *Cervantes y el mundo del Persiles*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998, p. 153.
[231] Francis Ferrier, *La prédestination,* Paris, PUF, 1990, p. 12.
[232] Arturo Berenguer Carisomo, *op. cit.,* p. 175.
[233] Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la Lengua, op. cit.,* p. 229a.

Cependant, dans la glose qui accompagne l'emblème 49 (Planche XVII, fig. 1) de ses *Emblemas Morales*, Covarrubias concède certaines exceptions puisqu'il justifie l'emploi de cette science indispensable à certains offices. Tant que son emploi est d'utilité simple : date des semis, prévisions météorologiques, elle n'est pas nuisible mais bénéfique puisqu'elle est utile au paysan ou au marin[234]. Arturo Berenguer Carisomo rappelle que « se admitía la ciencia astrológica en el uso que diríamos astronómico, o quizá mejor, meteorológico, pero se daba por herética precisamente la judiciaria »[235]. C'est ainsi qu'Antonio, dans le *Persiles,* raconte aux protagonistes comment, après avoir échoué sur une île déserte, il a observé le ciel pour savoir quand repartir en mer : « miré el cielo ; vi las estrellas con aspecto de prometer bonanza en las aguas y sosiego en el aire » (p. 169).

En revanche, dès que l'astrologie se penche sur le libre arbitre ou la destinée elle devient critiquable. Cela revient à dire, une nouvelle fois, que ce n'est pas la science en tant que telle qu'il faut remettre en doute, mais le sérieux de ses pratiquants ou la finalité qu'on lui donne :

> La Astrología Judiciaria está permitida en cuanto por ella se gobierna el labrador, el marinero, el médico y los demás, considerando los efectos de las causas naturales. Pero en arrojándose a juzgar de lo que depende del libre albedrío y de la voluntad de Dios, es gran temeridad y crimen condenado por los sacros cánones y santos concilios[236].

Quand Auristela conseille à Sinforosa de lui dire ce qu'elle ressent pour Periandro, sous le prétexte de lui permettre de se libérer du poids du silence, elle ne doute pas de l'influence relative des astres sur les sentiments :

> –Bien sé que nuestras almas están siempre en continuo movimiento, sin que puedan dejar de estar atentas a querer bien a algún sujeto a quien las estrellas nos inclinan, que no se ha de decir que las fuerzan (p. 293).

Elle prend bien soin de dire toutefois que les astres ne sauraient avoir de prise sur la volonté qui reste libre. Le narrateur lui-même signale l'influence des étoiles et de la Nature pour justifier le comportement incompréhensible de certains hommes :

---

[234] Voir Jean Céard, *La nature et les prodiges. L'insolite au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1976, p. 117.
[235] Arturo Berenguer Carisomo, *op. cit.,* pp. 169-170.
[236] Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales*, *op. cit.*, f° 49 v°. Covarrubias expose ensuite le cas de Domitien qui, en voulant infirmer une prédiction de l'astrologue Ascletario, finit par permettre sa réalisation. Juan Francisco Esteban Lorente, « La astrología en el arte del Renacimiento y barroco español », *op. cit*., p. 303, relève une incohérence dans ce choix : « (curiosa elección de nuestro sabio Covarrubias) », puisqu'il montre la victoire d'un astrologue alors que le but initial était d'inciter à la prudence et au scepticisme.

> Efetos vemos en la naturaleza de quien ignoramos las causas: adormécense o entorpécense a uno los dientes de ver cortar con un cuchillo un paño, tiembla tal vez un hombre de un ratón […]. Si se pregunta la causa, no hay saber decirla, y los que más piensan que se aciertan a decilla es decir que las estrellas tienen cierta antipatía con la complesión de aquel hombre, que le inclina o le mueve a hacer aquellas cosas (p. 302).

Les astres auraient ainsi une influence sur le comportement humain en incitant l'homme à agir dans un certains sens. Mais celui-ci conserve sa liberté de choisir et ne saurait être contraint d'agir contre sa volonté. Le libre arbitre, la vertu et la volonté sont donc supérieurs à toute influence stellaire. Pour cette raison, le sage devient chez l'emblémiste hollandais Rollenhagen (Planche XVII, fig. 2) l'image de l'homme capable de surmonter l'influence des étoiles :

> Encor que des Astres la celeste puissance,
> Verse dessus nos corps leur secrete influence :
> Le Sage toutefois comme un Roy genereux,
> Va surmontant du ciel les astres lumineux (I, 31)[237]

3. 3. Critique de l'astrologie et défense du libre arbitre.

Si le thème de l'astrologie est si prégnant de la Renaissance au Baroque, c'est parce qu'il est en arrière-fond de la diatribe sur la liberté de l'homme : celui-ci est-il déterminé ou jouit-il d'un libre arbitre ? L'astrologie judiciaire tire ses sources du *fatum astrologicum*[238] qui considère que la destinée de l'homme dépend de la position et de l'interaction des corps célestes[239]. Ce *Fatum* antique étant résolument fataliste, il ne pouvait être accepté par le christianisme. En effet, si tout est écrit cela signifie que l'homme est mû par une volonté supérieure et que toute espèce de libre arbitre est niée. Ce dernier concept soutient, au contraire, que l'homme se détermine lui-même par ses actions et qu'il agit en connaissance de cause.

Chez Lope de Vega, défenseur des préceptes tridentins, l'assimilation entre le devin et le démon apparaît dès la fin du premier livre du *Peregrino en su patria* dans l'*auto sacramental* qui encense le libre arbitre humain. Les devins sont représentés

---

[237] Gabriel Rollenhagen, *Nucleus Emblematum*, E musaeo coelatorio Crispiani Passaei, Prostant, apud Joannem Iansonium bibliopolam Arnhemiensem, 1611, Livre I, emblème 31, n. p.
[238] Juste Lipse, *De Constantia*, I, 18, préfère l'appellation *Fatum mathematicum*.
[239] Le plus important exposé antique sur le destin astrologique est la *Tétrabible* de Ptolémée.

comme des « demonios prestigiatores » (p. 142) dont le seul but est de tromper les hommes. Ils sont une offense à Dieu qui est le seul à connaître les choses à venir.

Les emblémistes de l'époque adressent le même reproche aux astrologues qui font preuve d'orgueil et offensent Dieu en se croyant capables de prédire ce qu'il a décidé[240]. Dans la première édition d'Augsbourg de l'*Emblematum Liber* (1531), reprenant le *topos* de l'astrologue tombé dans un puits – sur la gravure de l'emblème intitulé « *IN ASTROLOGOS* » –, Alciat fait figurer le savant grec Thalès de Milet (625 av. J.-C. – 547 av. J.-C.) en tant qu'astrologue (Planche XVIII, fig. 1). Ce dernier, au lieu de regarder sur terre où il pose les pieds, est sur le point de trébucher sur une pierre en forme de parallélipipède car il observe les astres du ciel.

En 1549, Jean Calvin choisit le même *topos* pour critiquer l'astrologie judiciaire dans son *Advertissement contre l'astrologie judiciaire* :

> Ce serait à telles manières de gents qu'on pourrait appliquer la risée qu'ouit un ancien philosophe de sa chambrière, lequel étant trop attentif aux étoiles, et n'ayant point loisir de regarder à ses pieds, fit un faux pas et tomba dedans une fosse[241].

Camilo Marazza rappelle à ce propos que Calvin avait instauré, lui aussi, une distinction entre astrologie et astronomie :

> Calvino distigue tra la vera astrologia (noi diremmo astronomia) che « est la cognoissance de l'ordre naturel et disposition que Dieu a mise aux estoilles et planettes » e che sirve a determinare il corso, al quale costituisce dunque una scienza al servizio del Creatore, e la vana pretesa dell'astrologia giudizaria di il conduire all'influsso degli astri tutto quanto accade agli uomini che è invece folle curiosità e superstizione diabolica[242].

La pierre parallélipipédique de la *pictura* d'Alciat évoque le socle sur lequel Mercure se tient assis dans un autre emblème du juriste milanais (Planche XI, fig. 1) et qui symbolise les arts libéraux, c'est-à-dire le savoir indispensable pour mener une vie sans soucis. Cependant, l'épigramme de « *IN ASTROLOGOS* » s'adresse à Icare et met en garde contre l'imprudence. Dans les éditions postérieures, l'image se mettra en adéquation avec le texte en représentant la chute d'Icare (Planche XVIII, fig. 2) :

---

[240] Gloria Bossé-Truche, « Les représentations de la Prudence et de la Providence… », *op. cit.*, p. 5.
[241] Jean Calvin choisit ce même Thalès pour critiquer l'astrologie judiciaire dans son *Advertissement contre l'astrologie*, *op. cit.,* p. 68. On trouvait déjà cette anecdote chez Platon, *Théétète* (174a) et chez Cicéron, *De la nature des Dieux* (I, 25).
[242] Camilo Marazza, « Fato e destino nella polemica antiastrologica di Calvino e di Pontus de Tyard », *in* Enea Balmas (coord.), *Il tema della Fortuna nella letteratura francese e italiana del rinascimento, op. cit.*, p. 252.

En l'air vollas (ô Icar) jusqu'à tant,
Que bas tombas par la cire fondant :
Or même cire, & feu le ressuscite,
A celle fin que ton exemple incite
Tout Astrologue à rien ne pourparler,
Car il cherra, au ciel volant voler[243].

Pour l'Antiquité, Icare n'est à proprement parler qu'un épiphénomène du mythe de Dédale, son père, qui construisit pour le roi Minos, en Crête, le labyrinthe dans lequel fut enfermé le Minotaure[244]. Lorsqu'Ariane voulut sauver Thésée, venu tuer le Minotaure dans son labyrinthe, elle demanda à Dédale de l'aider. Ce dernier lui conseilla de remettre à Thésée un long fil qu'il déroulerait au fur et à mesure pour marquer le chemin du retour. Lorsque Minos l'apprit, il enferma Dédale dans le labyrinthe avec son fils Icare. Dédale, déjà génial inventeur de la navigation à voile, fabriqua des ailes avec des plumes qu'il fit tenir entres elles grâce à de la cire. Il s'échappa ainsi, par la voie des airs, avec son fils après lui avoir recommandé de ne pas trop s'approcher du soleil, car la chaleur ferait fondre la cire, et de ne pas voler trop près de la mer, car l'humidité alourdirait les ailes. Mais Icare, volant comme un oiseau, fut transporté de joie et s'éleva en direction du soleil. La chaleur fit fondre la cire, les ailes se détachèrent et Icare tomba et se noya dans la mer Egée.

Ce qui n'était qu'un épisode mythologique devint à la Renaissance le mythe d'Icare. On le retrouve dans la première édition en espagnol d'Alciat (Planche XVIII, fig. 2), dans un emblème intitulé « De los Astrologos », à la fois dans la *pictura* et dans l'épigramme. En montrant et en commentant la chute d'Icare, Alciat y satirise « ces fous d'astrologues qui se risquent à faire des prédictions »[245]. Dans cet emblème apparaît le débat sur la validité de l'Astrologie en tant que science. L'humanisme voyait dans l'astrologie une science capable d'interpréter les secrets de la nature – et donc en partie de la divinité puisque la tradition naturaliste avait insisté sur l'analogie entre le microcosme humain et l'univers[246] – ainsi que les fables des dieux païens[247].

---

[243] Alciat, *Toutes les emblèmes*, Lyon, Guillaume Rouillé, 1558, pp. 125-126.
[244] La littérature sur l'épisode d'Icare est abondante ; la fable apparaît entre autres dans les *Métamorphoses* d'Ovide (VIII, 183-235) et dans l'*Énéide* de Virgile (VI, 14-33).
[245] Christian Bouzy, « Crime et châtiment dans les livres d'emblèmes français et espagnols… », *op. cit.,* p. 9.
[246] Francisco Rico, *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en la cultura española*, Madrid, Alianza Editorial, 1986, pp. 174-176.
[247] Alciato, *Emblemas, op. cit.*, pp. 137-138.

Icare représente les hommes qui veulent connaître les mystères de la création et savoir ce que leur réserve le futur. Mais, s'agissant d'un savoir que seul Dieu possède, le désir des astrologues de connaître les impénétrables voies divines est justement critiqué. La Bible raconte comment le roi Nabuchodonosor consulta les astrologues et les devins de Chaldée pour percer la signification d'un de ses songes, aucun n'en fut capable sauf Daniel, inspiré par Dieu qui est le seul à pouvoir révéler les choses secrètes :

> Le mystère que poursuit le roi, sages, devins, magiciens et exorcistes n'ont pu le découvrir au roi ; mais il y a un Dieu dans le ciel, qui révèle les mystères et qui a fait connaître au roi Nabuchodonosor ce qui doit arriver à la fin des jours. Ton songe et les visions de ta tête sur ta couche, les voici : Ô roi, sur ta couche, tes pensées s'élevèrent concernant ce qui doit arriver plus tard, et le révélateur des mystères t'a fait connaître ce qui doit arriver. À moi, sans que j'aie plus de sagesse que quiconque, ce mystère a été révélé, à seule fin de faire savoir au roi son sens, et pour que tu connaisses les pensées de ton cœur (Daniel 2, 27-30).

En voulant acquérir de telles connaissances, l'homme cherche à s'élever au niveau de Dieu, ce que le christianisme ne peut tolérer. Par conséquent, Icare est un exemple à ne pas suivre. Jean Baudoin déclare ainsi à propos de ce dernier :

> Ce mal avisé jeune homme, qui pour avoir voulu s'élever trop haut, fondit aux rayons du Soleil ses ailes de cire, & se précipita dans la mer, est le vrai Emblème de la prétendue suffisance de la plupart des Savants du monde. La curiosité qu'ils ont pour les choses qui sont au dessus d'eux, est ce qui les perd, & qui leur fait rencontrer des gouffres & des abîmes, lors qu'au lieu d'étudier les merveilles de la terre, ils s'obstinent à vouloir pénétrer jusques dans les secrets du Ciel. Tels sont pour l'ordinaire, les Astrologues, & tous ceux de leur Cabale, de la profession desquels ayant à parler en ce Discours, je dois plutôt craindre de ne m'en pouvoir acquitter, comme il faut, que de manquer de matière, en ayant une si ample.
> Je commencerai donc par la différence qu'il y a de l'*Astrologie* à l'*Astronomie* : Car au lieu que cette dernière, comme agissant sur la Théorie, traite du monde en général, & des Sphères en particulier, ensemble de leur situation, de leur cours, & de leur mouvement ; des Etoiles fixes, de leurs aspects, de la Théorie des Planètes […] ; L'Astrologie au contraire (j'entends parler de celle qu'on nomme *naturelle*) met en pratique les mouvements des Etoiles & des Cieux, outre qu'elle juge du futur des choses[248].

Jean Baudoin défend l'astrologie « naturelle » pour mieux fustiger, quelques pages plus loin, l'autre astrologie qui s'attache à « juger de ce qui doit arriver aux hommes, par le Signe sous lequel ils ont pris naissance »[249] et qui est contraire aux « points de la Foi »[250].

---

[248] Baudoin, *Recueil d'Emblemes divers*, Vol. I, Paris, Jacques Villery, 1646, pp. 115-116.
[249] *Ibid.,* p. 122.
[250] *Ibid*., p. 122.

Jean Baudoin rappelle par ailleurs le passage biblique dans lequel « Dieu menace grandement les Consulteurs d'Etoiles, qui le délaissent, pour suivre la vanité »[251] :

> Tu t'es épuisée à force de consultations,
> qu'ils se présentent donc et te sauvent
> ceux qui détaillent le ciel,
> qui observent les étoiles,
> qui annoncent chaque mois ce qui va fondre sur toi.
> Voici qu'ils sont comme fétus de paille,
> le feu les brûlera, […]
> Ainsi auront été pour toi tes devins,
> pour lesquels tu t'es fatiguée depuis ta jeunesse :
> ils ont erré, chacun devant soi,
> et pas un ne t'a sauvée (Isaïe, chap. 47, versets 13-15).

Jean Baudoin ne se contente pas de l'exemple d'Icare pour illustrer la leçon théologico-morale, il s'inspirera également du mythe de Prométhée. Titan en conflit avec Zeus, Prométhée avait pris le parti des hommes contre les dieux. Prométhée s'était moqué de Zeus en donnant aux hommes la meilleure partie d'un bœuf qui venait d'être tué et en laissant les os et les abats au roi des dieux. Pour se venger, Zeus retira aux hommes le feu divin, les condamnant ainsi à manger la viande crue. Prométhée décida alors de voler dans les forges d'Héphaïstos une étincelle du feu divin qui devint l'âme humaine. Grâce à cette intelligence, les hommes abandonnèrent leur vie primitive.

La trahison de Prométhée indigna Zeus qui décida de châtier le titan. Tout d'abord, il envoya Pandore, la première femme, qui ouvrit la jarre que lui avait confiée Zeus libérant ainsi les maux qui se répandirent sur l'humanité (l'épisode est fréquemment illustré par l'emblématique). Puis Zeus fit enchaîner Prométhée sur le mont Caucase, le condamnant à se faire dévorer chaque jour, par un aigle, son foie qui se reconstituait au cours de la nuit. Hercule mit fin au supplice de Prométhée en tuant l'oiseau d'une flèche ce qui permit au titan de révéler à Zeus une terrible prédiction : l'enfant qui naîtrait de son union avec Thétis le surpasserait en puissance et le détrônerait. Zeus choisit alors de ne pas s'unir à Thétis et épousa Héra[252].

---

[251] Baudoin, *Recueil d'Emblemes divers*, Vol. I, *op. cit.*, p. 123.
[252] Jean-Claude Belfiore, *Dictionnaire de mythologie grecque et romaine,* Paris, Larousse, 2003, pp. 536b-537b.

Chez Alciat (Planche XIX, fig. 1), le mythe de Prométhée reprend la tradition qui « faisait de Prométhée le fondateur de l'astrologie »[253] pour stigmatiser « l'orgueil intellectuel des cercles hermétiques acharnés à percer le mystère de la connaissance »[254]. Pour Jean Baudoin, qui s'inspire étroitement d'Alciat, le mythe donnait lieu à un emblème critiquant sans concession les astrologues (Planche XIX, fig. 2) :

> Ces Esprits curieux, qui sont les subtils à rechercher les mystères de la Théologie, ou qui s'imaginent de pouvoir entendre les Oracles de la Foi Chrétienne, par des raisons naturelles ; & qui sont même si hardis, que de vouloir pénétrer jusque dans les secrets du Ciel ; sans considérer qu'il y a là haut des lumières si brillantes, que les yeux des hommes n'en sauraient jamais souffrir l'éclat, quelques clairvoyants qu'ils puissent être[255].

Dans *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Constanza rencontre une jeune fille et devine qu'elle a devant elle Luisa, l'épouse d'Ortel Banedre, le Polonais qui a croisé leur chemin peu auparavant. Avant de révéler à ses compagnons l'identité de la jeune fille, elle déclare :

> –Señores, vosotros estáis dudosos de que si la ciencia que yo tengo de adevinar es falsa o verdadera. La cual ciencia no se acredita con decir las cosas que están por venir, porque sólo Dios las sabe y, si algún humano las acierta, es acaso, o por algunas premisas a quien la esperiencia de otras semejantes tiene acreditadas (p. 585)[256].

Pour Constanza il est donc impossible de deviner les choses à venir, cette faculté n'appartient qu'à Dieu. Si l'homme devine les faits à venir ce n'est que par hasard, par l'expérience ou la connaissance de faits similaires.

Sur les traces d'Alciat, Gilles Corrozet réalisa un emblème « Contre les astrologues », en insistant dans l'épigramme sur le fait, comme Constanza, que seul Dieu connaît les choses à venir (Planche XX, fig. 1) :

> Ce n'est pas à nous à connaître
> Les secrets, & les mouvements
> Des cieux, étoiles, éléments :
> C'est à Dieu, qui en est le maître[257].

---

[253] Christian Bouzy, « Crime et châtiment dans les livres d'emblèmes… », *op. cit.*, p. 21.
[254] *Ibid.,* p. 21.
[255] Jean Baudoin, *op. cit*., Vol. II, p. 29.
[256] Cependant, la rencontre avec Soldino – qui prédit la fuite de Bartolomé et Luisa avec les bagages – contredit quelque peu cette déclaration (sauf s'il s'agit de l'expérience acquise par cet homme sage).
[257] Gilles Corrozet, *Hecatomgraphie, op. cit.*, [f° K vi v°].

Tout comme le maître enseigne en indiquant à ses élèves de son index ce qui lui semble important, l'astrologue de la *pictura* montre les étoiles. Mais le quatrain souligne que le seul vrai maître est Dieu qui connaît toute chose et peut donc guider les hommes en leur indiquant le bon chemin. La glose poétique qui s'ensuit, se présente sous la forme d'une petite fable relatant la chute d'un philosophe – rappelant Thalès de Milet – auquel un serviteur s'adresse de la sorte :

> Certes (monsieur) je m'étonne en cela,
> Que les secrets du ciel voulez enquerre,
> Et ne voyez les dangers en la terre.
> Vous enquerez la nature des cieux,
> Et ne voyez ce qu'est devant vos yeux.
> Par ce propos il taxe la folie,
> Du philosophe, & son astrologie :
> Qui entreprend de connaître les faits
> Du seigneur Dieu, & occultes effets :
> Et veut juger des choses advenir,
> Et quel chemin elles pourront tenir[258].

Ici, l'astrologue ne trébuche pas sur une pierre, comme dans l'emblème d'Alciat, mais – de manière plus conforme au *topos* – s'abîme dans un trou qui peut représenter l'inconnu du monde d'ici-bas. En effet, l'astrologue, qui cherche à connaître les évènements futurs, fait preuve de présomption car il essaye d'avoir la même connaissance de l'univers que Dieu, alors même qu'il ignore les dangers du monde qui l'entoure.

De la même façon, intéressé à détruire les fausses croyances de l'astrologie[259], Jean de La Fontaine (1621-1695) y consacrera certaines de ses fables. Ainsi, la fable XIII du Livre II – intitulée « L'astrologue qui se laisse tomber dans un puits » – illustre le même *topos* :

> Un Astrologue un jour se laissa choir
> Au fond d'un puits. On lui dit : « Pauvre bête,
> Tandis qu'à peine à tes pieds tu peux voir,
> Penses-tu lire au-dessus de ta tête ? »
> Cette aventure en soi, sans aller plus avant,
> Peut servir de leçon à la plupart des hommes […].
> Il en est peu qui fort souvent
> Ne se plaisent d'entendre dire
> Qu'au Livre du Destin les mortels peuvent lire.

---

[258] Gilles Corrozet, *Hecatomgraphie, op. cit.*, [f° K vii r°].

[259] Voir l'étude d'Arnaud Welfringer, « Les signes du destin. L'astrologie entre rhétorique et herméneutique dans quelques fables de La Fontaine », *sans papier*, septembre 2010, [en ligne] disponible sur http://frenchstudies.einaudi.cornell.edu/files/sanspapier/Welfringer_sanspapier_Sept 2010.pdf, consulté le 16 juillet 2012.

Mais ce Livre qu'Homère et les siens ont chanté,
Qu'est-ce que le Hasard parmi l'antiquité,
Et parmi nous la Providence ?
Or du hasard il n'est point de science :
S'il en était, on aurait tort
De l'appeler hasard, ni fortune, ni sort,
Toutes choses très incertaines.
Quant aux volontés souveraines
De celui qui fait tout, et rien qu'avec dessein.
Qui les sait que lui seul ? comment lire en son sein ?[260]

Dans cette fable « La Fontaine s'en prend au déterminisme astral et défend le hasard »[261].

Rappelons les ressemblances existantes entre l'emblème des XVI^e^-XVII^e^ siècles et la fable des XVII^e^-XVIII^e^ siècles qui était le plus souvent illustrée[262]. Les gravures illustrant les fables de La Fontaine (Planche XX, fig. 2 ; Planche XXI, fig. 1) ou des autres fabulistes sont d'ailleurs assez souvent directement reprises des emblèmes du XVI^e^ siècle.

L'incertitude des évènements présente dans la fable de La Fontaine « toutes choses très incertaines » apparaît aussi chez Sebastián de Covarrubias (Planche XXI, fig. 2). La glose insiste sur « la grande mutabilité du monde »[263] : « Los sucessos son tan varios, y tan inciertas las cosas por venir, que ningun hombre cuerdo deve assegurarse en ellas, aunque tenga ciertas premisas, y razonales congeturas »[264].

Dans *El peregrino en su patria* le protagoniste, en pèlerinage vers le lieu montagneux de Montserrat (Livre II), s'arrête lors de son ascension dans plusieurs « estaciones » dans lesquelles il reçoit à chaque fois un enseignement. L'habitant de la troisième station lui relate l'histoire d'un homme ayant acquis la faculté de prédire l'avenir grâce à un magicien qui l'avait mis en état de possession démoniaque. Le possédé était dès lors capable de faire des prédictions, sauf le jour de la Passion du Christ. Ce récit permet de critiquer l'art divinatoire qui est associé au mal et au démon et de souligner la supériorité du Christ (p. 165). Dans ce récit astrologie,

---

[260] Jean de la Fontaine, *Fables choisies*, Claude Barbin, Paris, 1668, p. 74.
[261] Arnaud Welfringer, « Les signes du destin. L'astrologie entre rhétorique et herméneutique dans quelques fables de La Fontaine », *op. cit.,* p. 1.
[262] Voir Christian Bouzy, « L'emblème ou la fable par l'image au siècle d'Or », *Tigre,* 10, *La Fable (I)*, Grenoble, Centre d'études et de recherches hispaniques de l'Université Stendhal, 1999, pp. 53-84.
[263] Gloria Bossé-Truche, « Les représentations de la Prudence et de la Providence… »*, op. cit.,* p. 5.
[264] Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales, op. cit.,* Libro II, emblema 68, f° 168 v°.

démonologie et sorcellerie sont entremêlées puisque l'homme acquiert la faculté de prédire l'avenir grâce au démon[265] et à l'utilisation de rites occultes et d'onguents :

> Dijo que cierto mágico […] le había llevado una noche a un monte, y mandándole arrancar una hierba le había escupido en la boca, y untándole los ojos con ciertos ungüentos vio luego diversos escuadrones de demonios, uno de los cuales a manera de cuervo se le había entrado por la boca y desde entonces le había quedado esta facultad de predecir las cosas siempre que él querría, exceptuando el día de la Pasión de Cristo (p. 165).

Une grande partie du sixième discours de la *Historia de Hipólito y Aminta* traite de l'astrologie. Alors que Hipólito est fait captif par des Turcs, il devient le sujet d'un certain Reçuan qui a noté que son esclave était très cultivé et noble. Un jour, Reçuan reçoit un *alfaquí* qui lui sert d'oracle et lui prédit que sa fille sera tuée par un homme à qui elle avait refusé son amour. Lorsque Reçuan, voyant la réaction de Hipólito, lui demande son avis, l'espagnol enchaîne résolument les accusations et les arguments pour discréditer l'*alfaqui*. Il insiste sur les risques qu'un tel homme courrait s'il vivait en Espagne :

> –A los que tratan desta ciencia, llama en España la gente comun Adivinos, y la mas entendida Astrologos, Judiciarios, o Gnotelitas, esto es jueces de nacimientos. Todos los quales, fuera de que ellos, y quien no los cree son dignos de castigo, por la mayor parte son ignorantes, y gente, que llevada del aplauso del vulgo, desde uno se despeña a infinitos errores (f° 137 v° - 138 r°).

Selon Hipólito, seul le peuple ignorant peut donner crédit à de tels hommes, non les personnes instruites. C'est pourquoi tant le devin que celui qui l'écoute méritent d'être châtiés. Il rappelle ensuite que la religion catholique s'oppose à l'idée de destin fixé par la disposition des étoiles puisqu'une telle théorie vient contredire la notion de libre arbitre : « –Lo primero faltara nuestra libertad, pues reduzidas mis acciones a lo que disponen las estrellas, no pudiera obrar, ni executar lo contrario, cosa a que mi Fe contradize, y a la razon natural » (f° 138 r°).

L'emploi de la première personne du pluriel pour le possessif, « nuestra libertad », permet d'inclure les auditeurs. Celui de la première personne du singulier « mis acciones », « mi Fe », instaure ensuite un fossé entre Hipólito et les deux

---

[265] Javier González Rovira remarque que les phénomènes surnaturels critiqués par l'Église s'adaptent dans le roman néo-grec aux principes catholiques : ce sont des « manifestaciones divinas (milagros) o diabólicas (los hechizos y brujerías) » qui renvoient « a las creencias de la época » ; cf. Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro, op. cit.,* p. 147. Dans sa bulle de 1586, le pape Sixte V réaffirme l'intervention du démon dans ce type de questions comme le signale Antonio Cruz Casado, *op. cit*, p. 95.

Turcs. Tout d'abord, Hipólito agit vertueusement et ne croit pas en de telles superstitions. En outre, sa foi n'est pas celle des deux musulmans, et l'emploi de la majuscule permet de souligner sa supériorité, au moins à l'écrit pour le lecteur. Ensuite, pour convaincre Reçuan, Hipólito assimile l'oracle au démon : « –Juzgar las acciones por los nacimientos, o tiene su firmeza en las estrellas, o en algun pacto oculto, o manifiesto con el demonio » (f° 138 r°). Finalement, il s'appuie sur l'astronomie (véritable science à la différence de l'astrologie) pour évoquer l'éventuelle influence des étoiles sur la naissance et le destin humain, mais pour dire aussi qu'elle n'a pas de prise sur le libre arbitre[266] : « –[…] aunque esto fuera possible, quien me quitará a mi, que sabido el instante, la estrella, la inclinacion, y el influxo, no lo vença todo, y obre mi voluntad »[267] (f° 138 v°). Le plaidoyer d'Hipólito atteint le but escompté puisque, suite à cette avalanche d'arguments, l'*alfaqui* semble convaincu, au bout du compte, du bien fondé de la théorie avancée par le chrétien :

> Confuso el Alfaqui, le dixo, que era grande la fuerça de sus razones, pues sin hallar que responder a ellas, se via obligado a confessar que avia gastado inutilmente los ratos que se avia dado a la contemplacion de las estrellas, y que solo valen para pronosticar la mudança de los temporales (f° 139 r°).

Discrédité par Hipólito, l'*alfaqui* décide toutefois de se venger en le calomniant et en critiquant ses paroles. Ainsi, il s'empresse de prévenir Reçuan du prosélytisme exercé par Hipólito qui essayerait de convertir Ali à la religion catholique. Suite à ces accusations, Hipólito est emprisonné. Le sombre portrait psychologique de l'*alfaqui*, dressé par le narrateur qui le qualifie de « vil astrologo » (f° 139 v°), correspond à celui dépeint par Hipólito qui affirme que les devins passent des pactes avec le diable.

La glose qui accompagne l'emblème 93 d'Otto Van Veen intitulé « Seguro está, quien viviere bien » (Planche XXII, fig. 1) reprend tous les reproches énoncés par Hipólito :

> La astrologia judiciaria es permitida, en cuanto predice las sazones del Año, y en cosas mas solidas, es capaz de prudentes conjeturas: pero en los Horoscopos donde interviene la libertad del humano Arbitrio; siento con los doctores de la Iglesia, que pecara mortalmente él

[266] Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro, op. cit.,* p. 290.
[267] Cette défense du libre arbitre qui réduit à néant la possible influence des étoiles sur la vie de l'homme est en totale contradiction avec les déclarations avancées par le même Hipólito au sujet de ses aventures amoureuses comme nous l'avons étudié précédemment.

> que tuviere por infalibles. Y no obstante es tanto la sutileza del Demonio (permitiendolo Dios assi) que por un casso que sucede por fortuna; por raro, lo ponen todos en registro, y canonizan la sciencia, sin poner en cuenta milliones de mentiras que se olvidan por no sucedidas[268].

Dans le *Criticón*, Critilo se montre particulièrement méprisant envers les astrologues : « –¡Pues oír un astrólogo, el desvanecimiento con que habla en un pronostiquillo de seis hojas y seis mil disparates como si fuese el mejor tomo del Tostado! » (p. 715). Le mépris apparaît grâce au diminutif « -illo » ainsi qu'aux termes péjoratifs « desvanecimiento » et « disparates ». L'ironie et l'exagération renforcent la critique puisque Critilo prétend que les astrologues se disent capables de prédire six mille choses – qu'il qualifie « d'absurdités » – grâce à six feuilles seulement. Critilo souligne leur orgueil qui consiste à croire que leurs pronostics sont à la hauteur de grandes œuvres. La comparaison entre ces pronostics et l'œuvre d'Alfonso de Madrigal, introduite par « como si », montre que ce n'est que pure supposition, le subjonctif imparfait alors utilisé représentant un fait irréel.

Plus que de l'orgueil, le désir de connaître les évènements à l'avance est une insulte envers Dieu, car l'astrologue succombe en fait à une tentation du démon. Ainsi, dans son emblème 97 (Livre I) – sous le *motto* « *FATO PRUDENTIA MAIOR* » (la prudence est supérieure au destin)[269] – Sebastián de Covarrubias (Planche XXII, fig. 2) critique les astrologues judiciaires, ces devins qui, voulant savoir ce que seul Dieu peut connaître, font insulte au libre arbitre par leurs prédictions :

> El judiciario astrólogo, adivino,
> Sin juicio juzga, y suele alçar figura,
> De lo que a solo Dios saber convino,
> Forçar mi voluntad es desatino.
> El cielo, con su varia compostura,
> Si yo puedo hazerle resistencia,
> Con el libre albedrío, y la prudencia[270].

L'astrologue devin prétend juger sans avoir les connaissances ou le discernement nécessaire pour le faire, oubliant ainsi de faire preuve de prudence. La critique est renforcée par la figure dérivative, comme une sorte de polyptote, qui oppose les termes « juicio » et « juzga » dont la racine est commune mais dont le sens s'oppose du fait de la présence du privatif « sin ». La main sortant des cieux et

---

[268] Otto Van Veen, *Theatro Moral de la Vida Humana*, Amberes, H. y C. Verdussen, 1670, p. 186.
[269] Gloria Bossé-Truche, « Les représentations de la Prudence et de la Providence »*, op. cit.,* p. 6.
[270] Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales*, *op. cit.,* f°97 r°.

qui tient l'astrolabe est sans aucun doute celle de Dieu. L'emblémiste espagnol s'en sert pour montrer que seul Dieu connaît l'avenir et commande le mouvement des étoiles sans pour autant priver l'homme du plus grand des trésors, à savoir son libre arbitre. Dans la glose, Sebastián de Covarrubias précise ainsi :

> Dotado el hombre de un tan gran tesoro, como es el libre alvedrio, dexandole Dios su alma en su palma, para que con sus acciones libres merezca mediante su gracia: la influencia del cielo, estrellas fixas, planetas, elementos, no son parte para hazer ningun efeto en el de modo que fuercen su voluntad, aunque le irriten, le inclinen y inciten en alguna cosa particular. Y […] rechaçandola como nociva, tiene su mérito cerca de Dios en esta lucha, dandole semejantes tentaciones[271].

Le destin de l'homme n'est donc pas fixé par les étoiles. En effet, comme l'explique Gloria Bossé-Truche, pour Covarrubias « l'homme peut déjouer les pièges du destin grâce au libre arbitre et à la prudence »[272]. Si les étoiles ont le pouvoir d'influer sur le comportement humain, la liberté de choix que Dieu propose à l'homme lui permet – grâce au soutien providentiel du ciel – de lutter contre les tentations du monde et de montrer sa valeur en les repoussant.

Pour sa part, Juan de Horozco évoque le lien qui unit l'astrologue et devin Zoroastre au démon, tout en rappelant que les flammes de l'enfer seront le prix naturel de ceux qui lui donnent crédit (Planche XXIII, fig. 1) :

> Si Zorosatres Rey siendo enseñado
> Del enemigo nuestro fue el primero
> Que usó las malas artes, bien pagado
> Quedó de su maestro y compañero,
> Pues dizen que del mismo fue abrasado
> Con fuego del infierno verdadero,
> Que pago ha de esperar quien del se fia
> Sino es tenerle siempre compañía?[273].

Au début du XVII^e^ siècle, bien que l'astrologie judiciaire fût vivement critiquée par les autorités religieuses, sa présence dans les romans montre, comme le déclare Arturo Berenguer Carisomo, que « seguía teniendo imbatible vigencia »[274]. Qu'en était-il de la sorcellerie à la même époque ?

---

[271] Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales*, *op. cit.,* f° 97 v°.
[272] Gloria Bossé-Truche, « Les représentations de la Prudence et de la Providence… », *op. cit.,* p. 7.
[273] Juan de Horozco, *op. cit.,* Livre III, f° 139 r°.
[274] Arturo Berenguer Carisomo, *op. cit.,* p. 171.

4. Sorcellerie.

4. 1. La sorcellerie en Espagne

Au niveau européen, la sorcellerie fut assimilée à une superstition populaire et ne fut pas ressentie comme un danger jusqu'au XIV^{e} siècle, époque à laquelle se produisit un tournant. Elle fut alors qualifiée d'hérésie dans la bulle papale de Jean XXII en 1326, puis à nouveau dans celle de 1484 d'Innocent VIII : *Summis desinderantes affectibus*. Le *Malleus Maleficarum* (1486) qui s'appuie sur cette bulle est un manuel destiné aux inquisiteurs qui eut un succès éditorial considérable à l'époque. Il soutenait « l'idée nouvelle que la sorcellerie, ayant au départ les deux sexes pour auteurs, était une spécialité féminine »[275].

L'Espagne ne connaîtra pas la même chasse aux sorcières qui toucha le reste de l'Europe[276]. Dans le premier tiers du XVI^{e} siècle, l'existence des sorcières devint un fait avéré par différents traités. La justice civile espagnole opta pour la répression exemplaire. L'Inquisition, quant à elle, resta plus modérée et sceptique et refusa initialement que les affaires de sorcellerie se terminent sur le bûcher. La justice civile et l'Inquisition entrèrent donc en conflit sur ce domaine d'intervention. Le décret du 11 septembre 1525 accorda au Saint-Office la prise en charge des cas de sorcellerie. En 1525 l'Inquisiteur général Manrique décida de réunir une assemblée, la *Junta de la brujas,* qui avait pour but de prendre position en matière de sorcellerie[277].

Plongés dans cette diatribe, les théologiens déclaraient l'existence de pratiques démoniaques dans la sorcellerie alors que les juristes restaient prudents et sceptiques[278]. En 1529, l'Inquisition, consciente de l'ancrage dans les mœurs de

---

[275] Anny Cánovas*, La sorcière, la sainte et l'illuminée : les pouvoirs féminins en Espagne à travers les procès (1529-1655),* thèse soutenue le 21 juin 2008 à l'Université de Toulouse II-Le Mirail, p. 38. Joseph Pérez quant à lui souligne que le manuel fait de la femme un « ser particularmente nocivo ; su lubricidad hace de ella la cómplice ideald el demonio », *Crónica de la Inquisición en España*, Barcelona, Martínez Roca, 2002, p. 205.

[276] Joseph Pérez, *Crónica de la Inquisición en España, op. cit*., pp. 201-202 : « mientras en el resto de Europa se desataba una descomunal caza de brujas, responsables de miles de víctimas, en España, la Inquisición se mostró infinitamente más moderada ».

[277] Différents points abordés par la *Junta* : la véracité des faits de sorcellerie, le pacte avec le diable, le manque d'instruction religieuse… ; cf. Joseph Pérez, *Crónica de la Inquisición en España, op. cit.*, pp. 208-211.

[278] Julio Caro Baroja, *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza, 1995, p. 86 et p. 147.

cette pratique – tant parmi le peuple que parmi l'élite[279] –, opta pour une certaine réserve. La présence de sorcières étant plus importante dans des zones rurales où l'instruction religieuse faisait défaut, l'indulgence semblait logique. La répression se concentrait sur les juifs, les musulmans et les nouveaux chrétiens suspectés de poursuivre des rites judaïques ou islamiques. C'est au début du XVII^{e} siècle que de graves dénonciations pour sorcellerie débutèrent dans le royaume de Navarre[280]. Face à l'ampleur des accusations, les autorités furent dans l'obligation d'intervenir. Malgré tout, l'Inquisition ne put éradiquer ces pratiques ancrées dans les mentalités populaires. Christine Marguet souligne que « l'apparition de démons, d'anges ou de sorcières, dont l'existence est admise par le grand nombre, n'est donc pas autrement choquante »[281], ce qui justifie leur présence dans le roman néo-grec.

4. 2. La sorcière dans le *Persiles* et dans *El peregrino en su patria*

La présence de la magie et de la sorcellerie dans le roman néo-grec trouve ses racines dans le folklore populaire et permet de divertir le lecteur en faisant naître le *deleite.* Cependant, l'opposition de l'Église à de telles superstitions, plus particulièrement à partir de la Contre-Réforme, fait obstacle à son utilisation dans le roman. C'est pourquoi les auteurs donnent des explications rationnelles des phénomènes surnaturels[282] ; ainsi, dans le récit de Rutilio, la métamorphose de la sorcière en louve est expliquée comme étant une maladie. Un autre contournement consiste à donner une explication religieuse de ces phénomènes : ceux qui tournent bien sont des miracles dus à l'intervention divine, ceux qui tournent mal, comme les envoûtements, sont le fait de la magie et des manifestations démoniaques.

La suprématie du libre arbitre sur ces manifestations démoniaques, en particulier chez Cervantès, tout en s'inscrivant dans la droite ligne des préceptes tridentins – élément essentiel pour ne pas risquer la censure – permet d'introduire le

---

[279] Sur la présence de la sorcière en Espagne et ses démêlés avec l'Inquisition, consulter la thèse d'Anny Cánovas*, La sorcière, la sainte et l'illuminée: les pouvoirs féminins en Espagne à travers les procès (1529-1655), op. cit.*

[280] Joseph Pérez, *op. cit*., p. 201.

[281] Christine Marguet, *Le roman d'aventures et d'amour en Espagne, op. cit.,* p. 49.

[282] C'est aussi ce que tenta de faire l'Inquisition espagnole ; cf. Joseph Pérez, *op. cit*., p. 211 : « la Inquisición española […], en realidad, no cree en las brujas y se afana por buscar explicaciones racionales a su comportamiento ».

merveilleux, de provoquer l'*admiratio* chez le lecteur. Javier González Rovira explique ainsi que le merveilleux « aumenta el deleite del lector por su capacidad de despertar la admiración, requisito fundamental para el aprovechamiento de la obra »[283].

Comme le souligne Maurice Molho, chacun des quatre livres du *Persiles* « a sa sorcière »[284]. La première apparition se produit dans le discours de l'Italien Rutilio (livre I, chapitre 8) qui raconte ses tribulations à ses nouveaux compagnons d'infortune en insistant sur le cas de la « hechicera », de sa cape volante et de sa métamorphose en louve. Ces deux éléments font d'elle une sorcière (*bruja*), car ils soulignent ses « singulares poderes, harto superiores a los de una mera hechicera »[285]. Aux yeux de Rutilio, le tapis volant est un fait démoniaque : « dejéme llevar de los diablos (que no son otras las postas de las hechiceras) » (p. 187), terrifié il s'en remet à Dieu : « ¿Qué bien puedo esperar si se me niega el pedirle a Dios, de quien todos lo bienes vienen ? » (p. 187)[286]. Finalement, pour échapper à son étreinte, il tue la louve-sorcière d'un coup de couteau[287].

La luxure est une des caractéristiques des sorcières qui se servent de l'envoûtement pour arriver à leurs fins érotiques. Dans le *Tesoro de la Lengua*, l'entrée « BRUJA » rappelle cette spécificité des sorcières : « cierto género de gente perdida y endiablada, que perdido el temor a Dios, ofrecen sus cuerpos y sus almas al demonio a trueco de una libertad viciosa y libidinosa »[288]. Cenotia, une autre sorcière du *Persiles,* qui propose à Antonio de réaliser des miracles s'il accepte de se donner à elle (Livre II, chap. 8), est pareillement animée d'une telle intention coupable.

Bien que Rutilio, directement confronté à la sorcellerie, ait vécu lui-même une telle expérience, il reste sceptique sur l'existence de ces êtres qui ont la capacité de transformer leur apparence. Arrivé en Norvège, il rencontre un homme qui, se

---

[283] Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro, op. cit.*, p. 147.
[284] Maurice Molho, « Préface », *in* Miguel de Cervantès, *Les travaux de Persille et Sigismonde, op. cit.,* p. 36.
[285] Christian Andrés, « Erotismo brujeril y hechicería urbana en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* », *Anales Cervantinos*, Tomo XXXIII, 1995-1997, Madrid, 1997, p. 166.
[286] Cervantès oppose ici clairement le pouvoir de Dieu et celui du diable qui soutient le tapis ; cf. José-Ignacio Díez Fernández y Luisa Fernanda Aguirre de Cárcer, « Contexto histórico y tratamiento literario de la "hechicería" morisca y judía en el *Persiles* », *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, Vol. 12, n°2, 1992, p. 35.
[287] Pour Kenneth Krabbenhoft, le loup incarne le désir et sa mort symbolise la victoire de la conscience « sobre el miedo y el horror », *Neoestoicismo y género popular, op. cit.,* p. 83.
[288] Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la Lengua*, *op. cit.,* p. 358.

proclamant catholique chrétien, lui explique tant bien que mal ces métamorphoses qui, à l'époque :

> –Puedes, buen hombre, dar infinitas gracias al cielo por haberte librado del poder destas maléficas hechiceras [...]. Cuéntase dellas que se convierten en lobos [...]. Cómo esto pueda ser, yo lo ignoro y, como cristiano que soy católico, no lo creo; pero la esperiencia me muestra lo contario. Lo que puedo alcanzar es que todas estas transformaciones son ilusiones del demonio y permisión de Dios y castigo de los abominables pecados deste maldito género de gente (p. 189).

Rappelons qu'à cette époque « la métamorphose animale était […] rapportée au mal »[289], car un rapport étroit avait été établi, dès le Moyen Âge, entre animalité et péché. La déclaration de l'interlocuteur de Rutilio est paradoxale ; elle oppose en effet la croyance religieuse à la réalité, comme le souligne Christine Marguet : « Foi et " expérience " semblent, à première vue, irréconciliables, la réalité de la métamorphose étant niée par les théologiens »[290]. L'homme s'entoure toutefois de quelques précautions, ainsi utilise-t-il une tournure d'indéfini à la troisième personne, « cuéntase », comme pour prendre de la distance par rapport à ses affirmations ; de la même façon, il insiste sur sa croyance religieuse, « como cristiano que soy católico », pour ne pas être taxé d'hérétique par les autres personnages. Finalement, il préfère souligner son ignorance « lo ignoro », son scepticime « no lo creo », et donne à l'expérience de Rutilio une explication religieuse : ces métamorphoses, artifices du démon, sont autorisées par Dieu car elles constituent en fait le châtiment des sorcières.

Mauricio donne une explication rationnelle à la licanthropie considérée comme une pathologie. Après l'argument médical, il cite Pline comme autorité et soutient que c'est l'imagination de Rutilio qui lui a joué un tour : « todo esto se ha de tener por mentira y, si algo hay, pasa en la imaginación, y no realmente »[291] (p. 245). Face à l'entêtement de Rutilio, « lo que sé es que maté la loba y hallé muerta a mis pies a la hechicera » (p. 246), Mauricio lui explique que tout cela n'est qu'illusion, tout en reconnaissant un pouvoir maléfique aux enchanteurs :

---

[289] Louis Combet, *Cervantès ou les incertitudes du désir*, Lyon, Presses Universitaires, 1980, p. 394.
[290] Christine Marguet, *Le roman d'aventures et d'amour en Espagne, op. cit.*, p. 53.
[291] Antonio Cruz Casado, *op. cit.,* p. 94.

> –Todo esto puede ser […], porque la fuerza de los hechizos de los maléficos y encantadores (que los hay) nos hace ver una cosa por otra; y quede desde así asentado que no hay gente alguna que mude en otra su primer naturaleza (p. 246) [292].

Selon Maurice Molho, pour Mauricio « il n'y a ni sorcières ni maléfices et [il] faut revenir à la raison naturelle »[293].

La métamorphose n'existe donc pas ; en revanche, les sorciers et enchanteurs sont bien réels – « la brujería es cosa de experiencia » écrit Maurice Molho[294] – et peuvent, grâce à des envoûtements, influencer la perception sensorielle des êtres humains pour leur donner des illusions.

Le deuxième épisode où intervient la sorcellerie à lieu lors du séjour des personnages sur l'île du roi Policarpo (livre II, chapitre 8). La sorcière Cenotia, conseillère du roi, entre dans la chambre du jeune Antonio pour tenter de le séduire. Elle se présente à lui en précisant qu'elle a fui l'Espagne et ses « mastines veladores que en aquel reino tienen del católico rebaño », c'est-à-dire les sbires de l'Inquisition[295]. Elle révèle à Antonio qu'elle s'adonne avec un certain don à la magie : « mis ejercicios, los de Zoroastes, y en ellos soy única » (p. 330). Il s'ensuit une véritable leçon terminologique sur les différents mots employés pour qualifier sa profession[296].

Dans un long « autoelogio »[297], Cenotia critique les « hechiceras » (les sorcières) dont les agissements se transforment en farce. Si elles atteignent parfois leur but c'est parce que Dieu autorise qu'elles soient trompées par le diable, ce qui est une manière de les punir. En revanche, les « magas y encantadoras » (magiciennes), catégorie à laquelle elle dit appartenir, doivent être respectées

---

[292] Il s'agit là de l'explication officielle donnée à l'époque ; cf. Christian Andrès, « Erotismo brujeril y hechicería urbana en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* », *op. cit.,* p. 167.
[293] Maurice Molho, « Préface », *in* Miguel de Cervantès, *Les travaux de Persille et Sigismonde, op. cit.,* p. 38.
[294] Maurice Molho, « "El sagaz perturbador del género humano": Brujas, perros embrujados y otras demonomanías cervantinas », *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, Vol. 12, n° 2, 1992, p. 26.
[295] Ce qu'elle confirmera un peu plus loin « –Dígote, en fin, bárbaro discreto, que la persecución de los que llaman inquisidores en España me arrancó de mi patria » (p. 332).
[296] R. H. Robbins distingue les deux catégories : « hay que distinguir entre hechicería y brujería, la primera es un fenómeno atemporal y mundial, mientras que la segunda se limitó a unos tres siglos, entre 1450 y 1750, y a la Europa occidental (además del estallido de Salem). La hechicería es un intento de dominar la naturaleza para producir resultados benéficos o maléficos, por lo general con la ayuda de espíritus del mal. Por otra parte, la brujería engloba a la hechicería, pero va más lejos, pues la bruja firma un pacto con el Diablo para realizar actos mágicos con el fin de negar, afrentar y repudiar al Dios cristiano » ; voir R. H. Robbins, *Enciclopedia de la brujería y demonología*, Barcelona, Debate, 1988, p. 298.
[297] José Ignacio Díez Fernández y Luisa Fernanda Aguirre de Cárcer, *op. cit*., p. 37.

puisqu'elles pratiquent une science[298] qui se fonde – tout comme l'astrologie judiciaire de Mauricio – sur l'observation, l'étude et la connaissance: « tratamos con las estrellas, contemplamos el movimiento de los cielos, sabemos la virtud de las yerbas, de las plantas, de las piedras, de las palabras » (p. 331). Il s'agit d'une magie naturelle qui consiste à relier « lo activo a lo pasivo »[299] et n'a rien à voir avec la magie « maléfica y diabólica »[300] des « hechiceras ». Cenotia prétend ainsi que son pouvoir est grand et qu'elle peut faire des miracles ; en revanche, elle reconnaît ne rien pouvoir contre le libre arbitre et la volonté de l'individu.

Pour Antonio Cruz Casado, Cervantès adopte ici une position « prudente y ortodoxa de aceptación del hecho mágico » qui ne contredit pas le libre arbitre[301]. Lorsque Antonio tue malencontreusement Clodio alors qu'il visait Cenotia avec sa flèche, le narrateur ironise aux dépens de celle-ci parce qu'elle fuit au lieu de se servir de sa magie pour se défendre :

> Volvió la Cenotia la cabeza, vio el mortal golpe que había hecho la flecha, temió la segunda y, sin aprovecharse de lo mucho que con su ciencia se prometía, llena de confusión y de miedo, tropezando aquí y cayendo allí, salió del aposento (p. 335).

En outre, l'usage familier de l'article défini « la » devant le nom de Cenotia marque également le manque de déférence du narrateur à son égard. Finalement, la sorcellerie ne semble pas si puissante puisqu'elle n'est d'aucune utilité à l'espagnole qui ne parvient pas à circonvenir le jeune Antonio[302]. Les « milagros » et l'« admiración » (p. 331), évoqués auparavant par Cenotia, font défaut. Pourtant l'efficacité et la rapidité des sortilèges sont attestées dans cet épisode[303]. Deux jours sont nécessaires pour que l'envoûtement fasse son œuvre sur Antonio : « El cual, de allí a dos días, se sintió mal dispuesto y cayó en la cama » (p. 337). En revanche, l'effet est immédiat[304] lorsque Cenotia décide d'y mettre fin sous les menaces d'Antonio père :

---

[298] José Ignacio Díez Fernández y Luisa Fernanda Aguirre de Cárcer, *op. cit*., p. 51.
[299] Eva Lara Alberola, « Hechiceras y bruja: algunos encantos cervantinos », *Anales cervantinos*, Vol. XL, 2008, p. 161.
[300] *Ibid*., p. 161.
[301] Antonio Cruz Casado, *op. cit*., p. 96.
[302] José Ignacio Díez Fernández y Luisa Fernanda Aguirre de Cárcer, *op. cit.,* p. 52.
[303] *Ibid*., p. 53.
[304] Christian Andrès, « Erotismo brujeril y hechicería urbana en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* », *op. cit.,* p. 174.

> Apenas hubo sacado la Cenotia sus endemoniados preparamentos de la puerta cuando salió la salud perdida de Antonio a plaza, cobrando en su rostro las primeras colores, los ojos vista alegre y las desmayadas fuerzas esforzado brío (p. 353). [305]

Malgré tout, Cenotia est consciente des limites de ses pouvoirs puisqu'aucune science, selon elle, ne peut surpasser la volonté humaine[306] : « ir contra el libre albedrío, no hay ciencia que lo pueda, ni virtud de yerbas que lo alcance »[307] (p. 332).

Cette déclaration vient cependant contredire l'explication de la « maga » sur ce qui fait la réputation de ses condisciples : bonne si elles font le bien et mauvaise si elles font le mal. Cela signifie qu'elles ont la possibilité de choisir entre le bien et le mal, mais leur liberté de choix n'est pas totale car la nature semble les influencer dans le mauvais sens. Cenotia déclare ainsi : « Pero, como la naturaleza parece que nos inclina antes al mal que al bien, no podemos tener tan a raya los deseos que no se deslicen a procurar el mal ajeno »[308] (p. 332).

Les actes de Cenotia ne lui sont donc d'aucun bénéfice et lorsqu'elle fait incendier le palais du roi Policarpo pour empêcher le départ d'Antonio, sa magie ne lui est d'aucun secours. Elle s'en mord même littéralement les doigts : « Mordíase las manos Cenotia y maldecía su engañadora ciencia y las promesas de sus malditos maestros » (p. 394). Comme le remarque Eva Lara Alberola, elle est victime d'un triple échec : en amour tout d'abord, puisqu'elle ne conquiert pas le cœur d'Antonio[309] ; en magie bénéfique ensuite, car elle se révèle incapable d'utiliser les

---

[305] Cette déclaration du narrateur vient contredire la présentation que Cenotia faisait d'elle-même. Elle est bien une « hechicera » et non une « maga » puisqu'elle aussi utilise des maléfices pour arriver à ses fins et pour se venger. Il y a donc un décalage entre les paroles de la sorcière et ses actes. Eva Lara Alberola parle à ce sujet du « binomio apariencias-realidad » récurrent chez Cervantès, *op. cit.,* p. 161.

[306] Christine Marguet, *Le roman d'aventures et d'amour en Espagne, op. cit*., p. 50.

[307] La toute puissance du libre arbitre vient contredire la force de la magie exposée par Cenotia ; pour Carlos Romero Muñoz, il s'agit d'une preuve de « las más laberínticas psicologías de cervantinas », *in* Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, op. cit.,* p. 332, note 9.

[308] Pour Eva Lara Alberola l'inclination au mal pousse la magicienne à renier Dieu et à passer un pacte avec le diable, la magicienne perd alors son âme et « a partir de entonces, practicará todo el mal posible como forma de liberación », *op. cit*., p. 173. José Ignacio Díez Fernández et Luisa Fernanda Aguirre de Cárcer estiment que les épisodes de sorcellerie dans le *Persiles* permettent à Cervantès de critiquer les « dos enemigos del católico: la carne y el demonio », *op. cit*., p. 54.

[309] L'échec des sorcières en amour est un *topos* de la littérature de l'époque ; cf. Ana María Porteiro Chouciño, « Amor, magia y mitología en *Belardo, el furioso* de Lope de Vega », *Anagnórisis*, n° 2, diciembre de 2010, p. 90 : « las hechiceras […] se valen de sus poderosas artes mágicas para infundir temor y respeto en los demás, pero no consiguen retener a los hombres que quieren ».

pouvoirs dont elle se targuait ; en magie maléfique finalement, du fait qu'elle échoue dans sa vengeance[310].

L'emploi par Cervantès du terme « naturaleza » reste toutefois équivoque. En effet, il signifie aussi bien la nature humaine que la Nature environnante et englobe même les deux sens. Au livre III (chap. 11), nous trouvons peut-être une explication à cette capacité de la Nature d'intervenir sur les êtres : elle est un agent de Dieu qui ordonne toute chose et peut avoir, par conséquent, une influence[311]. Voilà ce qu'explique Periandro à Bartolomé qui s'interroge sur le ciel et les « antípodas » et imagine que les hommes vivant de l'autre côté de la terre marchent sur la tête : « así que, como a nosotros el cielo que ves nos cubre, asimismo cubre a los antípodas que dicen, sin estorbo alguno y como naturalmente lo ordenó la Naturaleza, mayordoma del verdadero Dios, criador del cielo y de la tierra » (p. 543).

Toujours selon Cenotia, seul un phénomène est capable d'influencer la volonté, il s'agit de l'amour qui peut surpasser la volonté et avoir une influence sur le comportement[312], devenant y compris une excuse aux péchés[313] : « Las culpas que comete el enamorado en razón de cumplir su deseo no lo son, en razón de que no es suyo ni es él el que las comete, sino el amor, que manda su voluntad » (p. 365) affirme-t-elle au roi Policarpo pour le convaincre d'empêcher le départ du groupe de *pélerins*, et, par conséquent, obliger Antonio à demeurer sur l'île.

Cependant, n'étant pas totalement libres de leurs actes, puisque l'aide de Dieu ne leur est pas bénéfique, les sorcières n'ont pas les moyens d'agir sur la volonté de leurs victimes potentielles. Tel est le cas de Cenotia lorsqu'elle tente de convaincre Antonio de lui accorder sa confiance pour parvenir à le séduire. Elle se révèle trop entreprenante, ce qui a pour effet de faire peur au jeune homme qui réagit à ses avances avec une certaine violence. En effet, il décoche une flèche en sa direction mais celle-ci transpercera le malheureux Clodio. Pour se venger, Cenotia

---

[310] Eva Lara Alberola, *op. cit.,* p. 161 et p. 178. La condamnation de la sorcellerie par Cervantès se fait grâce aux dénouements des épisodes, que ce soit l'échec de l'envoûtement, du but recherché ou la mort. Ce dénouement est un rétablissement de l'ordre perdu ; cf. José Ignacio Díez Fernández y Luisa Fernanda Aguirre de Cárcer, *op. cit*., p. 58 : « es un final moral de restitución y castigo ».

[311] Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes, op. cit*., pp. 160-161.

[312] Ana María Porteiro Chouciño, *op. cit*., p. 86, fait une déclaration sur le rôle de l'amour dans l'œuvre de Lope qui correspond à celle que donne Cenotia : « es una fuerza ciega, casi sobrenatural, que domina a sus personajes y que condiciona su comportamiento hasta el punto de que estos no son responsables de las acciones que realizan. La voluntad de los enamorados queda anudada por el sentimiento amoroso ».

[313] En réalité ce n'est pas l'amour qui est responsable de ce comportement mais « el interés sexual », Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes, op. cit.,* p. 161.

décide de l'envoûter. Sans l'intervention d'Antonio père – qui doit lui aussi utiliser la menace[314] – et bien sûr celle de Dieu – qui le pousse à agir –, son fils serait mort sans que personne ne comprenne la cause ou la nature de la maladie qui le touchait : « La Cenotia te tenía hechizado y [...] en menos de diez días, perdieras la vida, si Dios y mi buena diligencia no lo hubiera estorbado » (p. 354). L'intervention divine est redondante dans le discours d'Antonio père puisqu'il conseille ensuite à son fils « de poner en obra todos sus consejos » avec l'aide de Dieu qui guide l'homme sur le droit chemin.

La troisième manifestation de la sorcellerie a lieu lors du séjour à Rome des pélerins (Livre IV). Zabulón vient proposer à Periandro de le conduire chez Hipólita la Ferraresa, une courtisane qu'il qualifie de « una de las más hermosas mujeres de Roma y aun de toda Italia » (p. 665). En réalité, c'est Hipólita qui a chargé Zabulón de cette mission car, depuis qu'elle a vu Periandro dans les rues de Rome, elle en est éprise et veut l'inviter chez elle pour le séduire. Periandro accepte de rencontrer la jeune femme mais, fidèle à Auristela, il se refuse à elle. Jalouse, Hipólita l'accuse tout d'abord de l'avoir volée pour ensuite se rétracter et décider de s'en prendre directement à Auristela qu'elle considère comme sa rivale. Elle a des doutes en effet, à juste titre, sur le prétendu lien fraternel entre Periandro à Auristela :

> –¿No sería posible que esta Auristela no fuese su hermana? ¿No sería posible que las finezas de los desdenes que usa conmigo lo quisiese asentar y poner en cargo a Auristela? ¡Válame Dios, que me parece que en este punto he hallado el de mi remedio! ¡Alto! ¡Muera Auristela! (p. 676-677)

Hipólita envisage ainsi la possibilité de conquérir Periandro en ôtant la vie à Auristela grâce à la sorcellerie[315]. Elle demande alors à Zabulón de charger sa femme (une juive[316]) d'ensorceler l'héroïne. L'envoûtement se révèle particulièrement efficace puisque Auristela dépérit et sa beauté se fane :

> No se atrevió la enfermedad a acometer rostro a rostro a la belleza de Auristela, temerosa no espantase tanto la hermosura la fealdad suya [...]. No había dos horas que estaba enferma y

---

[314] Maurice Molho, « Préface », *in* Miguel de Cervantès, *Les travaux de Persille et Sigismonde*, *op. cit*., p. 37.

[315] Ce n'est pas l'image de la sorcière qui est ici critiquée mais celle de la courtisane puisque Julia se contente d'exercer son emploi, elle n'est qu'un « hilo conductor » ; cf. Eva Lara Alberola, *op. cit*., p. 162 et p. 171.

[316] L'idée selon laquelle les femmes juives de Rome officiaient comme sorcières était très répandue à l'époque. Cette croyance devint un thème littéraire ; cf. Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda,* edición de Carlos Romero Muñoz, *op. cit*., p. 677, note 4.

> ya se le parecían cárdenas las encarnadas rosas de sus mejillas, verde el carmín de sus labios y topacios las perlas de sus dientes; hasta los cabellos le pareció que habían mudado color, estrechándose las manos y casi mudado de asiento y encaje natural de su rostro. (Libro IV, cap. 9, p. 684-685)

Cet épisode reprend le lieu commun de la beauté féminine comparable à une fleur qui se fane en vieillissant ou, ici, sous le coup de maléfices. L'emblématique en a usé abondamment, Sebastián de Covarrubias, par exemple, utilise l'image d'un serpent autour d'une rose accompagnée de l'épigramme (Planche XXIII, fig. 2) :

> La beldad, hermosura y loçania,
> De las lindas damas, es de manera,
> Que como el prado pierde su alegria,
> En passando la dulce primavera:
> Y como rosa alegre y fresca oy dia,
> Mañana esfuerça, que marchita muera […][317].

L'emblémiste espagnol, comparant la jeunesse au printemps, reprend ainsi le *topos* des saisons pour représenter les différentes étapes de l'existence[318].

De la même façon, l'emblémiste français Barthélémy Aneau (Planche XXIV, fig. 1), pour symboliser la brièveté de la vie, combina le motif de la rose avec celui du serpent qui se mord la queue, le fameux *ourobouros* qui symbolise l'éternité[319]. En revanche, pour Juan de Borja (Planche XXIV, fig. 2), l'*ourobouros* symbolise le fait que « toda la grandeza y prosperidad de esta vida se ha de acabar y destruyr por el tiempo » [320]. Le but de l'emblème de Barthélémy Aneau est d'opposer le corps mortel et l'âme immortelle pour montrer la supériorité de cette dernière et donc du divin et du spirituel sur le terrestre et le matériel. Cette supériorité est confirmée dans le *Persiles* par le fait que Periandro, à la différence de l'odieux duc de Nemours, ne délaisse pas Auristela malade, car il est épris de sa beauté intérieure et non pas de

---

[317] Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales, op. cit*., f° 103 r°.

[318] Ce thème est très présent chez les emblémistes espagnols. Voir John Cull y Antonio Bernat Vistarini, « Las edades del hombre en los libros de emblemas españoles », *op. cit.*

[319] Ce motif constitue une véritable antithèse comme le souligne Dietmar Peil, « Emblem Types in Gabriel Rollenhagen's *Nucleus Emblematum* », *Emblematica*, 1992, Vol. 6, n° 2, p. 273. Le symbolisme de la fleur est lui-même contradictoire ; cf. Christian Bouzy, « Dites-le avec des emblèmes : mythes, symboles et botaniques dans les Lettres espagnoles au Siècle d'Or », *in* Paulette Choné et Bénédicte Gaulard (éds.), *Flore au Paradis. Emblématique et vie religieuse aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles*, Glasgow, University, 2004, p. 89 : « très tôt […] les fleurs et leurs représentations artistiques, tant iconographiques que poétiques, ont fait l'objet d'un double symbolisme contradictoire, à la fois létal et vital : la flore est autant le symbole de l'éphémère que de l'éternel, de la vie que de la mort ».

[320] Juan de Borja, *Empresas Morales,* Prague, Jorge Nigrin, 1581, f° 29 v°. Sur la symbo lique du serpent qui se mord la queue, voir Aurora Egido, « Las sierpes enlazadas en un soneto de Lope de Vega », *in De la mano de Artemia, op. cit.,* pp. 99-113.

celle extérieure, éphémère. Les attitudes des personnages, et plus particulièrement des prétendants face à la maladie d'Auristela sont révèlatrices de la sincérité de leurs sentiments amoureux[321]. Ainsi, bien que la maladie fasse perdre à Auristela sa beauté; Periandro ne l'en trouvait pas moins belle « porque no la miraba en el lecho que yacía, sino en el alma, donde la tenía retratada » (p. 685).

Rappelons qu'à leur arrivée à Rome, les *pèlerins* avaient fait la rencontre d'un homme désireux de publier un livre d'aphorismes auquel chacun apporterait sa contribution. Tous s'exécutent et Auristela énonce pour sa part un aphorisme en totale adéquation avec cette idée : « *La mejor dote que puede llevar la mujer principal es la honestidad, porque la hermosura y la riqueza el tiempo la gasta o la fortuna la deshace* » (p. 633).

De la même façon, le lieu commun de la beauté comparable à une fleur qui se fane, combiné à celui des âges de la vie associés aux saisons, apparaît au début du *Criticón* – dont la structure générale est calquée sur les âges de la vie comparée aux saisons – lors d'une discussion entre les deux protagonistes sur la beauté de la Nature[322], reflet de la nature Humaine :

> –Mas ¡ay! –replicó Andrenio–, que lo que me lisonjearon las flores primero tan fragantes, me entristecieron después ya marchitas.
> –Retrato al fin –ponderó Critilo– de la humana fragilidad. Es la hermosura agradable ostentación del comenzar: nace al año entre las flores de una alegre primavera, […] y comienza el hombre a vivir entre las risas de la niñez y las lozanías de la juventud; mas todo viene a parar en la tristeza de un marchitarse […] (p. 90).

Pour Aurora Egido, Gracián veut montrer que, sans les bonnes œuvres, la beauté éphémère n'est rien : « nada vale »[323]. L'emblème d'Otto Van Veen intitulé « Buela el tiempo irrevocable »[324] reprend chacune de ces étapes dans une *pictura* (Planche XXV, fig. 1) à l'élaboration complexe. Quatre personnages se suivent en file indienne ; le premier – un enfant incarnant le printemps – est suivi par un adolescent

---

[321] À la différence des autres prétendants, le véritable amant surmonte cette épreuve qui lui est imposée, prouvant ainsi sa vertu, sa sincérité et sa supériorité ; cf. Antonio Cruz Casado, *op. cit.*, p. 103.

[322] La contemplation de la Nature provoque chez Andrenio une véritable admiration (Primera parte, *crisis* II, p. 80). Une des thématiques essentielles du *Criticón* consiste à opposer la Nature à l'aspect artificiel de l'existence humaine ; cf. Carlos Vaíllo, « *El Criticón* », *in* Aurora Egido y María Carmen Marín (coords.), *Baltasar Gracián: estado de la cuestión y nuevas perspectivas*, *op. cit.*, p. 111. Voir aussi Antonio Armisen, « Admiración y maravilla en *El Criticón* (más unas notas cervantinas) », *in Gracián y su época…, op. cit.,* pp. 211-213.

[323] Aurora Egido, « *El Criticón* y la retórica del silencio », *in La rosa del silencio, op. cit.*, p. 55.

[324] Otto Van Veen, *Theatro Moral de la Vida Humana*, *op. cit.*, p. 169.

porteur de gerbes de blé symbolisant l'été. Arrive ensuite l'homme mûr, l'automne, qui incarne la virilité et la tempérance. Un vieillard, l'hiver, ferme la marche. La proximité des personnages montre que ces étapes de la vie s'enchaînent rapidement et que le temps passe rapidement. La même idée est représentée par l'ange, surplombant les quatre personnages, dont les ailes de papillon symbolisent le temps éphémère. Dans les emblèmes et *hiéroglyphiques*, ainsi que dans les *vanitas* picturales et autres natures mortes, le papillon est le symbole de tout ce qui est éphémère et inconstant[325].

Après ce détour par les quatre saisons, métaphore habituelle de la vie humaine, revenons au motif de l'*ouroboros* dont l'origine se trouve dans les *hiéroglyphiques* d'Horapollon. Ce serpent qui se mord la queue servait aux Égyptiens à symboliser « el año que comienza por donde acaba, volviendo siempre a repetir el mismo circulo »[326] ; il sert aussi à représenter l'éternité, comme c'est le cas dans un emblème d'Alciat (Planche XXV, fig. 2)[327]. Gracián connaissait bien les représentations emblématiques de l'*ouroboros* ainsi que ses origines. Il s'y réfère en effet dans le *Criticón* à la crise X du livre III, pour en faire le symbole de l'existence humaine : « acaba el tiempo en círculo, mordiéndose la cola la serpiente: ingenioso jeroglífico de la rueda de la humana vida » (p. 765). L'image lui sert de « mise en abyme » de la structure circulaire « de son roman de la vie »[328].

Lope qui connaissait bien, lui aussi, les *Hieroglyphica* Horapollon[329] s'en inspire dans le *Peregrino* en choisissant la fleur qui représente – de façon tout aussi topique – la fragilité et la brièveté de la vie humaine : « Por eso lloraba Job que el hombre salía y se marchitaba como flor y huía como sombra » (p. 169). Dans son discours, le cinquième ermite que le protagoniste rencontre à Montserrat met l'accent sur la souffrance de l'existence humaine (Livre II, p. 169).

L'héroïne de Cervantès, Auristela, est totalement impuissante contre le mauvais sort que lui a jeté une sorcière juive. Face à l'efficacité de l'envoûtement, la

---

[325] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, pp. 727b-729a.
[326] Otto Van Veen, *Theatro Moral de la Vida Humana, op. cit.,* p. 168. Sur l'exacte signification de l'*ouroboros*, voir Christian Bouzy, « Regards sur les *Hieroglyphica* : Horapollon dans le *Tesoro de la Lengua* de Sebastián de Covarrubias*, in Regards sur le passé dans l'Europe des XVI*e *et XVII*e *siècles*, Actes du colloque tenu à Nancy (décembre 1995), Bern, Lang, 1997, p. 15.
[327] Alciato, *Emblemas,* Edición de Santiago Sebastián, *op. cit*., p. 172.
[328] Baltasar Gracián, *Le Criticon, op. cit.,* édition de Benito Pelegrín, p. 436, note 117.
[329] Aurora Egido, « Las sierpes enlazadas en un soneto de Lope de Vega », *in De la mano de Artemia, op. cit*., p. 105.

question se pose de savoir pourquoi Hipólita n'a pas demandé à la femme de Zabulón de jeter directement un sort à Periandro pour qu'il tombe amoureux d'elle. Le narrateur donne une explication qui se fonde sur le libre arbitre : si l'on peut toucher le corps, rien ne peut forcer la volonté de l'homme, il est libre de ses choix. Sachant cela, Hipólita demande donc à l'envoûteuse « no que mudase la voluntad de Periandro, pues sabía que esto era imposible, sino que enfermase la salud de Auristela » (p. 677).

Dans le *Persiles*, chaque manifestation de la sorcellerie est l'œuvre de personnages féminins. Ces femmes agissent directement, comme Cenotia, ou par sorcière interposée, comme Hipólita, pour atteindre un but : assouvir leur désir en séduisant un homme ou s'en venger suite à la désillusion. L'image que donne Cervantès de ces types féminins est conforme à la définition du mot « BRUJA » dans le *Tesoro de la Lengua*. Sebastián de Covarrubias y parle à la fois d'hommes et de femmes mais souligne que les femmes sont plus nombreuses car plus enclines à la luxure et à la vengeance :

> BRUJA. […] Hase de advertir que, aunque hombres han dado y dan en este vicio y maldad, son más ordinarias las mujeres, por la ligereza y fragilidad, por la lujuria y por el espíritu vengativo que en ellas suele reinar; y es más ordinario tratar esta materia debajo del nombre de bruja que de brujo[330].

Certes, la sorcellerie n'a pas de prise sur la volonté des êtres, en revanche son pouvoir est total sur le corps. Tant et si bien qu'Auristela se retrouve sur le point de perdre sa vie qui est entre les mains de cette « hechicera ». Auristela semble être une marionnette avec laquelle Hipólita joue à sa guise puisque c'est elle qui décide de son sort. Finalement, face au risque de perdre Periandro qui semble sur le point de mourir de chagrin, elle préfère renoncer à son plan machiavélique[331]. La courtisane demande à la sorcière juive d'annuler le sort qu'elle a jeté à Auristela, ce qui semble être d'une simplicité enfantine : « Hízolo así la judía, como si estuviera en su mano la salud o enfermedad ajena » (p. 689). Mais, rapidement, le narrateur brise

---

[330] Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la Lengua, op. cit.,* p. 358.

[331] Les sorcières représentent un obstacle au pèlerinage des protagonistes. Ceux-ci parviennent à surmonter l'épreuve du sortilège parce que leur amour est pur et plus fort que celui des envoûteuses ; cf. Eva Lara Alberola, *op. cit.*, p. 163. Christian Andrès y voit « la lutte entre le principe du Bien (symbolisé par le couple noble et vertueux Periandro-Auristela) et le principe du Mal (les trois sorcières) » ; cf. Christian Andrés, « Les personnages dans *Persiles* (1617) de Cervantès : ou du particulier à l'universel », *in* Jean-Pierre Sánchez (coord.), *Lectures d'une œuvre. « Los trabajos de Persiles y Sigismunda » de Cervantès*, *op. cit.*, p. 281.

l'image d'un pouvoir magique tout puissant en précisant que c'est Dieu qui est omnipotent et non pas la sorcière[332]. C'est lui qui accorde à cette dernière la puissance nécessaire pour imposer de telles mises à l'épreuve[333]. Indirectement, la sorcière est, entre les mains de Dieu, comme un instrument servant en quelque sorte à mettre en œuvre le châtiment divin au péché d'Auristela[334], coupable de s'être soustraite à la raison d'État en fuyant avec Periandro alors qu'elle devait épouser Maximino :

> [...] o como si no dependiera todos los males que llaman de pena de la voluntad de Dios, como no dependen los males de culpa; pero Dios, obligándole (si así se puede decir) por nuestros mismos pecados, para castigo dellos permite que pueda quitar la salud ajena esta que llaman hechicería, con que lo hacen las hechiceras. Sin duda ha él permitido, usando mezclas y venenos que con tiempo limitado quitan la vida a la persona que quiere, sin que tenga remedio de escusar este peligro, porque le ignora y no se sabe de dónde procede la causa de tan mortal efeto; así que, para guarecer destos males, la gran misericordia de Dios ha de ser la maestra, la que ha de aplicar la medicina. (p. 689)

Christian Andrès explique la distinction entre les « males de pena » et les « males de culpa », les premiers dépendent de Dieu, alors que les seconds sont du ressort du libre arbitre humain[335]. Le pouvoir divin ainsi que la volonté humaine sont supérieurs à la magie, l'homme est donc responsable de ses agissements et de leurs conséquences[336].

Pour Maurice Molho, cette déclaration du narrateur n'est pas une remise en cause de Dieu mais montre que « le succès des sortilèges repose non pas sur leur efficacité diabolique, mais sur notre ignorance de la médecine »[337]. L'homme ne comprend d'ailleurs pas toujours que Dieu puisse s'unir au démon ou tout du moins le laisser agir dans certains cas. Ainsi, dans le *Peregrino*, un ermite raconte comment et pourquoi deux hommes ont péri dans une tempête alors qu'un troisième a été sauvé de la mort :

---

[332] Antonio Cruz Casado, *op. cit.,* p. 92.
[333] Le lecteur tirera un enseignement moral des épisodes de Cenotia et de Julia ; cf. Eva Lara Alberola, *op. cit*., p. 174 : « la imposibilidad de forzar el libre albedrío [y] la impotencia diabólica ante los pechos cristianos ».
[334] Maurice Molho, « "El sagaz perturbador del género humano": Brujas, perros embrujados y otras demonomanías cervantinas », *op. cit.*, pp. 27-28.
[335] Christian Andrès, « Erotismo brujeril y hechicería urbana en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* », *op. cit.,* p. 170 : « dependiendo de Dios los primeros, mientras que los últimos se deben achacar al libre albedrío humano ».
[336] *Ibid.*, p. 171.
[337] Maurice Molho, « Préface », *in* Miguel de Cervantès, *Les travaux de Persille et Sigismonde*, *op. cit.,* p. 39.

> –Aquel día había oído aquellas santísimas palabras del Evangelio: *Et Verbum caro factum est* […]. De aquí colegireis la majestad y precio de estas palabras y cuán provechoso es en toda aflición y pena decirlas contra el demonio, pues habiendo sido autor de aquella tempestad y de la muerte de aquellos hombres, por permisión de Dios y secretos suyos, no pudo hacer ofensa en quien aquel día las había oído (p. 173).

L'homme reste dans l'incompréhension et l'ignorance des raisons profondes de telles mises à l'épreuve qu'il accepte avec une certaine résignation du fait qu'elles relèvent de secrets divins. En revanche, aucun doute ne plane sur la raison qui sauve le troisième homme : sa présence à l'église pour prier et sa participation à la messe lui ont sauvé la vie.

L'homme est donc soumis à la volonté de Dieu qui trace son destin et décide des épreuves qu'il devra endurer. Mais pour que Dieu ne soit pas taxé de cruauté (ou pour ne pas subir les foudres de l'Inquisition), le narrateur précise que c'est Dieu qui met fin à ces mêmes épreuves puisqu'il est bon et miséricordieux.

Dans le *Peregrino*, la sorcellerie se manifeste à travers le récit d'un ermite de Monserrat qui, pour montrer le pouvoir de la Vierge, raconte une historiette mettant en scène une sorcière :

> –Trayendo el demonio a una mujer llamada Lucrecia de unas fiestas que en un monte se habían hecho la noche antes, donde este maldito género de mujeres se junta a sus bailes, lascivias y convites, tocaron en una iglesia al Avemaría, que en aquella tierra se hace siempre ésta al alba. Apenas, pues, el demonio oyó sonar la campana, para que el pueblo saludase a la Virgen, cuando espantado bajó a la tierra la mísera mujer y la dejó en un campo de espinas y secas hierbas a la orilla de un río, donde estuvo hasta que un mancebo, que la conocía, pasando por allí acaso […] le dio su capa. Ella pretendió engañarle contándole varias quimeras, que pareciéndole todas fábulas, jamás quiso llevarla, hasta que ella vencida de su necesidad le dijo cómo iba con otras muchas algunas noches a semejantes actos […] el lo dijo a la justicia y el referido doctor conoció del caso, abrasando su cuerpo y el de otras muchas (pp. 161-162).

L'histoire relatée sert la cause de la puissance divine à savoir les miracles de la Vierge[338] et dessert la sorcellerie répandue à l'époque dans certaines régions espagnoles en rappelant les risques encourus par leurs pratiquantes : la mort sur le bûcher. Cependant, les précisions sur les pratiques rituelles et festives (sabbat), sur les lieux isolés (montagnes ou forêts), ainsi que sur le moment de ces pratiques (la

[338] La fonction des ermites est de stimuler « el fervor de Panfilo » et de ses compagnons ainsi que du lecteur. Voir Jorge Checa, « *El peregrino en su patria* de Lope de Vega y la cultura simbólica del Barroco », *op. cit.*, p. 102.

nuit), indiquent que Lope était au fait des procès en sorcellerie menés par l'Inquisition[339].

Plus loin, Celio pense que Pánfilo a séduit sa sœur grâce à des envoûtements : « se valió de hechizos » (p. 256). Pánfilo pour se défendre en face de Celio, bien que Celio ne sache pas que son interlocuteur est justement Pánfilo, critique cette idée en rappelant que le libre arbitre empêche l'efficacité de telles pratiques. Pour lui, il est impossible de forcer quelqu'un à tomber amoureux, l'homme ne l'est que par choix ou par vice. Celio rappelle l'histoire d'un jeune homme qui parvint à séduire une femme grâce à l'aide du démon mais ne pense pas que Pánfilo ait eu recours à de telles pratiques. José Carlos de Torres Martínez souligne la croyance en l'aide du démon pour posséder la personne désirée « por quienes buscaban su posesión a través de pactos y vasallaje con la fuerza del mal estuvo viva supersticiosamente a lo largo de los siglos en Europa »[340]. En revanche, il semble tout à fait possible à Celio que Pánfilo ait utilisé une potion pour séduire Nise :

> No creo yo que Pánfilo hiciese esto, pero valdríase de algunas cosas, que los que las dan aun no saben que hay pacto en ellas con el demonio ni que se sujetan, usándolas como el primero que por aquellas palabras le prometió este vasallaje miserable de su alma (p. 258).

Celio se montre bien prudent et mystérieux dans ses déclarations et n'utilise aucun mot se référant directement à la sorcellerie mais parle de « cosas » ; il explique également que ceux qui y ont recours ne se doutent pas que ces choses impliquent un pacte avec le démon[341]. Pour Pánfilo, l'envoûtement ne peut agir contre le libre arbitre pourtant, dans le *Tesoro de la lengua*, la définition du mot « HECHIZAR » indique bien la possibilité pour l'envoûteur de perturber la volonté :

---

[339] En revanche, le manque de précisions dans les récits de Cervantès sur les procédés utilisés par Julia et par la magicienne qui libère Rutilio de prison laisse penser que Cervantès « no desarrolló del modo que podía haberlo hecho, seguramente por desconocimiento o falta de interés », selon Eva Lara de Alberola, *op. cit.,* p. 170.

[340] José Carlos de Torres Martínez, « Brujas, pícaros y celestinas de Andújar en la literatura española del Siglo de Oro », *Boletín del Instituto de estudios giennenses*, n° 127, 1986, p. 82.

[341] José Ignacio Diez Fernández et Luisa Fernanda Aguirre de Cárcer relèvent que Cenotia et Julia, dont l'intervention affecte directement l'intrigue, sont respectivement morisque et juive. Ils pensent que ce choix de Cervantès répond à des « causas literarias e ideológicas ». Il est aisé de rapprocher sorcellerie, judaïsme et islamisme pour impliquer « un contacto con el Diablo (explícito o no), si aquellos son enemigos de la religión verdadera » ; cf. José Ignacio Díez Fernández et Luisa Fernanda Aguirre de Cárcer, « Contexto histórico y tratamiento literario de la "hechicería" morisca y judía en el *Persiles* », *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 12, 2, 1992, p. 48.

> Cierto género de encantación con que ligan a la persona hechizada de modo que le pervierten el juicio y le hacen querer lo que estando libre aborrecería […], aborrecer lo que quería bien con justa razón y causa, como ligar a un hombre de manera que aborrezca a su mujer, y se vaya tras la que no lo es[342].

Dans le *Persiles*, une telle capacité chez l'envoûteur est avérée dans l'épisode de la chemise ensorcelée de Domicio. Alors que les *pélerins* se reposent près d'une tour, ils voient tomber sans encombre du haut de celle-ci une jeune femme sauvée par l'ampleur de sa jupe qui lui sert de parachute. Periandro monte en haut de la tour et se bat avec un homme, pris de folie, qui tente de faire tomber d'autres personnes. Dans leur lutte, ils basculent dans le vide et sont précipités du haut de la tour. Domicio, l'homme fou, meurt et Periandro est grièvement blessé.

Claricia, l'épouse de Domicio, les fait mener chez elle et leur raconte l'origine de la folie de son époux. Elle explique que Lorena, jalouse du mariage de Domicio et de Claricia, a offert à Domicio une chemise ensorcelée qui l'a rendu fou avant de le laisser pour mort durant deux jours. Quand ses serviteurs lui retirent le vêtement, supposant que la chemise a été ensorcelée par une servante de Lorena, tenue pour une envoûteuse, Domicio devient fou furieux et violent, il est alors enchaîné ; mais ce jour-là, parvenu à se défaire de ses chaînes, il laisse libre cours à sa folie meurtrière[343]. Claricia se réfère à la mythologie grecque et compare le présent de Lorena à la chemise que Déjanire, trompée par le centaure Nessus, offrit à Hercule son époux espérant qu'elle l'empêcherait de lui être infidèle. Le poison qui recouvrait la chemise, « symbole de l'amour jaloux »[344], fit tellement souffrir Hercules qu'il décida de s'immoler par le feu[345]. Cet épisode du *Persiles* correspond bien à la définition du terme « hechizos » par Covarrubias qui souligne l'idée de perversion du jugement de l'homme perdant la tête et devenant fou.

Pour Eva Lara Alberola la présence de la sorcellerie dans l'œuvre de Cervantès – et pas uniquement dans le *Persiles* – montre le désir de Cervantès de fasciner son lecteur[346]. Pour José Ignacio Díez Fernández et Luisa Fernanda Aguirre de Cárcer, cette présence répond à « motivos y funciones literarias » puisque les sorcières sont des opposants qui constituent un obstacle au pèlerinage du couple de

---

[342] Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la Lengua, op. cit.*, p. 1032a.
[343] Maurice Molho, « Préface », *in* Miguel de Cervantès, *Les travaux de Persille et Sigismonde*, *op. cit.,* p. 37.
[344] Christian Bouzy, « L'emblématique des lieux communs dans *La Dorotea*… », *op. cit*., p. 110.
[345] Ovide, *Les Métamorphoses*, Livre IX, 1-210.
[346] Eva Lara Alberola, *op. cit*., p. 163.

protagonistes et de leurs compagnons[347] ; elles permettent de créer un certain exotisme et pour Cervantès, qui fait du *Persiles* un laboratoire d'écriture, de tester les limites de la vraisemblance[348].

[347] José Ignacio Díez Fernández y Luisa Fernanda Aguirre de Cárcer, *op. cit*., p. 60.
[348] *Ibid*., p. 61.

QUATRIÈME PARTIE

Les personnages libres de leur choix

1. La liberté totale : des personnages maîtres de leur destin

1. 1. L'homme est l'architecte de son destin

Contrairement aux personnages soumis au hasard ou à leur destin, d'autres personnages affirment souvent leur liberté de choix et leur indépendance dans diverses situations. Ils ont choisi de partir en pèlerinage et de se trouver dans la situation particulière dans laquelle ils sont, quelle qu'elle soit. Pour eux, l'homme est l'architecte de son destin, il fait des choix et agit librement tout en étant guidé par la providence. Une véritable dialectique est ainsi présente dans chacun des romans étudiés.

Par exemple, au premier livre des *Trabajos de Persiles y Sigismunda*, Arnaldo explique à Periandro qu'il souhaite épouser Auristela mais que cette dernière a fait le vœu de ne pas se marier tant qu'elle ne sera pas arrivée à Rome. Arnaldo ne semble pas perdre patience, pourtant cela fait deux ans déjà que ce prince du Danemark est amoureux d'Auristela dont il sait peu de choses car elle reste bien évasive dans ses réponses à propos de ses origines et de celles de sa famille. Periandro répond aux inquiétudes et interrogations d'Arnaldo de façon tout aussi évasive que sa sœur présumée :

> –Mi hermana y yo vamos llevados del destino y de la elección, a la santa ciudad de Roma y, hasta vernos en ella, parece que no tenemos ser alguno ni libertad para usar de nuestro albedrío. Si el cielo nos llevare a pisar la santísima tierra y adorar sus reliquias santas, quedaremos en disposición de disponer de nuestras hasta agora impedidas voluntades, y entonces será la mía toda empleada en servirte (I, 16, pp. 232-233).

La réponse est si bien tournée qu'Arnaldo ne se rend pas compte du paradoxe : si le couple, soit disant fraternel, est porté par le destin c'est de son propre chef. Periandro déclare qu'ils ont fait le choix du pèlerinage mais qu'ils ne seront maîtres de leur destin qu'une fois arrivés à destination : pieux mensonge puisqu'il s'agit en fait d'une fuite face à une situation qu'ils refusent. Persiles et Sigismunda, alias Periandro et Auristela, se retranchent derrière un faux-semblant et sont les seuls à savoir qu'ils donnent libre cours à leur libre arbitre. Certes, Periandro invoque le ciel qui est le seul à pouvoir décider si oui ou non ils atteindront Rome.

Par ailleurs, le vœu d'Auristela correspond bien à une réalité, mais elle ne dit pas que ce vœu concerne son mariage avec Periandro. Prétendre qu'ils ne sont pas

libres de leur choix et qu'ils ne pourront user de leur libre arbitre qu'à Rome n'est donc dans la bouche d'Auristela qu'un prétexte pour esquiver la demande par trop pressante d'Arnaldo. En effet, son vœu – obligatoirement volontaire – est lui-même l'expression d'un libre arbitre et ne retire à Auristela sa volonté que temporairement et de manière factice. Pour Javier González Rovira, cette déclaration de Periandro n'a rien de paradoxal, elle est en fait une affirmation de sa liberté :

> La independencia del ser humano y la posibilidad de decidir su futuro [ya que] todo ello confirma la posibilidad de actuación del ser humano, de dominar las propias pasiones y de mostrar fortaleza para soportar estoicamente esas pruebas de Dios[1].

La Providence n'est pas absente, elle intervient mais c'est finalement le libre arbitre et la volonté des personnages qui prennent le dessus et décident du chemin à suivre[2]. À la lueur de l'intrigue et de la véritable situation, le lecteur comprend que les protagonistes cherchent à repousser l'échéance de ce mariage en espérant trouver une solution avant d'arriver à Rome. De plus, Periandro évoque leurs « impedidas voluntades », ce qui peut être interprété par Arnaldo comme une satisfaction de ses désirs alors qu'il s'agit en réalité de la volonté de Periandro et d'Auristela de se marier, souhait qu'ils n'ont pu réaliser jusqu'à présent. Periandro n'hésite pas à mentir à Arnaldo, ce qui ne le discrédite pas pour autant car les épisodes précédents (en particulier l'exemple de Clodio) montrent qu'il n'est pas toujours bon de dire la vérité.

Persiles et Sigismunda, changeant d'identité, ont choisi de fuir la raison d'État, c'est-à-dire le mariage arrangé de Sigismunda avec Maximino, frère aîné de Persiles. Pour les punir ou plutôt pour qu'ils expient leur faute, Dieu dresse sur leur chemin des obstacles sous la forme de prétendants ou prétendantes de tous types : barbare, corsaire, roi, prince, princesse ou courtisane. Sagrario López Poza explique ainsi que « a la concepción inicial de peregrinación como itinerario penoso con objeto de venerar algún lugar sagrado »[3] se sont ajoutées « las ideas de expiación, de purificación »[4]. Les protagonistes dominent leurs passions comme Auristela qui restera chaste et vertueuse ; ils supportent stoïquement les épreuves comme

[1] Javier González Rovira*, La novela bizantina de la Edad de Oro, op. cit.,* pp. 244-245.
[2] *Ibid.,* p. 245.
[3] Sagrario López Poza, « Expresiones alegóricas del hombre como peregrino en la tierra », *in De oca a oca... polo Camiño de Santiago. De oca a oca... por el Camino de Santiago. Fotografías de Luisa Rubines,* catálogo de la exposición en el Museo das Peregrinacións de Santiago de Compostela, 22 octubre 2004 a 30 de enero de 2005, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004, p. 49.
[4] *Ibid.,* p. 49.

Periandro captif des barbares. Le faux couple fraternel agit avec courage et vertu, il passe les épreuves avec brio, leur relation est conçue « comme une relation harmonieuse et respectueuse de l'autre »[5], ils méritent donc d'être récompensés par le mariage. Si les personnages ne comprennent pas toujours le but ultime de leurs mésaventures, ils restent malgré tout exemplaires. Le lecteur en tire l'enseignement suivant : même s'il ne comprend pas les raisons de ce qui lui arrive, l'usage correct de son libre arbitre le fera devenir aussi vertueux que les héros du roman.

Les protagonistes se doutent que les évènements qui s'abattent sur eux ont une raison, ainsi que le déclare Periandro dans l'épisode du saut avec le cheval du roi Cratilo qui aurait dû être mortel : « Pero no fue así, porque el cielo, que para otras cosas que él sabe me debe de tener guardado, hizo que las piernas y brazos del poderoso caballo resistiesen el golpe » (p. 415). Le narrateur tient le même discours lors de l'épisode de la mort d'un comte, ami de la famille d'Antonio : « la disposición del cielo, que, con causas a nosotros secretas, ordena y dispone las cosas de la tierra ordenó y quiso que el conde llegase al último de su vida » (p. 519). Avant de mourir, le comte demande à se marier avec Constanza afin qu'elle obtienne le titre de comtesse : « Esto quiere el cielo, a esto me inclina mi voluntad ; por lo que debéis al ser discreto, que no lo estorbe la vuestra » (p. 521). Selon le comte, s'opposer à cette demande ce serait aller contre la volonté divine puisque c'est le ciel qui désire que les choses se passent ainsi ; le comte ne se sent aucunement obligé d'agir de la sorte car c'est volontairement qu'il prend cette décision. En outre, c'est là une façon pour lui de se montrer reconnaissant envers la famille d'Antonio qui l'a tant aidé.

L'homme se construit dans l'adversité, dans ces épreuves que Dieu dresse sur sa route. Il crée lui-même son destin, en affrontant la mauvaise Fortune et en tirant profit de la Providence divine. Telle est l'idée utilisée par Periandro pour convaincre les pêcheurs dont les épouses ont été enlevées par des corsaires de partir à la poursuite des ravisseurs. Pour les inciter à agir, il souligne la faculté qu'a chaque homme d'améliorer son existence :

> –La baja fortuna jamás se enmendó con la ociosidad ni con la pereza; en los ánimos encogidos nunca tuvo lugar la buena dicha; nosotros mismos nos fabricamos nuestra ventura, y no hay alma que no sea capaz de levantarse a su asiento; los cobardes, aunque nazcan ricos, siempre son pobres, como los avaros mendigos. Esto os digo, ¡oh amigos!, para moveros y incitaros a que mejoréis vuestra suerte (II, 12, pp. 360-361).

[5] Christine Marguet, « Le roman byzantin et la représentation de luttes pour le pouvoir : parricide et fratricide », *op. cit.,* p. 82.

Cette déclaration montre, comme dans le *Decameron* de Boccace, que « c'est aux hommes de prendre des décisions, de façonner leur destin en profitant de l'occasion, expression de cette liberté »[6]. Pour Joaquín Casalduero, ce discours de Periandro est représentatif de l'héroïsme chrétien qui se base sur « una incitación a la acción, una fe en sí mismo, que proviene de saber que el alma puede elevarse siempre hasta su origen divino »[7]. Javier González Rovira partage le même avis à propos de l'incitation à l'action; pour lui, la succession d'évènements dans le roman de Cervantès montre que « la Providencia dispone y el hombre actúa y depende de sus actos para salvarse o condenarse »[8]. Cette idée, dans le droit fil de l'intention cervantine, permet aussi de mettre en avant le lieu commun de la responsabilité de l'homme[9] ; en tant qu'architecte de son destin, il est responsable de sa fin puisque son existence dépendra de ses actes[10].

Peu avant, dans le même récit rétrospectif, Periandro explique qu'il a assisté à la bataille entre deux navires et que les plus chanceux ont été les plus vaillants, car c'est grâce à leur courage qu'ils ont eu la chance de gagner la bataille :

> –Los del navío de fuera, o más venturosos o, por mejor decir, más valientes, saltaron en el navío de tierra y, en un instante, desembarazaron toda la cubierta, quitando la vida de sus enemigos (pp. 359-360).

L'homme doit donc agir, faire preuve de courage pour surmonter les épreuves et avancer. Chaque homme est l'architecte de son destin, de sa Fortune, ce qui, à l'époque, est un véritable cliché du libre arbitre[11].

Juan de Horozco tient le même discours que Periandro sur le fait que l'homme doit combattre la paresse et agir pour construire son avenir. Ce qui équivaut au proverbe « A Dios rogando y con el mazo dando » est énoncé par Periandro de la

[6] Jean-Claude Mühlethaler, « Quand Fortune, ce sont les hommes. Aspects de la démythification de la déesse, d'Adam de la Halle à Alain Chartier », *in* Yasmina Foehr-Janssens, *La Fortune. Thèmes, représentations, discours, op. cit.,* p. 187.
[7] Joaquín Casalduero, *Sentido y forma de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*, *op. cit*., p. 116.
[8] Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro, op. cit*., 245.
[9] Kenneth Krabbenhoft, *Neoestoicismo y género popular*, *op. cit.,* p. 71.
[10] Antonio Rivera García, « Escritura barroca y derecho natural en *El Criticón* », *Analecta Malacitana,* XXVI, 1, 2003, p. 4 et 10, [en ligne], consulté le 12/09/2012, disponible sur http://saavedrafajardo.um.es/WEB/archivos/respublica/hispana/documento20.pdf,.
[11] Ellen D. Lokos, *The Solitary Journey. Cervantes's Voyage to Parnassus*, New York, Peter Lang, 1991, p. 162.

manière suivante : « Nosotros mismos nos fabricamos nuestra ventura »[12], et par Juan de Horozco, au deuxième emblème du livre II (Planche XXVI, fig. 1) :

> Huya la ociosidad quanto pudiere,
> Que es madre de los vicios torpes, feos,
> Y si al trabajo la fortuna iguala
> En su mano estara la buena o mala[13].

L'emblème compare l'homme à des personnages bibliques comme Job et Adam qui tirèrent leur bonheur, leur Fortune, du fruit de leur travail, terme à comprendre aussi bien au sens actuel d'*activité* qu'au sens ancien d'*épreuve à endurer*.

Dans son emblème « Hércules incansable y gozoso en los trabajos », Juan Francisco Fernández de Heredia choisit l'image d'Hercule (Planche XXVI, fig. 2) pour montrer que l'homme doit combattre l'oisiveté et profiter de l'adversité pour montrer ses vertus et atteindre ainsi la renommée comme Hercule a surmonté toutes les épreuves que Junon lui a imposées[14].

Dans le *Criticón*, l'anecdote de l'idiot qui attend que le fleuve arrête de couler pour le traverser montre que l'homme doit agir pour se réaliser. Il doit faire preuve de courage pour affronter les épreuves et emprunter le chemin de la vertu – bien suprême de l'homme pour notre jésuite[15] – pour parvenir au bonheur : « Lo acertado es poner el pecho al agua y con denodado valor pasar de la otra banda al puerto de una seguridad dichosa » (p. 468).

La même anecdote fait l'objet d'un emblème chez Otto Van Veen (Planche XXVII, fig. 1). On y voit un paysan appuyé sur sa pelle en train de regarder la rivière et attendant que celle-ci cesse de couler. Face à lui, sur l'autre rive un maçon n'a pas perdu de temps et a déjà commencé à monter un mur de pierre. La glose incite l'homme à ne pas s'arrêter face aux obstacles mais à poursuivre le chemin de son existence :

> Se le ofrecen de nuevo grandes dificultades sobre el camino que ha de seguir para lograr su intento, antes de romper valerosamente por todas, y emprender cosas grandes; se para y queda absorta, a la vista del peligro; y sin osarle acometer malogra el tiempo que debiera emplear[16].

---

[12] Cf. Jean-Claude Belfiore, *Dictionnaire de mythologie grecque et romaine*, Paris, Larousse, 2003, p. 278b : « [la Fortune] n'a pas de prise sur l'homme courageux, qu'elle ne peut rendre lâche ».
[13] Juan de Horozco, *op. cit.*, Livre II, f° 3 r°.
[14] Juan Francisco Fernández de Heredia, *op. cit.*, emblema 46, pp. 423-435.
[15] Ramón Natal Martínez y Domingo Natal Álvarez, « Aproximación antropológica a *El Criticón*, de Gracián », *op. cit.,* p. 335.
[16] Otto Van Veen, *Theatro Moral de la Vida Humana, op. cit.*, p. 16.

Même s'il y a une Providence, et donc peut-être prédestination, l'homme doit agir car il est en perpétuel mouvement[17]. La seule prédestination serait la mort[18] : « Como están nuestras almas siempre en continuo movimiento, y no pueden parar ni sosegar sino en su centro que es Dios » (III, 1, p. 429) dit le narrateur du *Persiles* à l'*incipit* du livre III. Il y a donc une prédestination globale, la mort, mais au niveau individuel chacun crée son destin et doit agir. Cette déclaration s'apparente à celle de Juan Pérez de Moya dans sa *Philosophia secreta* où il critique les hommes qui croient en la force de la Fortune ainsi que ceux qui se disent capables de découvrir ce que l'avenir leur réserve :

> Y aunque no las entendamos no conozcamos los hombres, unas causas causan a otras que no vienen a caso, y al fin todo va a parar a la primera causa que es Dios, hacedor y conservador y gobernador de todas las cosas visibles o invisibles, y esto es lo que debe tener y creer como verdad todo Christiano[19].

Dans le roman de Lope de Vega, les références au libre arbitre sont nombreuses mais souvent contradictoires. Ainsi, quand Pánfilo, voulant faire sortir Nise de l'asile de Valence où elle se trouve déguisée en homme (livre III), est mis à la porte par un gardien. Le protagoniste se plaint alors de ne pouvoir atteindre l'objectif qu'il s'est fixé d'épouser Nise : « la disposición de mi fortuna y el rigor de las influencias de mis estrellas, no sólo no me concede, pero lo tengo por imposible » (p. 243). La longue lamentation du protagoniste qui se plaint de « su mala fortuna, a pesar de la virtud, fidelidad y constancia que siempre ha demostrado » est un motif typique du roman néo-grec[20]. Un jeune homme, qui s'avère être Celio – frère de Nise –, tente de le convaincre qu'il est dans l'erreur et qu'un chrétien ne doit, en aucun cas, proférer de telles paroles ni accorder une quelconque importance aux « hados y estrellas » (p. 244), ce serait de l'hérésie : « Los hados […] no debe culpar un hombre cristiano, ni entender que de ellos dependa su mal ni su bien » (p. 244). Les astres ne peuvent avoir aucune influence sur la vie de l'homme ni sur son destin car seule la volonté de Dieu ordonne toute chose. Celio met alors le Destin – « Hado » – sur le même plan que la Fortune pour expliquer que ces deux notions sont tellement

[17] Christian Bouzy, « Quête emblématique de la félicité et de la sagesse… », *op. cit.*, pp. 113-114.
[18] Kenneth Krabbenhoft, *op. cit.,* p. 149.
[19] Juan Pérez de Moya, *Philosophia Secreta* [1585], Eduardo Gómez de Baquero (ed.), Madrid, Los Clásicos olvidados, Vol. VI et VII, 1928, p. 90.
[20] Julián González-Barrera, « La novela bizantina española y la comedia *La doncella Teodor* de Lope de Vega… », *op. cit.*, p. 87.

usitées qu'elles ont perdu à la fois leur sens originel et la portée hérétique et païenne qu'elles impliquaient. Pour convaincre Pánfilo, Celio fait appel à des autorités, des Pères de l'Église ou de grands philosophes (saint Augustin, Juste Lipse ou encore Platon) :

> –[…] este nombre de hado sólo se puede atribuir a la voluntad de aquel sumo y verdadero Dios, que verdaderamente ve y conoce todas cosas antes que sean, cuya alta providencia es la que las gobierna y rige con el medio de las segundas causas, la orden de las cuales pende del mismo Dios y de algunos es llamado hado (p. 244).

Pánfilo pour ne pas passer pour un ignorant, interrompt son interlocuteur pour lui montrer qu'il sait déjà tout cela :

> –Bien sé […] que los poetas llamaron hado a esas Parcas[21] y los filósofos, mayormente los estoicos creyeron que fuese una orden o disposición de las segundas causas, como de las estrellas, planetas e influencias celestiales bajo las cuales es concebido y nace cualquiera de nosotros, el cual determina, regula y necesita todos los efectos inferiores, buenos o malos, que vienen a los hombres (pp. 244-245).

L'emploi du subjonctif imparfait « fuese » souligne que les stoïciens se trompaient. Pánfilo déclare que c'est pure folie – « desvarío » et « error » (p. 245) – de penser de telles choses. Par ailleurs, la définition donnée par les deux hommes reprend l'image habituelle des Parques à l'instar de la définition « HADO » dans *Tesoro de la Lengua* :

> En rigor no es otro que la voluntad de Dios, y lo que está determinado en su eternidad, lat. *fatum*. Decimos mal hadado y bien hadado del fin malo o bueno de cada uno. De aquí vino llamar hadas a las Parcas, que fingían ser las tres hermanas que hilaban las mazorcas de nuestras vidas[22].

L'erreur et l'ignorance des païens au sujet de ces croyances apparaissaient déjà dans la *Philosophia Secreta* de Juan Pérez de Moya :

> La Fortuna, Caso y Hado […] entre los errores que tuvieron los gentiles del tiempo de Homero […] fué éste uno muy grande, que no conociendo las causas por donde venían las cosas ni quién las hacía y ordenaba, a todos los acaecimientos súbitos y no pensados llamaban obras de fortuna[23].

[21] Dans la mythologie, les Parques sont les filles de Zeus et de Thémis, elles incarnent les fileuses du destin. « La première, Clotho, déroule le fil de la vie ; la seconde, Lachésis, le distribue, et la troisième, Atropos l'inflexible, le tranche, déterminant ainsi la mort de l'homme » ; cf. Michel Cazenave (dir.), *Encyclopédie des symboles*, *op. cit.*, p. 508.
[22] Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la Lengua, op. cit.*, p. 1023b.
[23] Juan Pérez de Moya, *op. cit.,* pp. 88-89.

Pánfilo se rallie donc rapidement à la cause de Celio en soulignant qu'il a employé le mot « hado » par habitude : « por la costumbre ». Pour montrer son érudition, il reprend l'évolution du sens du mot « hado » depuis l'erreur des anciens au sujet de la force des étoiles (« Tolomeo, Demócrito, Crisipo y Epicuro » p. 245) jusqu'à Lipse – à nouveau – qui en rit. Il ne s'agit plus de forces distinctes de la Divinité mais d'agents agissant aux ordres de Dieu :

> –[...] *hado* en español y otros idiomas cristianos sólo se entiende ya por desdichas [...]. Hado es ya una voz de nuestra lengua de tan simple significación como la fortuna, que ni el uno ni el otro pueden necesitar nuestras acciones [...]. Dios con su divina Providencia habla por el Hado. (p. 244-245)

S'ensuit le récit des malheurs de Celio qui se plaint des mésaventures de sa sœur, sans se douter que son interlocuteur est la personne en cause. Il explique que pour conquérir le cœur de Nise, Pánfilo a eu recours à la sorcellerie : « se valió de hechizos » (p. 257). Cette déclaration vient contredire ce que Celio soutenait auparavant quand il voulait convaincre Pánfilo que les étoiles n'avaient aucune prise sur l'homme et son libre arbitre, mais que la sorcellerie, en revanche, pouvait influencer le désir et le sentiment amoureux. Les rôles s'inversent alors puisque, cette fois, c'est Pánfilo qui tente de convaincre Celio qu'il est dans l'erreur :

> –Eso es locura […] teniendo el hombre en su mano la potestad del libre albedrío, que es el querer o el no querer lo que le place [...] consintió a su gusto, comenzando a arder en el amor de aquel hombre de propia naturaleza y voluntad y no por fuerza del sortilegio (p. 257).

Pour finir de persuader Celio, il invoque Dieu et souligne que les sortilèges ne sont qu'une excuse pour dissimuler les véritables causes des actions humaines c'est-à-dire l'inclination aux vices. Pánfilo soutient que l'homme est responsable de ses actes, de ses sentiments et qu'il ne faut pas chercher de causes extérieures à ses propres péchés :

> –Porque Dios no permitió que al hombre le sea quitada la potestad del libre albedrío y si alguno dijese que le forzaron las diabólicas persuasiones, se le ha de responder que no es forzado en la razón, sino en la concupiscencia de la carne, porque siendo tan frágil, en no haciendo fuerte resistencia, cae en el pecado (p. 257).

Pánfilo se fait donc le défenseur du libre arbitre pour souligner la responsabilité de l'homme face à ses actes. Pour Javier González Rovira, cette affirmation du protagoniste montre l'entière liberté de l'homme à prendre en main ou non son salut : « la voluntad divina conduce nuestros pasos hacia la salvación o la condena,

dependiendo del carácter de nuestros actos gobernados por ese libre albedrío »[24]. L'argument avancé par Pánfilo sera repris au même livre dans la lettre écrite sous forme de poème par le chevalier Jacinto à sa bien-aimée :

> No hay fuerza en hierba ni en palabra alguna
> Contra mi voluntad, que hizo el cielo
> Libre en adversa y próspera fortuna. (p. 268)

L'amant soutient qu'aucune potion – « hierba » –, qu'aucun envoûtement ou formule magique – « palabra » – ne saurait venir à bout de son amour ou influencer sa volonté qui restent libres quels que soient les obstacles et les malheurs à affronter.

Chaque personnage, en invoquant à sa guise et à son avantage la fortune, le destin, le hasard, le libre arbitre ou la sorcellerie, prêche finalement pour sa paroisse, si l'on peut dire. Pánfilo, voulant convaincre Celio que l'amour de Nise est sincère, est prêt à se contredire ; tout comme Celio se contredit pour excuser le comportement de sa sœur qui a jeté le déshonneur sur sa famille. Les arguments employés à travers ces notions perdent leur pouvoir et leur signification et font perdre aux personnages qui changent de discours leur crédibilité. En effet, si leurs paroles ne veulent plus rien dire et ne se fondent pas sur de véritables convictions, comment peuvent-ils être crédibles et convaincants ? Quoi qu'il en soit, la position de Lope au sujet de la liberté de choix reste claire puisque c'est toujours la thèse du libre arbitre que Dieu accorde à l'homme qui finit par l'emporter et convaincre l'interlocuteur.

1. 2. Amour et libre arbitre dans le *Persiles*

L'amour est un sentiment universel « tan viejo como el hombre » écrit Santiago Sebastián[25]. À travers les époques, sa force est sans cesse soulignée ; pour le philosophe latin Lucrèce (I^er^ siècle av. J.-C.), il est tout puissant et il est considéré comme la plus forte émotion humaine par Ovide[26] ; pour Virgile, l'amour vient à bout de tout : « *Omnia vincit amor* »[27]. La Renaissance ne dérogera pas à cette règle et l'emblématique sera l'un des lieux privilégiés de la représentation de sa puissance. Santiago Sebastián relève ainsi qu'Alciato consacre treize emblèmes de son

[24] Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro, op. cit.,* p. 222.
[25] Santiago Sebastián, *Emblemática e Historia del arte, op. cit*., p. 145.
[26] *Ibid.*, p. 145.
[27] Virgile, *Bucoliques*, X, 69 : « *Omnia vincit amor et nos cedamus amori* ».

Emblematum Liber à l'amour et que plusieurs d'entre eux insiste sur sa force[28]. Dans nos romans l'amour occupe également une place de choix et sa puissance ne fait aucun doute.

Dans *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, l'histoire de nombreux personnages a pour thématique l'amour. Cependant, toutes ces histoires ne s'achèvent pas de la même façon. Si l'on prend l'exemple du couple de protagonistes, leur voyage à Rome est un prétexte pour fuir leur pays et empêcher le mariage entre Sigismunda et Maximino, le frère aîné de Persiles. Cette pérégrination dont le but premier n'est ni glorieux, ni vertueux, se teinte de religiosité avec la visite de monastères, l'amour platonique et le vœu de chasteté d'Auristela, ainsi que l'enseignement catholique reçue par l'héroïne à Rome. De plus, les rappels constants aux vertus et à la beauté parfaite des personnages en font des modèles idéaux. Leur beauté physique est le reflet de leur beauté spirituelle et morale[29]. Leur amour est sincère et réciproque, seule la malchance dresse des obstacles sur leur chemin comme le déclare Auristela : « nuestras intenciones se responden y nuestros deseos con honestísimo efeto se están mirando ; sola la ventura es la que turba y confunde nuestras intenciones y la que por fuerza hace que esperemos en ella » (p. 696). Leur histoire connaîtra une fin heureuse malgré les longues tribulations et toutes les vicissitudes rencontrées.

Les aventures de Persiles et Sigismunda s'achèvent avec l'aide de la providence : Maximino meurt après avoir donné son aval au mariage entre sa promise et son frère cadet. Par leur attitude exemplaire, les protagonistes méritent cette fin « heureuse » d'une certaine manière car elle autorise leur mariage jusque là interdit par la raison d'État. Pour David A. Boruchoff, l'union des personnages dans la ville sainte de Rome – cœur de la chrétienté mais aussi « buen puerto en el que esperan descansar de sus trabajos »[30] – permet d'instaurer un parallélisme entre l'amour honnête et l'amour divin : « si el *Persiles* describe una alegoría de amor en la constante anticipación de la concordia y unión de unos seres separados por su circunstancia, este amor es seguramente divino »[31].

[28] Santiago Sebastián, *Emblemática e Historia del arte, op. cit*., p. 145 : « en varios de ellos destacará la fuerza del amor ».
[29] Kenneth Krabbenhoft, *op. cit.,* p. 79.
[30] David A. Boruchoff, « *Persiles* y la poética de la salvación cristiana », *in* Antonio Bernat Vistarini (ed.), *Volver a Cervantes, op. cit*., p. 865.
[31] *Ibid*., p. 865.

Dans un long soliloque adressé à Auristela hors de sa présence, Periandro distingue deux types d'amours :

> Hermosa, rica y bien nacida es Sinforosa, pero, en tu comparación es fea, es pobre y de linaje humilde. Considera, señora, que el amor que nace y se engendra en nuestros pechos o por elección o por destino: el que por destino, siempre está en su punto; el que por elección, puede crecer o menguar (II, 5, p. 312).

L'amour qu'il ressent pour Auristela est le fruit du destin[32] et non d'un choix personnel comme il le déclare lui-même : « desde las mantillas y fajas de mi niñez te quise bien, y aquí pongo yo la razón del destino » (II, 5, p. 312).

Cependant, l'exemple des deux protagonistes ne contredit en rien la théorie du libre arbitre en amour. En effet, au cours d'un dialogue avec Periandro (IV, I), Auristela insiste avec force sur sa libre élection :

> –Sola una voluntad, ¡oh Persiles!, he tenido en toda mi vida, y ésa habrá dos años que te la entregué, no forzada, sino de mi libre albedrío; la cual tan entera y firme está agora como el primer día que te hice señor della; la cual, si es posible que se aumente, se ha aumentado y crecido entre los muchos trabajos que hemos pasado (p. 628).

Christine Marguet relève à juste titre que cette déclaration contient toutes

> les caractéristiques essentielles de l'amour tel qu'il est représenté selon les conventions génériques du roman d'aventures. Il se doit d'être réciproque, librement consenti par les deux amants, il est constant et sa mise à l'épreuve, tout au long de l'action, ne peut que le renforcer[33].

L'épisode de Feliciana de la Voz prend le contre-pied des contes traditionnels puisque Feliciana est amoureuse d'un homme riche alors que sa famille veut la marier à un parti plus humble. Son histoire s'apparente à celle des protagonistes au sens où elle aussi s'oppose à la décision familiale. Le narrateur met en garde les jeunes filles sur les risques qu'elles encourent d'aller contre une décision familiale et surtout de ne pas attendre le mariage pour le consommer. C'est ainsi que Feliciana cache sa grossesse, accouche en cachette et fuit avec son nouveau-né afin d'éviter le châtiment qu'elle encourt pour avoir déshonoré sa famille[34].

[32] Kenneth Krabbenhoft, *op. cit.,* p. 88.
[33] Christine Marguet, *Le roman d'aventures et d'amour en Espagne, op. cit.,* p. 199.
[34] Julián González-Barrera rappelle que la virginité « estaba relacionada con el honor de la mujer, y por extensión, con la honra familiar » ; cf. Julián González-Barrera, « La novela bizantina española y la comedia *La doncella Teodor* de Lope de Vega… », *op. cit.,* p. 83.

Dans sa fuite[35], Feliciana fait la rencontre des protagonistes qui la conduisent au monastère de Guadalupe où la jeune femme entonne un chant en honneur à la Vierge Marie. Ce chant presque magique, du fait que Feliciana ne bouge pas les lèvres – « sin mover los labios […] soltó la voz a los vientos » (p. 473) –, est qualifié par son propre père, survenu entretemps, de « voz de algún ángel » (p. 474). On le sait, le dénouement sera heureux avec l'arrivée de Rosanio qui se présente comme l'époux de Feliciana (III, 5, pp. 476-477) bien qu'aucun mariage n'ait été célébré officiellement[36]. Toutefois, Feliciana explique qu'ils se sont donné la main en guise de cérémonie de mariage[37]. Quoi qu'il en soit, la naissance de l'enfant et la reconnaissance paternelle officialisent d'une certaine façon leur relation. L'enfant est accepté par la famille de Feliciana et le mariage est finalement célébré en même temps que le baptême. Pour Karine Durin, l'amour qu'elle nomme « ley del corazón » a la faculté de résoudre les conflits et d'évoquer « la libertad amorosa »[38].

Bien que Feliciana et Rosanio aient fait preuve, eux aussi, de leur libre arbitre, cet épisode sert de contrepoint à l'histoire des protagonistes. En effet, Auristela estime inconcevable qu'une telle mésaventure lui arrive et, par une intervention détournée du narrateur pour souligner l'exemplarité de cet épisode[39], elle précise « Bien es verdad que la suya no es caída de príncipes, pero es un caso que puede servir de ejemplo en las recogidas doncellas que le quisieren dar bueno de sus vidas » (p. 458).

En revanche, l'épisode de Rosamunda – incarnation de la lascivité – montre que lorsque les actes sont peccants, l'issue est différente. En effet, après avoir fait des avances au jeune Antonio, elle meurt de vieillesse, ce qui n'a rien d'épique. Serait-ce, là aussi, un châtiment divin au même titre qu'une mort violente ?

---

[35] La fuite est la première forme d'opposition à l'autorité paternelle dans le roman byzantin comme le souligne Christine Marguet, « Le roman byzantin et la représentation de luttes pour le pouvoir : parricide et fratricide », *op. cit.,* p. 89.

[36] Maurice Molho, « Préface », *in* Miguel de Cervantès, *Les travaux de Persille et Sigismonde, op. cit.*, p. 64 : « le mariage même y devient une cérémonie apparemment profane. Aucune des recommandations conciliaires de Trente sur la publication des bans, sur la présence d'un prêtre qui bénisse l'union, n'est observée ». À propos du non respect du sacrement du mariage dans l'Espagne du XVI^e^ siècle, voir Augustin Redondo, « Les empêchements au mariage et leur transgression dans l'Espagne du XVI^e^ siècle », *in* A. Redondo (ed.), *Amours légitimes-amours illégitimes en Espagne (XVI^e^-XVII^e^ siècles),* Paris, Publications de La Sorbonne, 1985, pp. 31-55.

[37] Sur ce point, voir Michael Nerlich, *Le Persiles décodé…, op. cit.,* pp. 589-592.

[38] Karine Durin, « *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*: las vías poéticas de la utopía », *in* Anthony Close (ed.), *Edad de Oro Cantabrigense, Actas del VII congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro* (AISO), Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2006, p. 199.

[39] Diana de Armas Wilson, *Allegories of Love: Cervantes's Persiles and Sigismunda*, Princeton, University Press, 1991, p. 158.

Le roi Policarpo qui a voulu forcer l'amour d'Auristela en empêchant le départ des protagonistes est un autre exemple de concupiscence[40]. Ses actes sont guidés par le vice et par les mauvais conseils de l'ensorceleuse Cenotia, elle aussi personnage lascif, qui fait des avances au jeune Antonio avec l'issue que l'on connaît (II, 8, pp. 329-335). Pour se venger de son échec, Cenotia parvient à convaincre Policarpo de mettre à exécution un plan élaboré par elle : mettre le feu au palais pour empêcher le départ de ses hôtes et satisfaire son plaisir personnel. Sceptique et craignant la réaction de ses sujets, Policarpo se laisse finalement convaincre par l'argument de Cenotia selon lequel l'amoureux n'est pas responsable des erreurs que l'amour lui fait faire. L'amour est si puissant qu'il ôte à l'amoureux toute liberté de penser en commandant sa volonté[41] : « Las culpas que comete el enamorado en razón de cumplir su deseo no lo son, en razón de que no es suyo ni es él el que las comete, sino el amor, que manda su voluntad » (p. 365). Policarpo se retrouve finalement sans l'objet de son désir, il est destitué de son trône et Cenotia est punie de mort violente pour avoir manipulé le souverain afin d'assouvir une vengeance personnelle :

> Supieron los ciudadanos la causa del alboroto y el mal nacido deseo de su rey Policarpo, y los embustes y consejos de la hechicera Cenotia, y aquel mismo día le depusieron del reino y colgaron a Cenotia de una entena (p. 395).

Le feu qui brûle le palais et qui doit permettre de retenir Auristela et au roi d'en faire son épouse représente, symboliquement, la passion et le désir charnel qui habitent Policarpo et le consument intérieurement. En effet, le monarque n'est pas guidé par l'amour mais par le désir de satisfaire un besoin sexuel[42]. La destruction du palais et les conséquences sur ses responsables (châtiment de Cenotia et destitution de Policarpo) soulignent que les passions ont un effet dévastateur sur celui qui se laisse guider par elles plutôt que par la raison. Le feu comme symbole des passions et de la force de l'amour apparaît ainsi chez Alciat dans son emblème intitulé « *VIS AMORIS* » (Planche XXVII, fig. 2). La *pictura* représente Cupidon qui brise son arc et ses flèches pour montrer qu'il possède une arme encore plus puissante, le feu qu'il

[40] Kenneth Krabbenhoft, *op. cit.,* p. 89.
[41] Wido Hempel, « El viejo y el amor: Apuntes sobre un motivo en la literatura española de Cervantes a García Lorca », *in* A. David Kossoff *et alii* (eds.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* [Providence, Rhode Island, Brown University, 22-27 agosto de 1983], Madrid, Ediciones Istmo, Vol. I, 1986, p. 696.
[42] Kenneth Krabbenhoft, *op. cit.,* p. 89.

introduit dans le cœur des amoureux. Comme l'explique Santiago Sebastián, il s'agit là de la vieille image de la passion amoureuse « es un fuego interior que devora las entrañas de los amantes y especialmente el corazón »[43].

Selon Avalle-Arce, le *Persiles* est une allégorie du pèlerinage de l'homme sur terre en quête de rédemption et de perfection en particulier dans le domaine amoureux. La perfection est atteinte par Periandro et Auristela dont le pèlerinage devient une *peregrinatio amoris* symbole de la condition humaine[44]. Pour le critique, la variation amoureuse occupe dans le *Persiles* un très large spectre qui va de l'amour brutal des barbares à l'amour parfait :

> The pilgrimage of human life travels over various links of the great chain of being and makes the two allegorical systems indivisible […]. The pilgrimage of love travels over the same links, and at the same time it goes up the perfective scale because the theme of love begins with the brutal love of the barbarians, ascends to a human category in various narrative episodes, all of them sinful however, in one way or another, and is purified in the relations between Persiles and Sigismunda[45].

Tous ces exemples montrent que l'amour, à partir d'une situation initiale similaire, a des conséquences différentes selon les choix qui sont faits par les personnages et selon leurs actes[46]. L'homme est ainsi doté d'un libre arbitre qui se révèle être une arme à double tranchant. Quiconque agit vertueusement est récompensé au moment de sa mort, quiconque agit mal est frappé par une fin tragique comme le laisse entendre Cervantès à la fin du roman à propos de Luisa et Bartolomé : « acabaron mal, porque no vivieron bien » (p. 713).

L'amour est aussi un sentiment qui incite les personnages, en particulier les jeunes filles, à affirmer leur liberté de choix. Dans l'exemple de Feliciana de la Voz, l'opposition flagrante entre le choix de la jeune fille et celui de ses parents marque bien la force du libre arbitre de Feliciana puisqu'elle épouse Rosanio et non le

[43] Santiago Sebastián, *Emblemática e Historia del arte, op. cit*., p. 149.
[44] Nadine Ly, « Le miroitement de la vraisemblance dans le *Persiles* de Cervantes ou de l'invention d'un ressort romanesque », *op. cit.*, p. 62.
[45] Juan Bautista Avalle-Arce, « *Persiles* and Allegory », *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 10, 1, 1990, p. 13. Pour le critique, tout le roman de Cervantès s'articule selon le schéma de la *peregrinatio vitae*, de la renaissance de Periandro qui ouvre l'histoire jusqu'à l'arrivée à Rome, représentation de l'au-delà. Il donne comme explication la mort prochaine de l'auteur : « life is a pilgrimage and the arrival to the city of destination is the entrance to the afterlife […] the prologue to *Persiles* constitutes the last thing that Cervantes wrote in this life. As a result, we should attach to it the greatest importance […]. Cervantes knew when he was going to die, and with this knowledge he wrote the prologue in which he interprets and presents his life as the object of the fundamental Christian allegory of life as a journey, that humankind is a traveller, and death is the city of destination », *ibid*., pp. 15-16.
[46] Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro, op. cit.,* p. 241.

prétendant voulu par son père. Le conflit d'intérêt se résorbe dans une conciliation entre la valeur religieuse du mariage et sa valeur sociale comme le remarque Christine Marguet :

> Le plus souvent, le récit tendra à faire se concilier la dimension sacramentelle du mariage, qui repose sur le libre consentement des deux conjoints, et le mariage comme institution sociale qui suppose que les intérêts familiaux passaient avant les considérations sentimentales[47].

Feliciana de la Voz se révolte contre l'« abus de pouvoir de son père »[48] et préfère se donner « à celui qu'elle aime »[49] plutôt qu'à celui choisi par sa famille. Malgré le refus par les jeunes filles du prétendant imposé par le père – acte considéré comme une « tyrannie »[50] –, et leur préférence pour un autre homme, celles-ci – qu'il s'agisse de Feliciana ou d'Isabela Castrucho – respectent le niveau social auquel elles appartiennent. Cette jeune femme, que les protagonistes rencontrent lors de leur chemin vers Rome, feint d'être possédée pour ne pas être mariée par son oncle contre son gré et pour retarder les noces jusqu'à l'arrivée d'Andrea Marulo, son fiancé. Isabela assure que seule l'arrivée d'Andrea la libérera de cette possession démoniaque. Dès son arrivée, Andrea lui demande sa main et ils se marient précipitamment sans doute pour ne pas laisser le temps à l'oncle d'Isabela de comprendre ce qui se passe et d'empêcher le mariage. Pour l'en dissuader, Andrea évoque d'ailleurs Dieu dans cette optique :

> –[…] Dadme la mano de ser mi esposa, señora mía, y sacadme de la esclavitud en que me veo a la libertad de verme debajo de vuestro yugo[51]; dadme la mano, digo otra vez, bien mío, y alzadme de la humildad de ser Andrea Marulo a la alteza de ser esposo de Isabela Castrucho […], y no procuren los hombres apartar lo que Dios junta.
> –Tú dices bien, señor Andrea –replicó Isabela–, y, sin que aquí intervengan trazas, máquinas ni embelecos, dame esa mano de esposo y recíbeme por tuya (p. 622).

Non sans ironie, Isabela insiste sur le fait que ce mariage est bien réel et n'est pas une machination ou une supercherie, comme l'a pourtant été la possession feinte par la jeune femme. Cela n'empêche pas le médecin et l'oncle de douter de la validité de ce mariage : « –¿el de la verdad o el de la burla? » (p. 623). Isabela réagit directement : « –El de la verdad […] porque ni Andrea Marulo está loco ni yo

[47] Christine Marguet, *Le roman d'aventures et d'amour en Espagne, op. cit*., p. 165.
[48] *Idem*, « Le roman byzantin et la représentation de luttes pour le pouvoir : parricide et fratricide », *op. cit.,* p. 83.
[49] *Ibid.,* p. 84.
[50] Christine Marguet, *Le roman d'aventures et d'amour en Espagne, op. cit*., p. 166.
[51] Relevons le paradoxe : le joug du mariage représenté généralement à l'époque comme une entrave devient ici symbole de liberté.

endemoniada. Yo le quiero y escojo por mi esposo, si es que él me quiere y me escoje por su esposa » (p. 623). Andrea, pour valider le mariage et clore le débat, lui prend la main : « Tomó la mano de Isabela, ella le dio la suya y, con dos síes, quedaron indubitablemente casados » (p. 623). En utilisant le pronom personnel « yo », Isabela insiste sur le fait que c'est bien elle qui choisit volontairement et librement son futur époux. L'utilisation des deux verbes « quiero », « escojo », véritables performatifs, montrent la détermination délibérée de la jeune fille et sa force de volonté. Le doute sur l'accord d'Andrea est rapidement levé puisque celui-ci, joignant le geste à la parole, lui prend la main[52]. Javier González Rovira souligne cette particularité qu'ont les auteurs du roman néo-grec de résoudre les conflits dans un sens toujours favorable aux jeunes amants opposés au milieu familial ou social :

> El choque entre la obediencia a la voluntad paterna (que implica la aceptación de un matrimonio no deseado) y el libre albedrío como criterio de elección de los amantes se problematiza y da origen a una serie de reflexiones en las que el autor suele tomar partido por la pareja de protagonistas[53].

Il ajoute que Cervantès ne respecte pas cette règle car il préfère « mantener el equilibrio entre la fidelidad al padre y al ser amado »[54]. L'idée est illustrée par l'exemple de Mauricio qui demande l'avis de sa fille avant de la marier. Il est vrai aussi qu'Auristela et Periandro fuient sur les conseils de la mère de ce dernier. Pourtant, les épisodes interpolés de Feliciana et d'Isabela Castrucho montrent que trop souvent les jeunes filles doivent s'opposer à la décision de leur père qui n'a que faire de leur volonté.

Luis Rosales, pour sa part, relève le lien étroit qui unit l'amour et la liberté dans le *Persiles* : « sólo es libre quien ama. El amor es la gran fuerza liberadora »[55]. C'est en effet dans le contexte amoureux que les personnages montrent leur détermination. Les jeunes filles, plus souvent sujettes que les jeunes gens aux pressions familiales, n'hésitent pas à s'opposer à la décision paternelle pour faire elles-mêmes le choix de leur futur époux même si ce choix peut entraîner la mort de l'amant comme dans l'épisode du portugais Manuel de Sosa Coitiño (I, 10). Malgré la

[52] Maurice Molho, « Préface », *in* Miguel de Cervantès*, Les travaux de Persille et Sigismonde, op. cit*., p. 64 : « ce rituel matrimonial archaïque est le seul que connaissent les *Travaux de Persille et Sigismonde* ». Dans le roman, aucun mariage n'aurait donc lieu selon les préceptes tridentins, idée que développe d'ailleurs Michael Nerlich, *Le Persiles décodé…, op. cit*., pp. 565-569.
[53] Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro, op. cit.,* p. 115.
[54] *Ibid*., p.114.
[55] Luis Rosales, *Obras completas II, Cervantes y la libertad*, Madrid, Editorial Trotta, 1996, p. 243.

promesse faite à Manuel par le père de sa promise, Leonora préfère l'entrée en religion au mariage. Bien que Manuel semble accepter la décision de la jeune femme, le souvenir de ce coup du sort si violent lui ôte la vie[56]. L'épisode illustre que l'amour divin surpasse l'amour humain et que, par sa puissance, il peut terrasser les plus valeureux[57].

1. 3. Amour et libre arbitre dans *El peregrino en su patria*

Au livre III du *Peregrino en su patria*, nous avons vu comment Pánfilo et Celio – dans un dialogue très théâtral tout en quiproquo – échangent leur point de vue à propos des amours de Nise, amante de Pánfilo et sœur de Celio (Troisième Partie, pp. 246-258). Pánfilo, incognito, contredit la théorie de l'envoûtement développée par Celio en la qualifiant de folie et en invoquant le libre arbitre :

> –Eso es locura […] teniendo el hombre en su mano la potestad del libre albedrío, que es el querer o el no querer lo que le place […]. Y así es notorio desatino quejarse los que aman de que contra su voluntad y forzados siguen la persona que apetecen, como he visto a muchos que se lamentan de la fuerza que les hacen, debiendo poner la culpa a sus apetitos, porque Dios no permitió que al hombre le sea quitada la potestad del libre albedrío y si alguno dijese que le forzaron las diabólicas persuasiones, se le ha de responder que no es forzado en la razón, sino en la concupiscencia de la carne, porque siendo tan frágil, en no haciendo fuerte resistencia, cae en el pecado (p. 257).

Pánfilo se défend donc de l'accusation de Célio. Il n'a pas eu besoin de recourir à la sorcellerie, ce qui n'aurait servi à rien puisque la volonté de l'homme empêche, selon lui, l'action des envoûtements. Son insistance sur la culpabilité de celui qui se laisse séduire et sur le péché de concupiscence dont est coupable celui qui dit avoir été forcé est équivoque. Soit il sait que Nise l'a choisi de son propre chef et, dans ce cas, son honnêteté et sa vertu restent intactes, soit elle a été poussée par son désir de la chair et, dans ce cas, le portrait qu'en donne Pánfilo n'est pas très flatteur. Celio s'accorde sur un point avec Pánfilo : le démon a fait naître en elle la tentation qui l'a poussée à s'amouracher de Pánfilo et à tomber dans le péché de concupiscence.

Face aux malheurs successifs qui touchent son union avec Nise, dont il est sans cesse séparé, Pánfilo perd espoir. Lorsqu'un comte lui ravit à nouveau Nise

[56] Kenneth Krabbenhoft, *op. cit.,* p. 84.
[57] *Ibid*., p. 84.

dans l'asile de fous, il se plaint de son sort dans un long poème dont l'Amour est le personnage principal. Il y construit une prison d'amour métaphorique où tout n'est qu'illusion, instabilité et folie – « viento », « engaño », « arena », « loco » –, alors que la prison réelle est marquée par sa solidité : « fuertes prisiones », « grillos ». L'opposition sémantique souligne que l'amoureux est fragilisé par son sentiment et qu'il est incapable, une fois épris, de se libérer facilement de ses chaînes[58] puisqu'en tombant amoureux il perd sa liberté[59]. De plus, l'amoureux fonde tous ses espoirs sur cet amour qui risque pourtant d'entraîner sa mort :

> Puso un sayo verde y blanco
> a la Esperanza en amar,
> porque tras largo esperar
> entretiene y deja en blanco.
> Esta a los locos de fama
> Libre a la mesa servía,
> Que una esperanza baldía
> Sustenta y mata a quien ama (pp. 346-347).

L'image que Lope donne de l'Espérance respecte l'iconographie de l'époque. Dans l'*Iconologie* de Cesare Ripa, de la même façon, l'Espérance est vêtue de vert et unie à l'amour (Planche XXVIII, fig. 1) :

> Sa vraye Image est celle s'une jeune Dame, vestue de verd, couronnée d'une guirlande de Fleurs, & qui tient entre ses bras un petit Amour, à qui elle donne la mammelle […].
> Quant à l'Amour qu'elle allaicte, cela veut dire, que l'un sans l'autre peuvent estre difficilement de longue durée[60].

Dans le *Tesoro de la Lengua*, à l'entrée « ESPERANZA », Covarrubias explique ainsi l'association entre l'Espérance et la couleur verte :

> Los gentiles […] dieron deidad a la esperanza y los romanos le edificaron templos en el foro Olitorio, que era donde se vendían las cosas verdes o la verdura. Cosa sabida es que el verdor en los sembrados y las flores en los árboles son símbolo de la esperanza[61].

La symbolique du vert comme signe d'espoir vient donc de la nature, elle est l'espoir de la récolte à venir lorsque les graines plantées germent, que les pousses vertes apparaissent et que les fleurs laissent présager les fruits à venir.

[58] Santiago Sebastián, *Emblemática e Historia del arte, op. cit.,* p. 158.
[59] *Ibid*., p. 156.
[60] Cesare Ripa, *Iconologie*, *op. cit.*, Première partie, p. 62.
[61] Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la Lengua, op. cit.*, vol. I, p. 835 a-b.

Bien que la représentation allégorique soit respectée par Lope, elle diffère cependant de celle de Ripa qui montre que l'espérance est indispensable en amour. Pour Pánfilo, l'espérance risque d'être destructrice puisqu'elle l'incite à se bercer d'illusions. Sa vision fataliste reflète bien son état d'esprit : il pensait pouvoir enfin épouser Nise, qu'il avait déjà perdue, puis crut morte avant de la retrouver une nouvelle fois. Ce retournement de fortune vient briser ses espoirs. Quoi qu'il fasse, Pánfilo semble n'avoir aucun contrôle sur l'évolution de son histoire d'amour avec Nise.

Dans cet épisode, la volonté du protagoniste semble n'avoir aucune prise sur la puissante Fortune. Pour Kenneth Krabbenhoft, la fortune et la volonté sont les deux axes conceptuels de la littérature de l'époque : « es la fortuna, en la opinión de los amantes, la causa de su bien y de su mal »[62]. Pánfilo a beau chercher Nise constamment, dès qu'il la retrouve un nouvel évènement vient la lui reprendre. Malgré la passion qu'il ressent pour elle, il respecte toujours son intégrité ce qui met à l'épreuve sa patience. Ainsi, comme dans les modèles classiques, c'est la femme qui impose le vœu de chasteté à l'homme[63]. Face à l'attitude exemplaire de Nise, il réfrène ses désirs et attend de se marier avec elle, comme le souligne le narrateur à plusieurs reprises peu avant cette nouvelle séparation :

> Pánfilo, como verdadero amante y que sólo atendía al fin de su honesto amor, que era casarse con ella, hasta cuyo punto le era por mil juramentos forzoso resistir sus deseos. […] Alábase Nise desta virtud de su honrada y casta resistencia, que Pánfilo, al fin hombre, muchas veces se hubiera rendido a su apetito, si ella no gobernara con su modestia el freno de aquella furia (pp. 337-338).

La très convenue métaphore amour-prison ainsi que celle du danger létal que ce sentiment fait courir – les deux faisaient partie intégrante de la topique de l'amour courtois : *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro, *Poesías amorosas* de Jorge Manrique –, survivent dans l'emblématique européenne des XVI^{e} et XVII^{e} siècles. Elles apparaissent ainsi chez l'emblémiste hollandais Gabriel Rollenhagen (Planche XXVIII, fig. 2) qui met en scène la dramatique légende des jeunes babyloniens Pyrame et Thisbé[64] :

[62] Kenneth Krabbenhoft, *op. cit.,* p. 135.
[63] Julián González-Barrera, « La novela bizantina española y la comedia *La doncella Teodor* de Lope de Vega… », *op. cit.,* p. 83.
[64] Ovide, *Métamorphoses*, IV, 55-166.

Ceux que le fol Amour d'une fleche poignante
Sans repos nuict & iour incessamment tourmente,
Ne se peuvent tirer libres de sa prison
[…] Tant sa forte rage va domptant leur raison,
Que si l'un d'iceux estaincte on voit la vie
Sa mort est de la mort de l'autre tost suivie :
Et on voit bien souvent qu'un mesme coutelas
Va trancheant leur vie les menant au trespas (I, 33).

Dans la *pictura,* nulle prison n'apparaît ; l'emblémiste préfère mettre l'accent sur le désespoir de Pyrame qui, voyant Thisbé allongé sur le sol sans vie, se donne la mort – avec le poignard dont Thisbé s'est servi pour se suicider – pour le rejoindre dans l'au-delà.

Pour l'emblémiste Otto Van Veen, l'espoir est ce qui nourrit l'amour comme le montre la *pictura* dans laquelle un petit Cupidon[65] boit au sein de l'espérance (Planche XXIX, fig. 1) qui lui offre une fleur, symbole du fruit à venir[66]. Mais cette dernière fait souffrir l'homme puisqu'elle l'incite à poursuivre sans cesse la personne qu'il aime[67] :

L'Espoir est de l'Amour la nourrice meilleure,
L'Espoir nous entretient, l'espoir nous fait souffrir.
L'Espoir poursuivre frait, iouyr, & acquerir,
Aimer sans nul espoir est mourir à toute heure[68].

L'anaphore « L'Espoir » ainsi que la répétition de ce terme à l'intérieur des vers montrent qu'il est omniprésent et que tout se fonde sur lui.

Dans l'emblème d'André Alciat (Planche XXIX, fig. 2), qui a sans doute inspiré ceux de Van Veen et de Rollenhagen, le pouvoir de l'amour s'étend aussi bien sur terre que sur mer :

Voyez amour riant doux, & humain,
Tout nud, sans feu, sans arc. Mais d'une main,
Des fleurs tenir, d'autre un poisson avoir,
Monstrant qu'il a sur terre, & mer pouvoir[69].

---

[65] Vénus et Cupidon sont toujours les figures choisies pour incarner l'amour dans les livres d'emblèmes ; cf. Fanny Pawyza, « La génération d'Éros : systématique et emblématique amoureuses au seizième siècle », *in* Jacques Boulogne (éd.), *Les Systèmes Mythologiques*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1997, p. 67.
[66] Santiago Sebastián, *Emblemática e Historia del arte, op. cit.,* p. 153.
[67] *Ibid*., p. 153.
[68] Otto Van Veen, *Amorum Emblemata*, *op. cit.*, p. 58. L'amour est un des thèmes prégnants de la littérature emblématique du XVI[e] siècle et l'ouvrage d'Otto Van Veen et l'un des nombreux recueils « exclusivement consacrés à l'évocation de ce sentiment » ; cf. Fanny Pawyza, « La génération d'Éros : systématique et emblématique amoureuses au seizième siècle », *op. cit.*, p. 66.
[69] Alciat, *Tous les emblèmes*, *op. cit.,* p. 129.

Cupidon ne porte pas son arc et ses flèches, qui sont ses attributs habituels[70], mais un poisson et des fleurs symbolisant respectivement la mer et la terre, domaines sur lesquels il agit[71].

L'Amour que ressent Pánfilo n'est pas vaincu par les épreuves qu'il endure. Il est tout puissant et parvient à vaincre toutes les difficultés, comme le souligne l'*incipit* du livre V :

> Grande es amor y entre los dioses y los hombres maravilloso, dice Fedro en Platón […]. Llámale dios de la paz y el que da la tranquilidad al mar y quietud al viento; dice que da mansedumbre, quita la fiereza, distribuye la benevolencia y aparta el odio (p. 422).

Pierre Civil relève qu'en dépit des nombreuses digressions « à propos de la supériorité de l'amour divin sur l'amour humain, du miracle, du libre arbitre » qui inscrivent le texte « dans une perspective doctrinaire », l'issue du voyage apporte aux protagonistes « la pleine satisfaction des sens, une consécration de leur amour tout autant physique que spirituelle »[72].

2. Liberté contrôlée ou surveillée : des personnages partiellement sous influence

Dans le roman de Cervantès, lors du séjour des personnages sur l'île du roi Policarpo, Clodio aspire à s'élever au rang de ses camarades grâce à ses agissements et veut inciter Rutilio à l'imiter : « nosotros enmendásemos nuestra ventura » (p. 310). Au contraire, Rutilio répond avec résignation, humilité – deux attitudes encouragées par la philosophie stoïcienne[73] – et fatalisme en soulignant le déterminisme qui touche l'homme dès sa naissance[74] :

---

[70] Fanny Pawyza, « La génération d'Éros : systématique et emblématique amoureuses au seizième siècle », *op. cit.,* p. 68. Santiago Sebastián, *Emblemática e Historia del arte, op. cit.,* pp. 152-153, rappelle les attributs traditionnels de Cupidon et leur signification : son jeune âge met en avant sa naïveté ; sa nudité souligne que l'amour ne peut rester caché ; ses ailes montrent son instabilité puisqu'il peut passer rapidement d'un être à l'autre ; il a les yeux bandés pour symboliser que ses sentiments et jugements sont arbitraires ; les flèches et l'arc montrent que l'amour charnel et le désir peuvent blesser l'amant tout comme la torche souligne que la passion brûle son cœur.
[71] Santiago Sebastián, *Emblemática e Historia del arte, op. cit.,* p. 148.
[72] Pierre Civil, *La prose narrative du Siècle d'Or espagnol, op. cit.*, p. 102.
[73] Kenneth Krabbenhoft, *op. cit.,* p. 33.
[74] Ce passage a été étudié de façon plus détaillée, voir la troisième partie de cette étude, chapitre 1 « Déterminisme et prédestination ».

> –Pero yo no puedo imaginar qué medio podremos tomar para mejorar, como dices, nuestra suerte, si ella comenzó a no ser buena desde nuestro nacimiento. Yo no soy tan letrado como tú, pero bien alcanzo que los que nacen de padres humildes, si no los ayuda demasiadamente el cielo, ellos por sí solos pocas veces se levantan adonde sean señalados con el dedo, si la virtud no les da la mano. (p. 310)

Dans cette déclaration fataliste de Rutilio apparaît, malgré tout, une pointe d'optimisme. Bien que l'homme, ou tout du moins sa condition sociale, soit effectivement déterminé à sa naissance et que ses efforts semblent vains, la grâce divine peut aider l'homme en intervenant, en le guidant et en lui montrant le droit chemin « con el dedo ». Cependant, il appartient à l'homme de choisir le chemin que lui indique la Providence. Mais si l'homme n'est pas vertueux – quelle que soit sa condition – il sera incapable de suivre cette route. Par conséquent, Dieu guide l'homme mais ce dernier choisit de lui-même entre le bien et le mal, entre le vice et la vertu : il est libre de suivre ou non le chemin que Dieu lui indique. Ce qui, initialement, ressemblait à du déterminisme sert finalement à mettre en exergue la liberté et la responsabilité de l'homme face à son destin et à ses actes.

L'idée du Dieu-Guide apparaît aussi chez Gracián. Dans son ouvrage, Dieu est présenté comme le créateur de toute chose, de l'Homme ainsi que de la Nature qui est parfaite et reflète « la Beauté suprême »[75]. On se rappellera que pour les stoïciens la Nature était une entité divine ou quasi divine[76]. À la *Crise* III de la Première Partie, les protagonistes font l'éloge de la Nature « otro bien admirable asunto de la divina providencia » (p. 88). L'homme, au contraire, est fait de contradiction, de *discordia* en raison du libre arbitre dont il dispose. Le rôle de Dieu est alors de maintenir l'équilibre en guidant les êtres ou plutôt en les faisant interagir :

> ¡Oh maravillosa, infinitamente sabia providencia de aquel gran moderador de todo lo criado, que con continua y varia contrariedad de todas las criaturas entre sí templa, mantiene y conserva toda esta gran máquina del mundo (p. 95)!

Dans les romans analysés, les interventions divines sont nombreuses et la Providence intervient fréquemment pour sauver les personnages d'un danger. Dans le *Persiles*, Auristela rappelle à Sinforosa que le Ciel reste présent dans les pires moments et donne toujours place à l'espoir : « nunca los cielos aprietan tanto los males que no dejen alguna luz con que se descubra la de su remedio » (II, 7,

[75] Vladislava Lukasik, « Nature et Fortune : mère et marâtre »*, op. cit.,* p. 6.
[76] Kenneth Krabbenhoft, *op. cit.,* p. 23.

p. 325)[77]. Alors que le bateau de l'héroïne venait de sombrer (II, 2), le narrateur déclarait déjà :

> Los piadosos cielos, que de muy atrás toman la corriente de remediar nuestras desventuras, ordenaron que la nave, llevada poco a poco de las olas, ya mansas y recogidas, a la orilla del mar, [diese] en una playa, que, por entonces, su apacibilidad y mansedumbre podía servir de seguro puerto (pp. 282-283).

Cette déclaration reste ambiguë. En effet, si Dieu décide auparavant de la direction que doivent suivre les évènements cela implique qu'ils sont décidés d'avance. Donc tout évènement a une cause, il n'est pas le fruit du hasard, puisqu'il est décidé par Dieu en amont depuis longtemps. Cependant, cette déclaration est interprétable d'une autre façon : elle peut souligner la bonté divine qui ne décide pas des évènements à venir mais de l'aide qu'elle apporte à l'homme en cas de danger de mort comme ici.

Rien n'est joué d'avance, il n'y a pas de fatalité car Dieu laisse toujours à l'homme la possibilité de s'en sortir. Le ciel aide continuellement les personnages, comme sur l'île barbare. Alors que tous s'entretuent et que le feu se répand, le narrateur précise ainsi : « no se olvidó el cielo de socorrerles » (I, 4, p. 156) ; en effet, apparaît un jeune barbare (Antonio) qui les sauve, à la manière d'un *Deus ex machina* théâtral. De même, dans le récit de Transila, tout évènement favorable est ressenti comme une aide divine. Elle raconte comment elle a fui son île pour éviter le traditionnel droit de cuissage, réservé aux frères du futur époux, avant son mariage. Dans cette fuite, le Ciel l'aide par deux fois, la première fois en lui donnant les moyens de quitter l'île : « llegué a la marina, donde cifrando mil discursos que en aquel tiempo hice en uno, me arrojé en un pequeño barco que, sin duda, me deparó el cielo » (p. 217). La deuxième fois, les embarcations de ses poursuivants se rapprochant dangereusement, le Ciel, touché par le courage de Transila – qui incarne « la batalla de la virtud contra el vicio »[78] –, lui permet de les distancer :

> –Viendo […] que no era posible escaparme, solté los remos y volví a tomar mi lanza, con intención de esperarles y dejar llevarme a su poder, si no perdiendo la vida, vengando primero en quien pudiese mi agravio. Vuelvo a decir otra vez que el cielo, conmovido de mi desgracia, avivó el viento y llevó el barco, sin impelerle los remos, el mar adentro […] quitando la esperanza a los que tras mí venían de alcanzarme (217).

[77] Cette idée apparaissait déjà dans la première partie du *Quichotte* : « Siempre deja la ventura una puerta abierta en las desdichas, para dar remedio a ellas –dijo don Quijote », Cervantes, *Don Quijote de la Mancha I, op. cit.*, I, 15, p. 206. Voir l'explication qu'en donne Luis Rosales, *op. cit.,* p. 723-724.
[78] Kenneth Krabbenhoft, *op. cit.,* p. 84.

Dieu aide les innocents contre les malicieux. Lorsque les personnages sont faits prisonniers par la Santa Hermandad, Ricla tente d'acheter l'aide d'un procureur qui cherche à profiter de la situation pour les dépouiller de leurs richesses mais sans succès : « quisieron trasquilarlos, como es uso y costumbre, hasta los huesos, y sin duda alguna fuera así, si las fuerzas de la inocencia no permitiera el cielo que sobrepujaran a las de la malicia » (p. 467).

Plus loin, se combinent une explication rationnelle et une intervention divine dans l'épisode de la femme volante, saine et sauve après sa chute du haut d'une tour grâce à son ample jupon qui lui sert de parachute : « a quien el cielo socorrió con la anchura de sus vestidos o, por mejor decir, con la acostumbrada misericordia de Dios, que mira por los inocentes » (p. 579).

De même, dès le début du *Criticón*, Critilo, victime d'un naufrage, se plaint ainsi de l'accumulation de malheurs dont il est victime : « –¡Oh suerte, oh cielo, oh fortuna! » (p. 66-67). Le narrateur surenchérit un peu plus loin : « Fluctuando estaba entre uno y otro elemento, equívoco entre la muerte y la vida, hecho víctima de su fortuna » (p. 67). Cependant, il est sauvé de manière providentielle : « Un gallardo joven, ángel al parecer y mucho más al obrar, alargó sus brazos para recogerle en ellos […] asegurándole la dicha con la vida » (p. 67). C'est certainement pour cette raison que Critilo n'adresse pas en premier lieu ses remerciements à celui qui vient de lui sauver la vie mais à Dieu : « fijó sus ojos en el cielo rindiendo agradecimientos » (pp. 67-68). Andrenio, quant à lui, apparaît d'avantage comme un ange-gardien que comme un sauveur. Critilo, pensant devoir sa survie à Dieu, lui montre sa reconnaissance.

Dans le *Persiles*, Arnaldo reproche à Auristela (livre III, chap. I) de ne pas faire preuve de reconnaissance envers Dieu qui vient de la sauver de la noyade. En effet, à peine l'héroïne a-t-elle reprit ses esprits qu'elle demande (sous l'effet de la jalousie), au lieu de remercier Dieu de sa bienveillance, si une certaine Sinforosa est présente. Interloqué, Arnaldo s'exclame : « –¡Santos cielos! ¿Qué es esto? […]. ¿Qué memorias de Sinforosa son éstas, en tiempo que no es razón que se tenga acuerdo de otra cosa que de dar gracias al cielo por las recebidas mercedes? » (p. 286). La même critique de l'ingratitude apparaît dans l'emblème XXVII de Juan de Horozco (Planche XXX, fig. 1) :

> El que un bien recibido no agradece
> Da muestras de no averle merecido
> Mas aquel que le estima y engrandece,
> Y se ha mostrado siempre conocido
> En voluntad y obras […][79].

L'ingratitude est ainsi décrite comme un péché à éviter : l'homme doit se montrer reconnaissant des bienfaits célestes. Le médisant Clodio refuse sciemment de se montrer reconnaissant envers le Ciel et Arnaldo qui lui ont sauvé la vie alors qu'il était condamné à l'exil sur une île déserte :

> Habiendo escapado de la muerte por la benignidad del cielo y por la cortesía de Arnaldo, ni al cielo doy gracias ni a Arnaldo tampoco, antes querría procurar que, aunque fuese a costa de su desdicha, nosotros enmendásemos nuestra ventura (p. 310).

Désireux de courtiser Auristela, Clodio se montre même capable d'envisager de porter préjudice à Arnaldo pour atteindre son but. Son ingratitude nécessite un châtiment divin, il mourra ainsi peu après – de manière apparemment accidentelle –, transpercé par la flèche qu'Antonio-fils destinait à Cenotia. Le narrateur qualifie sa mort de châtiment mérité, « castigo merecido a sus muchas culpas » (p. 335), estimant qu'Antonio « acertó errando » (p. 335). De même, Auristela pense qu'il s'agit d'un châtiment céleste, « el cielo había tomado a su cargo el castigo » (p. 337), lavant ainsi l'affront de la demande en mariage de Clodio. Pour Maurice Molho, l'accident n'est peut-être « que la ruse ultime d'une providente justice »[80] et Joaquín Casalduero y voit la marque du destin qui a choisi la main d'Antonio « para vengar a Auristela de la ofensa de Clodio »[81].

Lorsque les protagonistes rencontrent le plaintif Manuel de Sosa Coitiño, ils s'insurgent contre son défaitisme. Auristela l'accuse y compris de lâcheté :

> –La esperanza ha de estar más firme en los trabajos: que el desesperarse en ellos es acción de cobardes y no hay mayor pusilanimidad ni bajeza que entregarse el trabajo, por más que lo sea, a la desesperación (p. 197)

et Periandro de surenchérir :

> –El alma ha de estar […] el un pie en los labios y el otro en los dientes, si es que hablo con propiedad, y no ha de dejar de esperar su remedio, porque sería agraviar a Dios, que no puede ser agraviado, poniendo tasa y coto a sus infinitas misericordias (pp.197-198).

[79] Juan de Horozco, *op. cit.*, Libro II, f° 53 r°.
[80] Maurice Molho, « Préface », *in* Miguel de Cervantès, *Les travaux de Persille et Sigismonde*, *op. cit.,* p. 32.
[81] Joaquín Casalduero, *Sentido y forma de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*, *op. cit.,* p. 103.

La façon dont l'homme fait face aux biens et aux maux de l'existence définit son degré de perfection morale[82]. Pour David A. Boruchoff, cette perfection morale apparaît dans la capacité de l'homme à « luchar por salvarse, literal y figurativamente, de la intemperie del mundo »[83].

Pour eux, l'homme en situation difficile ne doit pas rester inactif à attendre que Dieu, dans son infinie miséricorde, intervienne pour le sauver. Certes, il doit demander l'aide divine, « un pie en los labios », mais surtout faire preuve de courage pour endurer les épreuves « el otro [pie] en los dientes »[84].

Dans le roman de Quintana, le narrateur juge qu'il est nécessaire de rester optimiste face aux malheurs et il critique la lâcheté de ceux qui pleurent sur leur sort :

> Vilmente quiere assegurar sus desdichas, quien desespera del remedio dellas, y justamente carece de remedio, quien no dexa en la esperança puerta por donde puedan acometerle sus dichas (f° 5 r°).

Dieu semble protéger ceux qui, par leur prière, lui demandent son aide. De fait, les protagonistes supplient souvent Dieu de les aider et de faire preuve de miséricorde pour les tirer d'une situation périlleuse. Les exemples cités ci-dessus illustrent que Dieu écoute les prières des hommes et y répond favorablement car « quien espera en su auxilio, y se acoge a pedirle favor, nunca se ve defraudado en sus esperanças, ni en sus ruegos » (f° 157 r°). Même les nouveaux convertis, si leur conversion est sincère, ont droit à ce privilège, ce qui est le cas d'Ali – un autre personnage de Quintana – renommé Antonio suite à son baptême. Lors de sa captivité, Hipólito retrouve Aminta et se lie d'amitié avec le fils de son maître, Ali qu'il instruit sur la religion catholique avec sa sœur Lidora. Pour cette raison, Reçuan, le père des deux jeunes maures, décide de tuer Hipólito. Les quatre jeunes gens parviennent à fuir, et Ali se fait baptiser juste avant de mourir. Aminta, Hipólito et Lidora poursuivent leur voyage au milieu des épreuves[85]. Dieu leur porte alors secours à plusieurs reprises :

---

[82] Kenneth Krabbenhoft, *op. cit.,* p. 33.
[83] David A. Boruchoff, « *Persiles* y la poética de la salvación cristiana », *op. cit*., p. 862.
[84] Luis Rosales, *Obras completas II, Cervantes y la libertad, op. cit*., p. 718.
[85] Ce type d'épisode est récurrent dans le roman néo-grec ; cf. Julián González-Barrera, « La novela bizantina española y la comedia *La doncella Teodor* de Lope de Vega… », *op. cit*., p. 89 : « el cautivo no sólo no cae en la apostasía, sino que en su huida se lleva consigo a varios infieles que desean convertirse al catolicismo, ya sea porque han recibido una educación cristiana secreta o porque el amor les impulse a dejar el Islam ».

> Mas como a Dios no ay pensamiento que se oculte, ni pesar que se esconda, ni aflicción que no este patente y manifiesta. Viendo en ellos por una parte la intención piadosa, y que el deseo de Hipólito no le ofendia, por ser siempre tan honesto; y por otra, que la principal causa de aquellos temores le avia venido por procurar servirle con la enseñanza de Ali, y traerle a la Católica Religion. Quiso en ocasion de tan fuerte aprieto socorrerlos, y atender más a su infinita bondad (f° 149 r°).

Les personnages restent confiants : « esperaron que continuasse su començada piedad el cielo. Quien espera en su auxilio, y se acoge a pedirle favor, nunca se ve defraudado en sus esperanças, ni en sus ruegos » (f° 157 r°). Tout finira bien pour eux : Aminta, Hipólito et Lidora sont sains et saufs, Ali/Antonio que tous croyaient mort refait son apparition aux côtés de Fulgencio. L'enseignement de cet épisode est évident : quiconque agit vertueusement et met foi et espérance en Dieu ne craint rien, comme le proclame l'emblème de Jean Jacques Boissard « Encore que le ciel se brise, les esclats n'épouvanteront pas l'homme » (Planche XXX, fig. 2) :

> Tandis qu'au fresle corps l'esprit fait sa demeure,
> Que l'homme icy jouyt de lusufruict des cieux.
> Il n'engourdit ses jours d'un repos ocieux:
> Mais infinis travaux lexercent tant qu'il meure.
>
> Mourir? non il ne meurt: mais pendant qu'il labeure,
> (S'il ne tient de la Foy un penser vicieux,
> Ains est des saincts edicts gardien curieux)
> Il se trace un passage à la vie meilleure.
>
> Ainsi ce pelerin simple, innocent, & bon,
> Traverse voyageant maint destour vagabond,
> Avant que parvenir au sejour qu'il desire:
>
> Sans qu'à l'orage espais, qui soufle parmy l'air
> L'esclat du ciel ouvert, on le voye trembler.
> Car ayant Dieu pour luy, quell'chose luy peut nuire?[86]

Dans la *pictura,* un pèlerin – symbole de la condition humaine – est soumis aux intempéries : la pluie, les orages et le vent se déchaînent tant et si bien qu'ils brisent une puissante colonne située derrière le pèlerin. Cependant, rien ne semble faire vaciller la détermination de ce dernier. Il avance d'un pas décidé vers une stèle cubique sur laquelle apparaît le mot *Deus.* La taille de cette stèle ainsi que sa forme symbolise la solidité, la stabilité et la sûreté qu'apporte la foi.

Les mythographes s'intéressaient eux aussi à ce problème d'ordre théologique. Ainsi, Juan Pérez de Moya dans sa *Philosophia Secreta* critiquait ceux

[86] Jean-Jacques Boissard, *op. cit.,* p. 34.

qui croyaient en la Fortune, il conseillait également de mettre tous les espoirs en Dieu :

> Pues no hay fortuna ni hado, y pida a Dios favor, pues dél se ha de esperar remedio y socorro en los trabajos y remuneración de sus obras; y las dos suertes de bien o mal no está en nuestra mano, pero estalo en tomarlo bien, previniéndonos con prudencia a lo que puede suceder, para que si fuere bueno, más nos aproveche, y si malo, menos nos dañe.[87]

Dieu vient donc secourir l'homme lorsqu'il est en danger, lui apportant son aide ou le préparant aux épreuves pour y faire face plus facilement.

Cependant, Dieu ne sauve pas toujours ceux qui le supplient. Citons par exemple, chez Cervantès, Renato et Eusebia, ce couple que les protagonistes rencontrent sur l'île des Ermites et qui leur raconte ses mésaventures (livre II, chapitre 19). Originaires de France, Renato et Eusebia sont tombés amoureux provoquant ainsi la jalousie de Libsomiro qui, pour se venger, entache leur honneur en les accusant, auprès du roi, d'entretenir une relation amoureuse sans être réellement engagés l'un envers l'autre. Pour laver cet affront, Renato demande au roi l'autorisation de provoquer son diffamateur en duel, persuadé que son innocence lui serait favorable. Avant le duel, Renato s'en remet à Dieu :

> –¡Oh soberanos cielos! ¡Oh juicios de Dios inescrutables! Yo hice lo que pude; yo puse mis esperanzas en Dios y en la limpieza de mis ejecutados deseos; sobre mi no tuvo poder el miedo, ni la puntualidad de los movimientos. (p. 410)

C'est la même attitude, qui consiste à garder espoir et à mettre sa confiance en Dieu, que Juan de Horozco conseille d'adopter face aux malheurs (Planche XXXI, fig. 1) :

> y en vos señor de tierra y cielo
> en vos espero y solo en vos confio
> mi suerte buena o mala sin recelo
> en vuestras manos pongo, que yo fio
> podré, pues vuestras manos me formaron[88].

En s'en remettant à Dieu dans des situations où il est malmené par l'infortune, l'homme fait preuve de prudence[89] qui est considérée comme l'une des plus importantes vertus à l'époque puisqu'elle est synonyme de sagesse.

Cependant, à la grande surprise de Renato, c'est lui qui se retrouve à terre vaincu par celui qui l'a déshonoré; d'où son incompréhension : « y con todo eso, y no

[87] Juan Pérez de Moya, *op. cit*, vol. VI et VII, p. 91.
[88] Juan de Horozco, *op. cit.*, Libro II, emblema 7, f° 13 r°.
[89] Kenneth Krabbenhoft, *op. cit.,* p. 143.

sé decir cómo, me hallé tendido en el suelo y con la punta de la espada de mi enemigo puesta sobre mis ojos » (p. 410)[90]. Honteux et désabusé, Renato décide alors de se réfugier sur une île où Eusebia le rejoint et l'épouse, mais ils ne consomment pas le mariage et vivent tous deux en ermite. Renato, étrangement, ne tient pas rigueur à Dieu de l'avoir abandonné et reste confiant : « –[…] hablamos del cielo, menospreciamos la tierra y, confiados en la misericordia de Dios, esperamos la vida eterna » (pp. 412-413). Renato et Eusebia sont convaincus de la bonté divine, ils pensent que Dieu leur réserve un meilleur sort après la mort. Le narrateur précise que leurs auditeurs n'en ont pas été surpris car tout évènement a une cause, rien n'arrive par hasard :

> […] con esto dio ocasión a que todos los circunstantes se admirasen de su suceso, no porque les pareciese nuevo dar castigos el cielo contra la esperanza de los pensamientos humanos, pues se sabe que por una de dos causas vienen los que parecen males a las gentes: a los malos, por castigo y, a los buenos, por mejora (p. 413).

En réalité, l'injustice apparente qu'a connue ce couple a mis à l'épreuve la force et la pureté de leur amour, ainsi que leur foi. Eusebia a rejoint Renato sur une île, elle a accepté la vie solitaire et chaste d'ermite, et aucun d'eux n'a remis en cause la miséricorde divine préférant croire que toute situation à une raison. Leur attitude sera récompensée puisque le frère de Renato, Sinibaldo, débarque sur l'île pour annoncer que leur honneur est sauf : Libsomiro a avoué son mensonge. Cette confession avant de mourir apparaît comme un repentir mettant en exergue l'idée selon laquelle chaque événement a une raison, un but ultime et secret connu par Dieu seul :

> Sabed, señores, que vuestro enemigo es muerto de una enfermedad [y] antes que despidiese el alma, […] confesó la culpa en que había caído de haberos acusado falsamente; […] y, finalmente hizo todas las demostraciones bastantes a manifestar su pecado. Puso en los secretos juicios de Dios el haber salido vencedora su maldad contra la bondad vuestra y no sólo se contentó con decirlo, sino que quiso que quedase por instrumento público esta verdad. (II, 21, p. 421)

Christine Marguet déclare à ce propos :

> La succession des revers de fortune, qui semble insensée tant au personnage qu'au lecteur, se donne ainsi comme un reflet des voies empruntées par la providence divine, voies qui sont, comme chacun sait, impénétrables[91].

[90] Le duel, considéré comme un péché, était interdit à l'époque. On comprend ainsi la nécessité pour le narrateur que Renato soit vaincu : dans l'illégalité religieuse, il ne constitue pas un modèle à suivre.
[91] Christine Marguet, *Le roman d'aventures et d'amour en Espagne*, *op. cit*., p. 179.

L'aveu de Libsomiro semble presque miraculeux car il est resté muet pendant six jours avant de mourir, le temps peut-être de réfléchir à ses actes et de se repentir. Une fois ses erreurs reconnues et son acte de contrition fait, Dieu lui a accordé quelques heures de guérison miraculeuse, en lui redonnant la parole, afin qu'il reconnaisse « la inocencia de Renato y Eusebia »[92]. Dieu fait preuve ainsi d'une grande miséricorde en permettant à Libsomiro de sauver son âme *in extremis*, bien que sa mort apparaisse comme le châtiment ultime.

Selon Emilio Orozco Díaz, les épreuves endurées par les personnages, plus particulièrement dans cet épisode, sont les symptômes que la suprême justice de la main de Providence fera tomber la récompense sur les uns et le châtiment sur les autres[93]. De plus, Libsomiro fait des aveux publics lavant ainsi, aux yeux de tous, l'honneur du couple d'amants et faisant éclater au grand jour la pureté de leur amour qui a résisté à de telles accusations.

L'image emblématique utilisée par Arnaldo dans les paroles d'amitié et de félicitations qu'il adresse à Renato le confirme : « Gocéisle luengos años, señor Renato, y gócele en vuestra compañía la sin par Eusebia, yedra de vuestro muro, olmo de vuestra yedra »[94] (II, 21, p. 421). Le lierre qui a la faculté de s'accrocher à des arbres plus gros ou à des murs pour grandir et se développer, symbolise l'amour fidèle et l'amitié car le lierre ne peut pas grimper avec ses seules forces, il a besoin d'un soutien pour y parvenir. Son feuillage persistant en fait le symbole de la renommée[95] et de la réputation acquise dans les épreuves, tout comme Renato et Eusebia ont récupéré leur honneur et servent maintenant de modèle pour avoir surmonté ces épreuves grâce à la force de leur amour et à leur vertu.

---

[92] Luis Rosales, *Obras completas II, Cervantes y la libertad, op. cit.,* p. 723.

[93] Emilio Orozco Díaz, *Cervantes y la novela del Barroco (Del Quijote de 1605 al Persiles),* edición de José Larra Garrido, Granada, Servicio de publicaciones de la Universidad de Granada, 1992, p. 535 : « esos gestos apasionados de amantes que purifican su pasión en las más duras pruebas del destino […] encarnan las más bajas pasiones y vicios: el honor frente a la maledicencia, la castidad frente a la lascivia ». Les traductions dans le texte sont de l'auteur de la thèse.

[94] L'image du lierre qui a besoin de soutien est utilisée à plusieurs reprises par Auristela. Lorsque Periandro tombe du sommet d'une tour pour libérer une femme de son mari devenu fou, Auristela déclare : « ¡Hay de mí, otra vez sola, y en tierra ajena, bien así como verde yedra a quien ha faltado su verdadero arrimo! » (III, 14, p. 577). Arrivée aux portes de Rome, elle utilise à nouveau ce topique : « Lejos nos hallamos de nuestras tierras, no conocidos de nadie en las ajenas, sin arrimo que sustente la yedra de nuestras incomodidades » (IV, 1, pp. 628-629).

[95] Alciato, *Emblemas,* Edición de Santiago Sebastián, *op. cit*., p. 247.

Les plantes qui s'enlacent sont un véritable lieu commun[96], très récurrent dans la littérature emblématique que ce soit pour parler de l'union maritale[97] ou de l'amitié. Alciat choisit l'orme et la vigne (Planche XXXI, fig. 2) pour symboliser « la amistad que dura aun después de la muerte »[98] et chez Otto Van Veen[99] la même image symbolise l'amour qui surpasse la mort (Planche XXXII, fig. 1). Pour Juan de Borja, c'est l'image de la vigne sur un tuteur brisé qui symbolise la déception de celui qui pensait obtenir le soutien d'un prince ou d'un seigneur (Planche XXXII, fig. 2)[100]. En revanche, le lierre a généralement une connotation négative[101] comme c'est le cas dans les *Emblemas Morales* de Sebastián de Covarrubias (Planche XXXIII, fig. 1) et ceux de son frère Juan de Horozco[102] (Planche XXXIII, fig. 2). Chez ce dernier, le lierre symbolise la « ramera »[103] qui feint d'être amoureuse pour retenir son amant jusqu'à l'avoir totalement dépouillé[104] de ses biens : « honra, hacienda, salud y vida »[105]. Dans l'*Hécatomgraphie* de Gilles Corrozet (Planche XXXIV, fig. 1), ou chez Guillaume de La Perrière (Planche XXXIV, fig. 2), cette plante symbolise l'ingratitude puisqu'elle prend la force de son hôte jusqu'à lui porter préjudice[106]. Selon Aurora Egido, ces exploitations divergentes d'un même topique montrent « la capacidad trasformadora de los emblemas » ainsi que l'habileté des auteurs à « romper el estatismo de la imágenes pictóricas, ejemplo de constancia y de firmeza, en símbolos de desolación amorosa »[107].

Dans le *Persiles* apparaissent des personnages qui s'opposent : les uns sont des parangons de vertu, les autres des modèles du vice. Pour Orozco Díaz, ces amants passionnés « qui purifient leur passion dans les plus dures épreuves du destin » s'opposent à ceux « qui incarnent les passions et les vices les plus vils : l'honneur face à la calomnie, la chasteté face à la lascivité »[108]. Libsomiro, par exemple, sert de faire-valoir au couple chaste, pieux et vertueux qu'incarnent Renato

[96] Aurora Egido, « Frontera entre emblemática y literatura », *in De la mano de Artemia*, *op. cit.,* p. 35.
[97] Alciato, *Emblemas,* Edición de Santiago Sebastián, *op. cit.,* p. 202.
[98] *Ibid*., p. 201, emblème CLIX.
[99] Otto Van Veen, *Amorum Emblemata, op. cit*., pp. 244-245.
[100] Cf. John T. Cull, « Emblem Motifs in *Persiles y Sigismunda* », *Romance Notes*, 32, 3, 1992, p. 202.
[101] *Ibid*, p. 201.
[102] Juan de Horozco, *Emblemas Morales, op. cit*., Libro III, emblema 17.
[103] Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales, op. cit*., Centuria I, emblema 37, f°37 r°.
[104] Christian Bouzy, « De los *Emblemas Morales* al *Tesoro de la Lengua* y al *Suplemento* : Sebastián de Covarrubias reescrito por sí mismo », *Criticón*, n°79, 2000, p. 151.
[105] Sagrario López Poza, « La emblemática en *El Criticón* », *op. cit*., p. 370.
[106] Gilles Corrozet, *Hecatomgraphie, op. cit*., f° L viii v°; Guillaume de La Perrière, *Le Théâtre des bons engins*, Paris, Denys Janot, 1539, emblème 82.
[107] Aurora Egido, « Frontera entre emblemática y literatura », *in De la mano de Artemia*, *op. cit.,* p. 37.
[108] Emilio Orozco Díaz, *op. cit.,* p. 535. Notre traduction.

et Eusebia. Pour le critique espagnol, ce panel de personnages variés permet de présenter « lo más extraordinario y sorprendente de lo humano »[109].

En outre, l'image de Libsomiro ne sert pas un discours fataliste ; en effet, bien qu'il symbolise la calomnie et l'envie – un des sept péchés capitaux –, son repentir le rachète de sa faute. L'épisode de Renato et Eusebia est un nouvel *exemplum* de l'emploi circonstancié du libre arbitre dans un sens puis dans l'autre. Le *Persiles* ne se résout donc pas à un manichéisme schématique, comme le montre l'évolution de Libsomiro et le retournement de situation qu'il implique.

3. Stoïcisme et néostoïcisme

3. 1. Constance et Résistance face à l'adversité

3. 1. 1. « *Sustine et abstine* », Sénèque, Epictète.

Le néostoïcisme influença les principaux genres littéraires du XVII^{e} siècle, du théâtre espagnol au roman moderne[110]. La philosophie stoïcienne montre un intérêt particulier pour l'étude de la liberté de l'homme ; l'importance qu'elle accorde à l'image du Sage – le *sapiens,* c'est-à-dire l'homme qui sait dominer ses passions[111] – ainsi qu'à la constance et à la résistance de l'homme dans l'adversité en est un signe évident. La constance pour les stoïciens apparaît sous le terme de « *kartéria*, patience ou maîtrise de soi qui correspond à la constance latine ou art de tenir (*stare*) fermement, décrite […] comme une vertu subordonnée au courage »[112]. Comme dans la Bible, la vie est comparée par les stoïciens à une guerre perpétuelle qui oblige l'homme « a poseer las cualidades o virtudes que le permitan enfrentarse con la adversidad : el esfuerzo, la voluntad y la paciencia »[113].

Chez Gracián, le personnage d'Egenio explique aux protagonistes qui visitent différents marchands que la patience est une des marchandises les plus précieuses : « es el remedio único para cuantos males hay » (p. 282). Elle a presque autant de

[109] Emilio Orozco Díaz, *op. cit.,* p. 535.
[110] Kenneth Krabbenhoft, *op. cit.,* p. 13.
[111] *Ibid.,* p. 25.
[112] Jacqueline Lagrée, « La vertu stoïcienne de constance », *in* Pierre-François Moreau (dir.), *Le stoïcisme au XVI^{e} et au XVII^{e} siècle*, *op. cit*., p. 95.
[113] Christian Bouzy, « Neoestoicismo y senequismo… », *op. cit.*, p. 72.

valeur que la liberté[114] qui, elle, ne se vend pas : « no hay bastante oro ni plata en el mundo para comprarla »[115] (p. 282). L'homme sage fait preuve de cette vertu dans la souffrance physique[116] ou dans l'adversité, comme c'est le cas dans le *Persiles* où l'éloge de la constance stoïcienne apparaît dès le début. Le héros sort d'une prison souterraine comme s'il naissait une seconde fois[117] en faisant preuve d'une tranquillité exemplaire[118]. Sa réaction de résistance face à l'adversité illustre parfaitement le principe de l'*apatheia*[119] c'est-à-dire l'absence totale de passion par laquelle l'individu atteint la liberté[120] :

> No mostraba el gallardo mozo en su semblante género de aflición alguna; antes, con ojos al parecer alegres, alzó el rostro y miró al cielo por todas partes y, con voz clara y no turbada lengua, dijo:
> –Gracias os hago, ¡oh piadosos cielos!, de que me habéis traído a morir adonde vuestra luz vea mi muerte, y no adonde estos escuros calabozos, de donde agora salgo, de sombras caliginosas la cubran. Bien querría yo no morir desesperado, a lo menos porque soy cristiano, pero mis desdichas son tales que me llaman y casi fuerzan a desearlo (p. 128-129).

L'emblématique est friande de cette notion de résistance qu'elle représente par une enclume sur laquelle frappent des marteaux. C'est le motif que choisit l'emblémiste français Guillaume de La Perrière (Planche XXXV, fig. 1) pour symboliser l'Homme constant :

> L'Homme constant est semblable à l'enclume,
> Qui des marteaux ne craint la violence.
> Cœur vertueux est de telle coutume ;

---

[114] Pour Karine Durin, le roman de Gracián « témoigne d'un souci fondamental de liberté, liberté face aux autorités et liberté intellectuelle » ; cf. Karine Durin, « Le pouvoir et sa représentation littéraire à travers *El Criticón* de Baltasar Gracián », *in* Augustin Redondo (dir.), *Le pouvoir au miroir de la littérature en Espagne aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles,* Paris, Publications de la Sorbonne-Presses de la Sorbonne nouvelle, « Travaux du Centre de Recherche sur l'Espagne des XVI^e^ et XVII^e^ siècles 16 », 2000, p. 128.

[115] Dans le *Persiles*, les pauvres vendent leur liberté pour pouvoir nourrir leur famille. Au chapitre 13 du livre III, les personnages assistent dans une auberge à un jeu inhumain dans lequel un homme parie sa liberté contre quelques ducats. Il perd et doit partir aux galères royales, seule l'intervention des protagonistes permet de le sauver en rachetant sa liberté. Pierre Nevoux explique que ce qui est dénoncé « c'est le caractère inhumain des ordres royaux. Le monarque étant un père pour ses sujets, il agit contre les lois de la nature en les envoyant ainsi aux galères», « Barbarie et humanisme dans le *Persiles* de Cervantès et le *Criticón* de Gracián », *in Lieux et figures de la barbarie*, CECILLE – EA 4074, Université Lille 3, 2006-2008, p. 5, [en ligne] disponible sur http://evenements.univ-lille3.fr/colloque-barbarie2008/seminaires/Pierre-Nevoux.pdf, consulté le 11/04/2012.

[116] Jacqueline Lagrée, « La vertu stoïcienne de constance », *in* Pierre-François Moreau (dir.), *Le stoïcisme au XVI^e^ et au XVII^e^ siècle*, *op. cit.*, p. 95.

[117] Sur le thème de la naissance et de la renaissance dans le *Persiles*, voir Julio Baena, *El círculo y la flecha: principio y fin, triunfo y fracaso del Persiles,* Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1996, en particulier le chapitre 2 : « El laborioso nacimiento de Periandro », pp. 45-64.

[118] Kenneth Krabbenhoft, *op. cit.,* p. 78.

[119] Christian Bouzy, « Quête emblématique de la félicité et de la sagesse…», *op. cit*., p. 87.

[120] Kenneth Krabbenhoft, *op. cit.,* p. 25.

Que de malheur ne doute l'insolence :
Ne craint fureur, ire, malevolence,
Contre tous maux et prompt à résister.
Pour quelque effort ne se veut désister
Constance fait le sage persister
En son entier, & conquester noblesse[121].

Pour illustrer les épreuves que l'homme doit surmonter au cours de son existence, La Perrière opte pour la répétition et la redondance iconographique : cinq marteaux frappent l'enclume dont trois simultanément. Les deux autres marteaux relevés, mais prêts à s'abattre, signifient que les épreuves s'enchaînent sans laisser le moindre répit aux hommes. Dans l'épigramme, les cinq marteaux deviennent les cinq maux auxquels l'homme constant doit résister : « violence, insolence, fureur, ire, malevolence ». Tout comme dans la *pictura*, on retrouve un groupe de trois et un groupe de deux : la « violence » et l'« insolence » closent les vers, alors que « fureur, ire, malevolence », jointes en un seul vers, semblent frapper ensemble comme les trois marteaux de l'image.

Cette succession d'épreuves et de malheurs est patente au début du *Peregrino en su patria*. Face aux différents malheurs qui frappent le protagoniste en peu de temps (naufrage, perte de sa bien aimée, risque de mort par pendaison), le narrateur commente : « jamás los males vienen solos, pues para siniestros casos una noche de un desdichado es más capaz que el discurso de los días de la vida de un hombre venturoso » (p. 91). La même idée apparaît au début du *Criticón* quand Critilo se plaint de l'enchaînement des disgrâces qu'il subit : « Mas ¡ay!, que como andan encadenadas las desdichas, unas a otras se introducen, y el acabarse una es de ordinario el engendrase otra mayor » (p. 67). Pour Javier González Rovira, cette accumulation d'épreuves permet de convaincre le lecteur que les protagonistes du *Persiles* sont des modèles de constance : « la sucesión de aventuras […] aumenta el valor de su constancia »[122].

Dans ses *Emblemas Morales*, Sebastián de Covarrubias reprend l'image de l'enclume pour incarner la résistance dans l'adversité[123]. Il y joint dans un phylactère la fameuse sentence d'Epictète « *SUSTINE ET ABSTINE* » (Planche XXXV, fig. 2). Par cette maxime stoïcienne très elliptique, Covarrubias signifie qu'il faut supporter les maux sans être troublé et qu'il est nécessaire de s'abstenir des plaisirs qui

[121] Guillaume de La Perrière, *Le Théâtre des bons engins*, *op. cit.*, emblème LXVII.
[122] Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro, op. cit.*, p. 238.
[123] Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales, op. cit.*, Centuria III, emblema 78, f°278 r°.

peuvent nuire à la liberté morale[124]. Sur la *pictura*, la main sortant des nuages représente – comme souvent dans les emblèmes (cf. Georgette de Montenay, Planche XXXVI, fig. 1) – la main de Dieu qui agit sur le destin des hommes[125]. Dans cet emblème, la main qui tient le marteau frappant sur l'enclume symbolise ainsi la divinité qui impose ces épreuves aux hommes pour tester leur vertu. Covarrubias suit donc l'enseignement des stoïciens pour lesquels la souffrance n'est pas un mal mais une nécessité : Dieu l'envoie à l'homme pour qu'il en tire profit. L'exemple biblique de Job est également très présent dans son esprit.

Dans le *Tesoro de la Lengua*, la définition du terme « YUNQUE » précisait déjà la valeur symbolique de résistance :

> El instrumento de hierro sobre el qual el herrero labra el hierro con el martillo [...] porque sobre la yunque se golpea. Ser yunque, vale sufrir y callar. También es símbolo de fortaleza y ánimo infracto, porque siempre se queda en su ser[126].

La tempérance doit s'allier à la résistance, comme le précise Covarrubias dans la glose qui accompagne l'emblème pour expliciter la sentence latine : « danos a entender que en la adversidad hemos de tener tolerancia y en la prosperidad moderación y templanza »[127]. L'emblème recommande de supporter le malheur avec patience et d'éviter les plaisirs qui font entrave à la liberté de l'homme[128].

Juan de Horozco avait utilisé, lui aussi, la sentence d'Epictète dans ses propres *Emblemas Morales* avec une *pictura* représentant deux vases (Planche XXXVI, fig. 2). Le premier, presque plein, contient les Maux – « *Mali* » ; l'autre, presque vide, les Biens – « *Boni* ». Dans la glose, Juan de Horozco rappelle l'origine mythologique et la signification de ces deux vases :

> Jupiter tiene a las puertas del cielo dos vasijas grandes, una de bien, y otra de mal, y que va repartiendo a uno miserias y trabajos, y a otro prosperidades y riquezas, y a otros les da mezclados los sucesos. En que se da a entender [...] que los bienes y prosperidades desta vida no vienen a caso, sino de mano de Dios, como señor universal de todo, y de quien ha de venir el verdadero bien [...] de cuya mano vienen los trabajos que llaman males [...] mas el que llamamos mal, aunque impropiamente siéndolo de penas es bien, porque se ordena para

[124] Christian Bouzy, « L'emblème ou le proverbe par l'image au Siècle d'Or », *in Oralidad y escritura. Literatura paremiológica y refranero*, Actas del Coloquio Internacional, Orleans, 19-20 de noviembre de 1993, *Paremia*, 2, 1993, p. 129.
[125] Claudie Balavoine, « Au-dessous / au-dessus de la plaine marine : dichotomie symbolique dans l'imaginaire emblématique espagnol (1581-1640) », *in* François Delpech (éd.), *L'imaginaire des espaces aquatiques en Espagne et au Portugal*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 84.
[126] Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la Lengua, op. cit.*, vol. II, p. 1 544a.
[127] *Idem*, *Emblemas Morales, op. cit.*, centuria III, emblema 78, f° 278 v°.
[128] Voir Christian Bouzy, « L'emblème ou le proverbe par l'image au Siècle d'Or », *op. cit.*, p. 129.

nuestro bien y Dios como padre universal nuestro nos exercita en el para castigo de nuestros excesos[129].

La même explication est avancée par le narrateur du *Persiles* pour justifier l'envoûtement de l'héroïne qui est une nouvelle épreuve que lui impose Dieu : « pero Dios, obligándole (si así se puede decir) por nuestros mismos pecados, para castigos dellos permite que pueda quitar la salud ajena » (IV, 10, p. 689)[130]. Dieu répartit les joies et les peines selon le mérite de chacun; les malheurs qui frappent l'homme sont le châtiment de ses péchés.

Juan de Horozco poursuit sa glose en faisant référence à divers passages bibliques pour insister sur cette idée d'intervention et de justice divine. Il prend l'exemple de Job[131], se réfère aux stoïciens, et cite différents personnages faisant autorité (Platon, Aristote, Salomon) pour prouver que tout est décidé par la Providence, et que la Fortune n'a aucune prise sur l'homme[132]. Ces deux vases, ou jarres, peuvent aussi renvoyer à l'épisode mythologique de Pandore la première femme (Planche XXXVII, fig. 1)[133].

Le « *substine abstine* » d'Epictète avait déjà inspiré à Alciat un emblème montrant un vacher qui conduit son troupeau (Planche XXXVII, fig. 2) dont le taureau

---

[129] Juan de Horozco, *Emblemas Morales, op. cit.*, Livre III, emblema 2, f° 105 v°.

[130] Cette déclaration pose également le problème de l'origine du mal, de la responsabilité de l'homme et de Dieu dans la présence de celui-ci. Voir Michael Nerlich, *Le Persiles décodé*…, *op. cit.*, p. 417.

[131] Denise Carabin, *Les idées stoïciennes de la littérature morale des XVI^e^ et XVII^e^ siècles (1575-1642*), Paris, Honoré Champion, 2004, p. 553 : « Le thème de Job [...] constitue un point de comparaison entre le christianisme et la constance stoïcienne ».

[132] « Conocieron ser la divina disposición sin aver otro hado ni fortuna; y san Augustín refiere por conclusión de los Stoycos ser la conexión de las causas están sujetas a la voluntad divina lo que llamavan hado, y aunque sea verdad se niega el término de donde Santo Thomas [...] dixo, que todas las cosas que se hazen aca en lo inferior están sujetas a la divina providencia », Juan de Horozco, *Emblemas Morales, op. cit.*, Livre III, Emblème II, f° 106 r°.

[133] L'emblème de Juan de Horozco, avec Pandore pour protagoniste, a pour but de montrer que seul Dieu donne des biens à l'homme et que ce qui est vu comme un mal n'en est pas un : *Emblemas Morales, op. cit.*, Livre II, f° 75-76. Pandore fut créée par Héphaïstos et Athéna principalement, mais tous les dieux aidèrent à sa création comme le leur avait demandé Zeus. Ce dernier avait l'intention de l'utiliser pour punir les humains auxquels Prométhée avait donné le feu divin. Pandore fut le présent que les Dieux offrirent aux hommes, pour leur malheur. Zeus chargea Hermès d'offrir Pandore à Epiméthée, le frère de Prométhée. Il lui remit également une jarre qui devait restée fermée. Le clairvoyant Prométhée, qui connaissait bien la fourberie de Zeus, mit son frère en garde et lui conseilla de ne pas accepter les présents. Mais, face à la beauté de Pandore, Epiméthée ne put qu'accepter et il l'épousa. Malheureusement, un jour, Pandore, poussée par sa curiosité, décida d'ouvrir la boîte et elle libéra tous les maux que l'humanité dut subir. Voir Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine, op. cit.,* p. 344b ou Jean-Claude Belfiore, *Dictionnaire de mythologie grecque et romaine, op. cit.*, p. 479b-480a. Il y a différentes variantes du mythe, en particulier sur ce qui s'échappe des jarres. Soit ce sont les maux qui sortent de la boîte et se répandent sur l'humanité, il ne reste plus dans la jarre que l'espérance. Soit ce sont les biens qui en sortent et repartent vers les cieux ; l'humanité ne peut donc pas en profiter et il ne lui reste que l'espérance, une fois de plus.

a la patte avant droite entravée ce qui l'empêche de s'intéresser aux vaches. Dans son *Recueil d'emblèmes divers*, Baudoin commente l'emblème d'Alciat en s'éloignant quelque peu du thème charnel pour souligner la valeur de la constance dans l'adversité :

> L'homme se montre constant à souffrir, quand il ne cède point au malheur, pour grand qu'il puisse être, & lorsque par constante habitude qu'il a prise à la Patience, toutes les traverses de la vie lui semblent moindres que sa résolution & que la grandeur de son courage […]. Au sentiment de Sénèque se rapporte celui d'Aristote, qui dit, que le plus haut point de la Force & de la vraie Valeur, consiste à souffrir pour l'amour de la Vertu[134].

La morale de l'emblème d'Alciat est qu'il faut s'abstenir, résister aux plaisirs qui sont une entrave à la liberté de l'âme et suivre le chemin de la vertu. La même idée apparaît dans une interrogation de Critilo dans le *Criticón* : « ¿Dónde están aquellos dos aldeanos de Epicteto, el *abstine* en el camino del deleite y el *sustine* en el de la virtud? » (p. 127).

Si le désir charnel doit être réfréné, il n'est pourtant pas absent des romans du corpus. Quand Hipólito et Aminta, après une longue séparation, se retrouvent enfermés ensemble par Reçuan et font face à l'échéance de la mort, c'est la dévotion qui prime sur l'appel de la chair :

> Eran suspiros que davan tristes ecos, pues Aminta imitava el acento de los que oía, y el seguia por instantes el dolor de los agenos. Unia tal vez los braços aquellos nobles pechos, a quien embidiosa avia de dividir tan brevemente la fortuna […] apartávanse otro rato para disponer sus conciencias, prevenirse al suplicio, y ofrecer a Dios aquella muerte (f° 148 v°).

Christine Marguet parle de « tension insoutenable » dans cette scène ou se mêle « la nécessité de préparer l'âme à la mort imminente et le désir de l'autre »[135]. Cette faculté à maîtriser ses passions s'oppose clairement à l'attitude du personnage antithétique du roman : don Enrique, qui n'aspire qu'à la possession physique de l'héroïne. La tentative de viol dont il est l'auteur (f° 187 v°) souligne l'atroce cruauté du personnage et renforce « la condamnation de la passion non contrôlée [qui] est une constante du roman d'amour et d'aventures »[136] mais permet, par opposition, de souligner la pureté de la relation qui unit Hipólito et Aminta.

En choisissant de se faire passer pour frère et sœur, Periandro et Auristela ne peuvent laisser place à la moindre ambiguïté. Ainsi Auristela rappelle-t-elle souvent

[134] Jean Baudoin, *Recueil d'emblèmes divers II, op. cit.,* pp. 118-119.
[135] Christine Marguet, *Le roman d'aventures et d'amour en Espagne, op. cit.,* p. 197.
[136] *Ibid*., p. 185.

son vœu de chasteté jusqu'à son arrivée à Rome. Pour Christine Marguet, « cette chasteté n'a […] de sens que parce qu'elle mène au mariage »[137]. En outre, le sentiment amoureux prend ses racines dans les vertus et non pas uniquement dans l'attrait physique : ainsi Periandro restera-t-il amoureux d'Auristela même enlaidie par sa maladie lors de son envoûtement romain.

L'évolution d'Arnaldo, ce prince violent – prêt à acheter l'objet de son désir – devenu le sage résigné au mariage d'Auristela, montre que « le progrès de l'esprit se marque dans la répudiation du désordre des passions »[138] et que « l'accession de la conscience à la raison s'obtient dès lors au terme d'une ascèse personnelle »[139].

Periandro, sur le point d'être tué, refuse de laisser transparaître quelque émotion que ce soit, bien qu'il avoue son désir de mourir. Selon le stoïcisme, l'homme doit se battre contre lui-même puisque son âme et son corps s'opposent sans cesse[140] ; de même, selon la Bible, l'homme est en lutte constante avec son environnement : « *Militia est vita hominis super terram* » déclare Job (VII, 1). Pour Michael Nerlich, cette expression se retrouve dans la description que Soldino fait de l'existence au chapitre 18 du livre III (pp. 601-602) « comme "vida trabajosa", dictée par "los deseos" et menacée en permanence par la mort inévitable »[141].

L'homme doit faire preuve de patience dans l'attente d'une meilleure vie, il doit supporter les maux et éviter les plaisirs qui font entrave à sa liberté en attendant des jours meilleurs, c'est à lui de choisir[142]. Le roman de Cervantès avec ses personnages représentatifs de qualités (chasteté, constance) ou de vices (luxure, médisance) est pour Joaquin Casalduero l'exemple même de « la naturaleza moral del hombre, vicios y virtudes en lucha constante »[143]. Periandro réagit avec constance, une des principales vertus stoïciennes au même titre que la tempérance, la prudence, la justice et la fermeté[144], devenues les quatre vertus cardinales catholiques évoquées à la suite des trois vertus théologales – Foi, Espérance et Charité – par Feliciana de la Voz dans son chant au Monastère de Guadalupe :

---

[137] Christine Marguet, *Le roman d'aventures et d'amour en Espagne, op. cit.,* p. 197.
[138] Maurice Molho, « Préface », *in* Miguel de Cervantès*, Les travaux de Persille et Sigismonde, op. cit*., p. 60.
[139] *Ibid.,* p. 60.
[140] Kenneth Krabbenhoft, *op. cit.,* p. 23.
[141] Michael Nerlich, *Le Persiles décodé*…, *op. cit.,* p. 472.
[142] L'homme est comme un pèlerin face à deux chemins : l'un facile, celui des plaisirs, l'autre abrupt et rocailleux symbolisant les « combats sans fin contre des vices et des tentations toujours nouvelles jusqu'au moment de sa mort » ; Erwin Panofsky, *Hercule à la croisée des chemins…, op. cit.*, p. 163.
[143] Joaquín Casalduero, *Sentido y forma de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*, *op. cit.*, p. 59.
[144] Christian Bouzy, « Quête emblématique de la félicité et de la sagesse… », *op. cit.,* note 3 p. 85.

De **fe** son los pilares, de **esperanza** ;
los muros desta fábrica bendita
ciñe la **caridad**, por quien se alcanza
duración, como Dios, siempre infinita;
su recreo se aumenta en su **templanza**;
su **prudencia**, los grados facilita
del bien que ha de gozar, por la grandeza
de su mucha **justicia** y fortaleza (III, 5, p. 478).

3. 1. 2. Le rocher sénéquien

L'idée de « firmeza », évoquée par Periandro demandant à Dieu la force d'endurer les épreuves, est souvent traduite par la métaphore – empruntée à Sénèque – du rocher qui, résistant aux assauts de la mer, devient ainsi le symbole même de la constance du sage stoïcien :

> La dureté du caillou ne se fait bien connaître qu'à ceux qui le frappent. Je me livre à vos coups comme un rocher isolé sur une mer houleuse : les flots, quelque vent qui les pousse, le battent incessamment sans pour cela l'ébranler de sa base ni, malgré tant de siècles et des attaques perpétuelles, le détruire[145].

En raison de sa solidité et de sa dureté, le rocher symbolise ce qui est immuable, inébranlable et toujours identique à soi-même[146]. Sur un plan plus philosophique, l'image de « la fixité du rocher [représente] l'immutabilité hiératique du sage dans la tempête »[147]. Cette métaphore apparaît dans la bouche d'Isabela Castrucho pour souligner sa détermination :

> –Venga, venga –replicó Isabela– ese putativo Ganimedes, ese contrahecho Adonis, y déme la mano de esposo, libre, sano y sin cautela; que yo le he estado aquí aguardando más firme que roca puesta a las ondas del mar, que la tocan, mas no la mueven (III, 21, p. 621).

Elle a tout mis en œuvre pour retarder le mariage arrangé par son oncle et attendre l'arrivée de son bien aimé, elle n'a pas hésité à faire croire qu'elle était possédée et pour cette raison elle se compare au rocher ce qui est un *topos* chez Cervantès[148].

---

[145] Sénèque, *De la vie heureuse*, XXVII, *in Œuvres complètes de Sénèque le philosophe,* Traduction de J. Baillard, Paris, Hachette, 1914, Tome I, p. 188.
[146] Michel Cazenave (éd.), *op. cit.,* p. 578a.
[147] Christian Bouzy, « Quête emblématique de la félicité et de la sagesse… », *op. cit.*, p. 113. Le rocher rappelle aussi l'emblème d'Alciat dans lequel le socle où est assis Mercure représente la Vertu stable, en face de la Fortune qui, elle, est en équilibre sur une boule.
[148] Ignacio Arellano, « Visiones y símbolos emblemáticos en la poesía de Cervantes », *Anales cervantinos*, 34, 1998, pp. 194.

Sebastián de Covarrubias (Planche XXXVIII, fig. 1) utilise la même image du rocher frappé par les vagues pour illustrer les épreuves que l'homme doit surmonter tout au long de son existence comparée à une « perpetua tormenta »[149]. Ces épreuves qui sans cesse l'assaillent sont ses propres passions qu'il doit combattre.

Juan de Borja utilise, lui aussi, l'image du rocher au milieu d'une mer agitée avec le *motto* « *FERENDO VINCAM* », « En souffrant je vaincrai », (Planche XXXVIII, fig. 2) pour dire que les meilleures armes pour faire face aux épreuves sont la fermeté et la constance. Comme le rocher qui supporte l'assaut incessant des vagues et les brise par sa dureté, l'homme endure les maux et les surpasse par la patience et la constance[150].

En revanche, la même image aura une signification bien différente pour Hernando de Soto dans l'emblème intitulé « Ninguna cosa hay perpetua » (Planche XXXIX, fig. 2). Le rocher représente les biens terrestres éphémères et les vagues de la mer qui parviennent à éroder la roche à force de la frapper symbolise le temps qui détruit[151]. Mais c'est là une des principales caractéristiques de l'emblématique : varier les sens sur les mêmes formes ou varier les formes pour les mêmes sens.

Otto Van Veen représente la constance du sage par un homme pensif appuyé sur une colonne et qui tient à la main une balance (Planche XXXIX, fig. 1). En arrière-plan se déchaîne la tempête symbolisée par des nuages noirs menaçants et des éclairs. Une bataille fait rage sous cet orage mais une menace encore plus proche plane sur le sage. En effet, les murs s'écroulent autour de lui et des hommes semblent le menacer. En dépit du chaos environnant, l'homme ne montre pas la moindre crainte, il semble indifférent à tout ce qui l'entoure d'où le titre de l'emblème : « Nunca el sabio pierde su tranquilidad »[152].

De même, la constance apparaît dans la métaphore du port où le navire se réfugie contre la tempête. Dans le sonnet chanté par l'amoureux Manuel de Sousa Coitiño apparaît l'image du « puerto seguro » pour montrer qu'en amour la « firmeza » est de mise :

> Con todo, si os faltara la esperanza
> Del llegar a este puerto, no por eso
> giréis las velas, que será simpleza.

[149] Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales*, *op. cit.*, f°287 r°.
[150] Ignacio Arellano, « Visiones y símbolos emblemáticos en la poesía de Cervantes », *op. cit.,* p. 195.
[151] Hernando de Soto, *op. cit.*, emblema 38, f°79 v°.
[152] Otto Van Veen, *Theatro Moral de la Vida Humana, op. cit.*, emblème 70, p. 141.

Que es enemigo amor de la mudanza
Y nunca tuvo próspero suceso
El que no se quilata en la firmeza (I, 9, p. 196).

Pourtant, cette déclaration s'oppose à son comportement puisqu'il avoue ne plus supporter les épreuves et qu'il espère bientôt mourir. Periandro déclare que « no habrá trabajos que puedan matar a alguno » et Auristela critique son attitude :

> –No sería esperanza aquella […] a que pudiesen contrastar y derribar infortunios, pues, así como la luz resplandece más en las tinieblas, así la esperanza ha de estar más firme en los trabajos: que el desesperarse en ellos es acción de pechos cobardes y no hay mayor pusilanimidad ni bajeza que entregarse el trabajado, por mas que lo sea, a la desesperación (I, 6, p. 197).

Fait prisonnier suite aux accusations par des paysans de vol de cheval, Hipólito endure cette humiliation avec patience ; il est finalement libéré alors que ses détracteurs sont enfermés à leur tour. Hipólito remercie Dieu de ce retournement de situation et pense en avoir bénéficié grâce à la patience dont il a fait preuve :

> Entre la soledad llegó a las puertas de su entendimiento la consideración de las mercedes que devía reconocer al cielo en la libertad de tantos peligros. Davale gracias por el beneficio de averle sacado bien de tan estraño sucesso, y ponderava el justo acuerdo con que parece que Dios avia ordenado el castigo de aquellos ignorantes […] y atribuía su libertad a la paciencia con que avia tolerado tan infames injurias (f° 14 v°).

La patience est une vertu toujours récompensée par Dieu : « pocas vezes a lo que atiende el cuidado muchos días falta la felicidad : porque la providencia humana suele ser en todos los negocios importante » (f° 78 r°).

Pour illustrer cette idée, Rollenhagen choisit l'image du laboureur convaincu que ses efforts seront récompensés par une récolte abondante (Planche XL, fig. 1) :

Le courbe laboureur va sillonnant la terre,
Et dans son large sein la semence il enserre.
Avecques grands travaux, d'un bon espoir conclu
Qu'il en aura un iour un très plantureux frui
Supporte donc les maux en toute patience,
Affin d'en moissonner, une grande récompense (I, 94).

Juan de Horozco opta lui aussi pour la métaphore agricole en choisissant la figure du semeur (Planche XL, fig. 2) avec le *mote* « *RENOVATA SPES* »[153]. L'espoir est symbolisé par la semence qui va donner de nombreux fruits comme

[153] Juan de Horozco, *Emblemas Morales, op. cit.*, Libro II, emblema 37, f° 77 r°.

l'explique la glose. L'homme doit donc agir vertueusement et garder espoir car il sera récompensé par la vie éternelle[154].

3. 2. La navigation de la vie : le voyage allégorique contre les éléments

Ce n'est pas sans raison que les auteurs de ce genre de romans ont choisi de donner à l'aventure des héros un air de pèlerinage. La vie de l'homme a souvent été représentée symboliquement comme un pèlerinage sur terre[155] d'où les notions de voyage et de *peregrinatio vitae* présentes dans les ouvrages analysés.

L'*incipit* du livre III du *Peregrino* est le lieu privilégié pour l'exposition de cette topique. La finalité des épreuves subies par les protagonistes y est mise en exergue plusieurs fois par le narrateur dans des assertions qui servent d'introduction aux aventures à venir de Pánfilo : « las desdichas no lo eran » (p. 236), « en el provechoso fin […] si bien los medios han sido ásperos, difíciles y trabajosos » (p. 237). Ce passage « de sentence générale au cas (particulier) »[156] élève le personnage au statut de parangon de l'existence humaine[157] : ses mésaventures sont les tribulations inhérentes à la vie de tout homme, conçu comme un pèlerin comme le rappelle Sagrario López Poza :

> En efecto, el peregrino es percibido como un símbolo de la situación del hombre en la Tierra, que ha de sufrir unas pruebas para acceder en el momento de su muerte a un lugar plácido y ameno, identificado con el paraíso perdido[158].

Dans *Historia de Hipólito y Aminta*, la vieille femme du récit de Leandro critique la lâcheté des jeunes gens qui abandonnent au moindre obstacle. Elle leur fait remarquer « que presto rendís el discurso en las dificultades, siendo ellas mayor el credito que consigue el ingenio, y deviendo quien se precia de agudo buscarlas para vencerlas! » (f° 84 v°).

---

[154] Juan de Horozco, *Emblemas Morales, op. cit.*, Libro II, emblema 37, f° 77 v°.
[155] Nadine Ly, « Le miroitement de la vraisemblance dans le *Persiles* de Cervantes ou de l'invention d'un ressort romanesque », *op. cit.*, p. 71. Ce lieu commun apparaît à plusieurs reprises dans la Bible, ainsi dans l'*Épître aux Hébreux* de saint Paul (XI, 13), pour montrer l'aspect transitoire de la vie : « C'est dans la foi qu'ils moururent tous […] et ils ont confessé qu'ils étaient *étrangers et voyageurs sur la terre* ».
[156] Christine Marguet, *Le roman d'aventures et d'amour en Espagne, op. cit.*, p. 128.
[157] Julián González-Barrera, « La novela bizantina española y la comedia *La doncella Teodor* de Lope de Vega… », *op. cit.,* p. 79.
[158] Sagrario López Poza, « Expresiones alegóricas del hombre como peregrino en la tierra », *op. cit.,* pp. 49.

Cette intervention de la vieille femme n'est pas sans évoquer l'emblème de Gabriel Rollenhagen (Planche XLI, fig. 1) sur lequel Sisyphe roule un rocher vers le sommet d'une montagne. L'épigramme s'adresse au « couart » pour l'inciter à ne pas abandonner au premier échec et à faire preuve de constance dans la difficulté :

> Ne desiste couart, de ton sage dessein,
> Bien qu'il t'ayt reussi par plusieurs fois en vain :
> Car Dieu ne manque point, d'un secours favorable,
> A ceux qui perseverent, d'une constance stable (I, 19).

Pour Dietmar Piel, il s'agit même d'un « example of the untiring virtuousness of the devout »[159].

Seul celui qui a le courage et les vertus nécessaires pour surmonter les épreuves de l'existence atteindra la récompense suprême à la fin du voyage : le mariage pour le couple d'amoureux, le paradis pour le pèlerin ou encore la félicité pour les protagonistes de Gracián. La pérégrination du héros n'étant pas limitée à sa patrie, c'est-à-dire à un cheminement terrestre, la voie maritime est naturellement empruntée.

L'élément maritime possède tout une symbolique assez ambiguë renvoyant tantôt à la mort, puisqu'il est une « évocation, par excellence, du danger et du chaos »[160], tantôt à la renaissance ou à la recherche de l'au-delà menant à une élévation spirituelle. La navigation représente un voyage initiatique symbolisant une quête spirituelle. La présence de la mer est si importante[161] dans le roman néo-grec que Javier González Rovira la qualifie de chronotope[162] :

> El mar atrae y repele a un mismo tiempo: es camino abierto al triunfo y al fracaso, viva imagen del destino humano hasta el punto que podemos considerarlo un cronotopo cuyo valor simbólico está íntimamente unido al *homo viator*[163].

Dans *El peregrino en su patria*, Nise et Finea à Perpignan assistent à une représentation théâtrale. Celle-ci s'ouvre sur la naissance de l'être humain

[159] Dietmar Peil, « Emblem Types in Gabriel Rollenhagen's *Nucleus Emblematum* », *op. cit.,* p. 266.
[160] Christine Marguet, *Le roman d'aventures et d'amour en Espagne, op. cit.,* p. 84.
[161] Julián González-Barrera, « La novela bizantina española y la comedia *La doncella Teodor* de Lope de Vega… », *op. cit*., p. 87.
[162] La mer par son immensité devient le symbole du monde dans lequel habitent les hommes, comme le rappelle Vicent F. Zuriaga Senent, « *La Navis Institoris* de Pedro Perret en la formación de la imagen de la Merced », *in* Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull (eds.), *Los días del Alción, op. cit.,* p. 613.
[163] Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro, op. cit.,* p. 136.

comparable au départ en mer d'un navire et se présente sous la forme d'un avertissement sur les dangers à venir représentés par les naufrages :

> Mira que sales al mar,
> aunque sales a la tierra,
> donde mayores peligros
> y más naufragios te esperan (p. 366).

La mer n'est donc pas un espace tranquille mais un espace en perpétuel mouvement qui symbolise le dynamisme de la vie[164], avec « sus avatares y peligros » comme le remarque Fernando Rodriguez de la Flor[165]. Les pleurs de l'enfant à sa naissance sont l'image topique des malheurs qui le toucheront tout au long de son existence :

> Muestran los ojos llorando
> que un mar la vida ha de ser,
> pues con llorar al nacer,
> van en agua navegando (p. 384).

Pour sa part, Ignacio Arellano explique que le caractère agité et dangereux de la vie apparaît de manière récurrente dans l'œuvre de Cervantès à travers les métaphores de la mer déchaînée, de la vie comme navigation et des navires renversés par les tempêtes[166]. Rappelons le chant de Feliciana de la Voz qui présente la tempête – durant laquelle l'homme attend l'accalmie – comme une métaphore de la vie[167] :

> Del claro amanecer del sol sagrado
> sois la primera aurora; sois del justo
> gloria; del pecador, firme esperanza;
> de la borrasca antigua, la bonanza (III, 5, p. 481).

La tempête apparaît le plus souvent sous le terme de *tormenta,* mais aussi sous ceux de *tempestad* et *borrasca ;* sans oublier le substantif *fortuna,* italianisme

[164] Santiago Sebastián, *Emblemática e Historia del arte, op. cit.*, p. 141 : « el mar no está tranquilo, sino en perpetuo movimiento, que viene a simbolizar el dinamismo propio de la vida ».
[165] Fernando Rodríguez de la Flor y Jacobo Sanz Hermida, « Alciato flotante, simbólica de estado en una galera española del siglo XVII », *in* Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull (eds.), *Los días del Alción, op. cit.*, p. 495.
[166] Ignacio Arellano, « Visiones y símbolos emblemáticos… », *op. cit.,* p. 178 : « el mar tempestuoso, la vida como navegación y las naves contrastadas por las tormentas y los temporales ». La tempête est un lieu commun du roman d'aventure qui prend sa source dans l'*Enéide* de Virgile (I, 81-156).
[167] Santiago Fernández Mosquera, *La tormenta en el Siglo de Oro. Variaciones funcionales de un tópico*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, « Biblioteca Áurea Hispánica, 43 », 2006, p. 23.

très usité à l'époque[168], qui en est parfois synonyme ; Sebastián de Covarrubias définit ainsi la « TEMPESTAD » comme « la fortuna del mar »[169] ; le terme *vientos* sert aussi parfois à y référer[170].

La métaphore de la tempête qui secoue la vie de l'homme était employée par saint Augustin pour montrer la nécessité d'étudier la philosophie :

> Si le cheminement réglé par la raison ainsi que la volonté même conduisaient au port de la philosophie, d'où l'on s'avance alors vers la région et la terre ferme de la vie heureuse, je ne sais […] s'il serait inconsidéré de dire que les hommes seraient bien moins nombreux à y parvenir, quoique maintenant aussi, comme nous le voyons, soient bien rares et peu nombreux ceux qui y parviennent. En effet, comme ou Dieu, ou la nature, ou la nécessité, ou notre volonté, ou quelques-unes de ces causes réunies, ou toutes ces causes ensemble – car la chose est très obscure, mais tu as déjà entrepris cependant de l'éclaircir – nous ont jetés en ce monde pour ainsi dire au hasard et de toutes parts comme sur quelque haute mer orageuse, combien peu sauraient vers où s'efforcer d'aller ou comment y retourner si un jour, contre notre gré et même malgré notre résistance, quelque tempête, qui paraît hostile aux yeux des sots, ne nous poussait, ignorants et errants, vers cette terre très désirée ?[171]

Ainsi la tempête est-elle souvent en relation avec la volonté divine : soit la tempête est providentielle, soit la Providence protège les personnages dans la tempête, mais il s'avère parfois qu'elle est une manifestation de la colère divine[172]. Le récit de Critilo dans *Criticón* est en accord total avec le développement augustin. Le personnage raconte qu'il a été jeté à la mer par le capitaine d'un bateau et qu'une planche lui a permis de ne pas se noyer. À ses yeux, la malchance qui le poursuit s'explique par les circonstances de sa naissance : « –Dicen que nací en el mar, y lo creo, según es la inconstancia de mi fortuna » (p. 104). Ainsi, perdu au milieu de l'océan, il voit en la fortune un tyran :

> –Tirana ella una y mil veces, aún no contenta de tenerme en tal punto de desdichas, echando el resto de su fiereza conjuró contra mí los elementos en una horrible tormenta, para acabarme con toda solemnidad de desventuras (p. 116).

Cette tempête qui menaçait la vie de Critilo s'avère finalement providentielle puisqu'il finit par échouer sur l'île où se trouve Andrenio :

> –¡Ay!, que los que yo lamentaba rigores fueron favores: que a veces llegan tan a los extremos los males, que pasan a ser desdichas. Dígolo porque la misma furia de la tempestad y

[168] Julián González-Barrera, « La novela bizantina española y la comedia *La doncella Teodor* de Lope de Vega… », *op. cit.*, p. 87.
[169] Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la Lengua, op. cit.*, Vol. II, p. 1465a.
[170] Santiago Fernández Mosquera, *La tormenta en el Siglo de Oro, op. cit.*, p. 23.
[171] Augustin, *La vie heureuse*, Paris, Payot & Rivages, 2000, p. 29.
[172] Santiago Fernández Mosquera, *La tormenta en el Siglo de Oro, op. cit.,* p. 28.

> corriente de las aguas me arrojaron en pocas horas a vista de aquella pequeña isla tu patria, y para mí gran cielo […], en el mal estuvo el bien (p. 117).

Il s'agit bien de la « terre très désirée » de saint Augustin que Critilo compare à un « puerto » où il retrouve le fils recherché, bien qu'à ce moment là du roman la filiation n'a pas été découverte par les personnages, leur agnition est encore en gestation.

Dans *El peregrino en su patria*[173], c'est également une tempête providentielle qui permet de libérer Nise de l'emprise de l'Italien Emilio (Livre IV) qui avait séparé Pánfilo de sa bien-aimée lors de l'épisode de l'asile. Pendant la traversée vers l'Italie, une tempête se lève et le Ciel jette l'héroïne à l'eau pour l'amener jusqu'à la terre ferme. Le narrateur rappelle que c'est un fait récurrent dans cette histoire : « el cielo, la arrojó en las orillas viva, como otra vez en la playa de Barcelona, que a nuestra historia dio principio » (p. 351).

Dans le *Persiles*, c'est encore une tempête qui libère Periandro des barbares et lui permet d'être recueilli par le prince Arnaldo. Une fois en sûreté, il remercie avec redondance à la fois les cieux et son sauveur : « –Los piadosos cielos te paguen, piadoso señor » (I, 1, p. 132).

Dans les *Empresas Morales* de Juan de Borja, la symbolique du port est aussi en relation avec le *topos* de la condition humaine comparée à la navigation (Planche XLI, fig. 2). Seul un bon pilote, sage et prudent[174] « garde toujours la maîtrise de la situation »[175] ; lui seul saura guider le navire dans la tempête[176] et le mener jusqu'à bon port, c'est-à-dire guider l'homme dans les épreuves[177]. Le pilote c'est Dieu ou la philosophie. Parfois, il s'agit simplement de la volonté de l'homme qui sait faire preuve de prudence et qui lutte pour imposer « la perfección de su ánima sobre el caos del mundo »[178], selon les termes de David A. Boruchoff. L'Église catholique – souvent désignée par les termes de « Navire de salvation »[179] ou « Navire de saint

[173] La tempête est un thème privilégié de l'œuvre de Lope, il y est traité de façon abondante et variée ; voir Santiago Fernández Mosquera, *La tormenta en el Siglo de Oro, op. cit.,* pp. 73-108.
[174] David A. Boruchoff, « *Persiles* y la poética de la salvación cristiana », *op. cit.*, p. 863.
[175] Claudie Balavoine, « Au-dessous / au-dessus de la plaine marine : dichotomie symbolique dans l'imaginaire emblématique espagnol (1581-1640) », *op. cit.,* p. 81.
[176] Santiago Sebastián, *Emblemática e Historia del arte, op. cit.*, p. 143.
[177] Ignacio Arellano, « Visiones y símbolos emblemáticos en la poesía de Cervantes », *op. cit.,* pp. 179-180.
[178] David A. Boruchoff, « *Persiles* y la poética de la salvación cristiana », *op. cit.*, p. 863.
[179] L'origine de cette représentation (Planche XLII, Fig. 1) vient de l'évangile de saint Marc, 4, 35-41 : « Ce jour-là, le soir venu, il leur dit : " Passons sur l'autre rive ". Et laissant la foule, ils l'emmènent, comme il était, dans la barque ; et il y avait d'autres barques avec lui. Survient alors une forte bourrasque, et les vagues se jetaient dans la barque, de sorte que déjà elle se remplissait. Et lui il était à la poupe, dormant sur le coussin. Ils le réveillent et lui disent : " Maître, tu ne te soucies pas de

Pierre » – emprunte alors la forme d'un bateau[180]. Dans l'*auto sacramental* de Lope intitulé « El viaje del alma », la nef[181] – à l'apparence spectaculaire selon le terme même d'Ignacio Arellano et J. Enrique Duarte[182] – est ainsi décrite :

> Descubrióse la nave en esta sazón la nave de la Penitencia, cuyo árbol y entena eran una cruz, que por jarcias desde los clavos y rótulo tenía la esponja […] por trinquete tenía la coluna y san Bernardo abrazado a ella; la popa era el sepulcro, al pie del cual estaba la Magdalena. San Pedro iba en la bitácora, mirando la aguja, y el pontífice que entonces regía la romana Iglesia estaba asido al timón (pp. 137-138).

La puissance symbolique de cette description est considérable. Lope reprend en effet une topique bien établie : le navire représente l'Église catholique qui guide l'homme durant son existence[183] ; la Croix en guise de mât représente à la fois l'Espérance et la Foi, le pape en est le timonier. Il s'agit en fait d'une véritable allégorie, au sens où l'entend Quintilien de métaphore filée[184]. Le langage symbolique universel à souvent associé, depuis l'Antiquité, l'image du navire à la salvation[185]. Tel fut le rôle de l'arche de Noé que l'on retrouve dans le sonnet de Rutilio :

> Huye el rigor de la invencible mano,
> advertido, y enciérrase en el arca
> de todo el mundo el general monarca
> con las reliquias del linaje humano.
>
> El dilatado asilo, el soberano
> lugar rompe los fueros de la Parca,
> que entonces, fiera y licenciosa, abarca
> cuanto alienta y respira el aire vano.
>
> Vense en la excelsa máquina encerrarse
> el león y el cordero y, en segura
> paz, la paloma al fiero halcón unida;

---

ce que nous périssons ? ". S'étant réveillé, il menaça le vent et dit à la mer : " Silence ! Tais-toi ! " Et le vent tomba et il se fit un grand calme. Puis il leur dit : " Pourquoi avez-vous peur ainsi ? Comment n'avez-vous pas de foi ? " Alors ils furent saisis d'une grande crainte et ils se disaient les uns aux autres : " Qui est-il donc celui-là, que même le vent et la mer lui obéissent ? " ».

[180] La combinaison de l'image et du texte, le caractère spectaculaire de ces représentations théâtrales en font des « amplificaciones simbólicas »; cf. Jorge Checa, « *El peregrino en su patria* de Lope de Vega y la cultura simbólica del Barroco », *op. cit.*, p. 104.

[181] La nef allégorique peut symboliser « l'État, l'Église, les vicissitudes de l'Amour, la quête du Salut ou simplement la vie humaine », François Delpech (éd.), *L'imaginaire des espaces aquatiques en Espagne et au Portugal, op. cit.,* p. 17.

[182] Ignacio Arellano y J. Enrique Duarte, *El auto sacramental, op. cit.,* p. 105.

[183] David A. Boruchoff, « *Persiles* y la poética de la salvación cristiana », *op. cit*., p. 860.

[184] Quintilien, *De l'Institution oratoire,* Tome 1, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 392.

[185] Vicent F. Zuriaga Senent, « *La navis institoris* de Pedro Perret en la formación de la imagen de la Merced », *op. cit.,* p. 613.

> sin ser milagro, lo discorde amarse:
> que, en el común peligro y desventura,
> la natural inclinación se olvida. (I, 18, p. 242)

Dans l'éxégèse chrétienne, l'arche de Noé symbolise l'idéal et la stabilité[186] ainsi que « los valores espirituales que los adeptos deben guardar en, sus corazones »[187] en faisant preuve de vertu pour atteindre Dieu. Pour expliquer l'importance symbolique de l'arche de Noé dans la littérature de l'époque, David A. Boruchoff reprend les écrits du philosophe et théologien du XI^{e} siècle Hugues de Saint-Victor. Ce dernier expliquait que l'image de l'arche qui permet à l'homme de se sauver du déluge et d'atteindre le port de tranquillité[188] représente la foi, la loi de Dieu et l'amour divin, c'est-à-dire des idéaux « que se encuentran en el interior del hombre »[189]. C'est donc à l'Homme d'agir pour son salut en luttant contre ses propres passions et inclinations[190] telles qu'elles sont mentionnées dans les derniers vers du sonnet de Rutilio. Le voyage existentiel de l'homme jusqu'au port de salvation comporte certes des dangers ; toutefois, les véritables dangers ne sont pas extérieurs à l'homme, ils viennent de lui-même comme le laissera entendre peu après la déclaration de Mauricio préoccupé par un songe :

> Y como sé que no hay más cierta astrología que la prudencia, de quien nacen los acertados discursos, ¿qué mucho que, yendo navegando en un navío de madera, tema rayos del cielo, nubes del aire y aguas del mar? Pero lo que más me confunde y suspende es que, si algún daño nos amenaza, no ha de ser de ningún elemento que destinada y precisamente se disponga a ello, sino de una traición, forjada, como ya otra vez he dicho, en algunos lascivos pechos. (I, 18, p. 249).

Pour Juan de Horozco, sans l'aide de Dieu, l'homme est incapable de vaincre les dangers qui l'assaillent, c'est-à-dire les tentations du monde. La *pictura* de l'emblème « *CLAUSITA FORIS HOSTIUM DOMINUS* » (Planche XLII, fig. 2) représente l'arche de Noé sur une mer déchaînée. La main de Dieu sortant des nuages – véritable *leitmotiv* chez Horozco[191] – tient une clé qui doit sceller l'arche pour la protéger de la tempête. Dieu protège les bons et châtie les mauvais. La glose

[186] Henri de Lubac, *Éxégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, Paris, Desclée de Brouwer, 1993, Tome 4, p. 41.
[187] David A. Boruchoff, « *Persiles* y la poética de la salvación cristiana », *op. cit.*, p. 861.
[188] Hugues de Saint-Victor, *Quid vere diligendum sit, in* Roger Baron (éd.), *Six opuscules spirituels,* Paris, Éditions du Cerf, 1969, pp. 96-98.
[189] David A. Boruchoff, « *Persiles* y la poética de la salvación cristiana », *op. cit.*, p. 861.
[190] *Ibid.*, p. 861.
[191] Christian Bouzy, « Dios como arquetipo actancial en los *Emblemas Morales* de Juan de Horozco (Segovia, 1589): retórica y resorte dramatúrgico del emblema-predicación », *in Studia Aurea*. *Actas del III Congreso de la AISO*, I, Toulouse-Pamplona, 1996, p. 154.

explique que l'épisode de Noé en est une illustration : « nos muestra juntamente la justicia de Dios con los malos, y su gran misericordia y bondad con los buenos, a quien con particular providencia defiende y ampara »[192].

Il est fréquent que les autos sacramentaux intègrent l'explication du sens allégorique pour assurer la transmission du message doctrinal[193]. Ainsi l'*auto sacramental*, intitulé « El viaje del Alma », utilise-t-il cette allégorie pour inciter les fidèles spectateurs de la pièce à suivre les dogmes de l'Église catholique. Une fois les autos sacramentaux terminés, le récit reprend son cours, comme le remarque Emilia Deffis de Calvo qui n'oublie pas de souligner la « repercusión visual de la tramoya que las disdascalias presentan como verdaderos emblemas escenográficos puestos en acción »[194]. *Alma* – personnage allégorique de la pièce – est passagère d'un bateau qui doit la mener à Dieu : « es ir a Dios / el fin de nuestra jornada » (p. 118) rappelle *Voluntad* – cadeau de Dieu à *Alma* – qui renvoie à l'idée néostoïcienne selon laquelle la liberté humaine est « inscrite dans la nécessité divine ; Obéir à Dieu, c'est là la liberté »[195].

Au cours de son périple qui symbolise l'existence humaine, *Alma* rencontre différentes tentations incarnées par les personnages de *Demonio* qui lui propose d'être son pilote, d'*Amor Propio* et d'*Apetito*. Trompée sans trop d'efforts par les belles paroles de *Demonio* puisqu'elle est naturellement poussée vers la délectation – « inclinación natural / a algún bien apetecible » (p. 129) –, *Voluntad* pousse *Alma* à embarquer sur le navire des plaisirs. *Memoria* tente de la raisonner en lui rappelant que ce chemin ne conduit pas à Dieu, mais les vices chantent et la font sombrer dans un profond sommeil[196]. *Entendimiento* tente de ramener *Alma* à la raison et de ne pas la faire échouer sur le port de « Perdición » (p. 133) mais *Voluntad* résiste. *Cristo* fait son apparition et rappelle qu'il n'est jamais trop tard pour se repentir de ses péchés – « nunca yo vengo tarde, / puesto que tarde me llama » (p. 135) – et atteindre le port « de salvación » (p. 135). *Alma* embarque sur le navire de la pénitence pour donner un autre sens à sa vie ; elle fait acte de contrition, demande

[192] Juan de Horozco, *Emblemas Morales, op. cit.,* Livre II, emblème 18, f°35 v°.
[193] Ignacio Arellano y J. Enrique Duarte, *El auto sacramental, op. cit.,* p. 37.
[194] Emilia Deffis de Calvo, « Unidad en la variedad: los autos del *Peregrino* de Lope de Vega », *op. cit*., p. 485.
[195] Jacqueline Lagrée, « Juste Lipse : destins et Providence », *in* Pierre-François Moreau (dir.), *Le stoïcisme au XVI^e^ et au XVII^e^ siècle*, *op. cit.,* p. 87.
[196] Ignacio Arellano y J. Enrique Duarte, *El auto sacramental, op. cit.,* p. 104.

pardon à *Cristo* et se laisse guider par *Iglesia*. *Cristo* lui rappelle que sur le chemin de la vertu il n'y a pas d'obstacle ou de tourment mais la sérénité :

> Aquí no hay tiempo contrario,
> naufragio, tormento y pena,
> calma, viento o tiempo vario (p. 137).

L'idée d'une liberté à double tranchant apparaît dans le repentir d'*Alma* qui confesse à *Cristo* : « Señor, en señal he dado / al Deleite mi albedrío » (p. 136). Ce dernier lui répond qu'en embarquant sur le navire de la Pénitence elle arrivera à bon port loin de la navigation mouvementée et périlleuse qu'elle a connue sur « la nave del Deleite ». *Alma* choisit alors de suivre ce chemin en invoquant à nouveau sa liberté de choix : « que a Dios vuelve mi albedrío » (p. 137). Pour Ignacio Arellano et J. Enrique Duarte, cette allégorie – récurrente dans les autos sacramentaux – représente la pérégrination de l'homme « que inicia su camino por la vida y que tiene que escoger entre dos opciones […] : el camino de la salvación (cielo) o el camino de la condenación (infierno) »[197]. Lors de son voyage, l'homme est tenté, comme dans « El viaje del Alma », par *Demonio* ou *Deleite* mais grâce à *Penitencia* et à *Eucaristia* il pourra être sauvé.

Gabriel Rollenhagen propose un emblème dans lequel l'âme, quand elle entend l'appel de Dieu, doit faire l'effort de diriger son embarcation vers lui pour son salut (Planche XLIII, fig. 1) :

> Lorsque le vent sacré souffle dedans ton âme,
> Il te faut à l'instant travailler à la rame,
> Ainsi cooperant conduire heureusement
> La barque de ta vie au port de sauvement (I, 13).

L'emblémiste hollandais insiste sur le libre arbitre en utilisant le terme « cooperant » pour montrer que Dieu appelle l'homme vers lui mais que c'est ce dernier qui choisit de répondre ou d'ignorer l'appel. Il doit ensuite agir, « travailler à la rame », et devenir maître de son existence en pilotant « la barque de [sa] vie au port de sauvement ».

Le *topos* du port peut aussi devenir le symbole de l'espérance comme dans l'emblème 43 d'Alciat de l'édition de Lyon de 1549, « *SPES PROXIMA* », avec traduction de Bernardino Daza el Pinciano (Planche XLIII, fig. 2) :

[197] Ignacio Arellano y J. Enrique Duarte, *El auto sacramental, op. cit.,* p. 34.

Esperança de salud muy esperada,
Como la nave que en alta mar puesta
Siendo del fiero viento fatigada
espera de sus curas sola esta,
Venir los dos hermanos de Helena
Con quien el ayre escuro se serena[198].

Les deux étoiles dans le ciel renvoient aux frères d'Hélène, Castor et Pollux, patrons des marins car, selon la tradition, ils étaient de bons pilotes capables de calmer la tempête[199]. L'apparition de ces deux étoiles dans le ciel est considérée par les marins comme un signe d'accalmie et donc d'espoir[200]. L'insistance sur la notion d'espérance est permise grâce au polyptote, c'est-à-dire la répétition des mots de même racine – « esperança, esperada, espera » – dont la présence en fin ou en début de vers renforce la mise en relief.

Diego López, commentateur des *Emblemata* d'Alciat en 1615[201], apporte à cet emblème une dimension clairement contre-réformiste : le navire devient la représentation de l'Église Chrétienne qui connaît une scission entre catholiques et protestants ou de la République victime de guerres. Le vent qui souffle sur les voiles du navire symbolise l'espérance car c'est grâce à lui que l'embarcation poursuit sa route[202].

Juan de Borja imagine pour sa part un emblème, intitulé « *FORTITER OCCUPA PORTUM* » (Planche XLIV, fig. 1), représentant un navire pris dans la tempête et sur le point de toucher terre, pour symboliser la sagesse et la prudence du pilote avisé et prévoyant qui s'efforce de rentrer au port dès la moindre alerte[203]. Borja élargit ensuite l'exemple maritime à l'existence humaine, dont la vie est remplie de danger et de tracas[204]. Selon le principe stoïcien d'*ataraxia*, l'homme doit fuir le monde pour rechercher la quiétude, attendre que la tempête laisse place à l'accalmie

[198] Selon Santiago Sebastián, l'emblème « *SPES PROXIMA* » illustre de façon générale l'espérance, mais aussi, plus particulièrement, la République qu'il faut diriger même dans les pires situations ; cf. Alciato, *Emblemas*, Edición de Santiago Sebastián, *op. cit*., p. 78.
[199] *Ibid.*, p. 79.
[200] Claudie Balavoine, « Au-dessous / au-dessus de la plaine marine : dichotomie symbolique dans l'imaginaire emblématique espagnol (1581-1640) », *op. cit.,* p. 80.
[201] Sagrario López Poza, « L'emblème en Espagne aux XVI^{e} et XVII^{e} siècles : actualité et perspectives futures », *op. cit.*, p. 121 : « Diego López destine son ouvrage aux esprits moyennement instruits qui ne connaissent pas le latin et insiste pour sa part sur la finalité didactique, moralisante et religieuse ».
[202] Alciato, *Emblemas*, Edición de Santiago Sebastián, *op. cit*., p. 79.
[203] Fernando Rodríguez de la Flor y Jacobo Sanz Hermida, « Alciato flotante, simbólica de estado en una galera española del siglo XVII »*, op. cit.*, p. 494.
[204] Claudie Balavoine, « Au-dessous / au-dessus de la plaine marine… », *op. cit.,* p. 80.

pour reprendre sa navigation comme le font les personnages du *Persiles*, lorsque l'aubergiste de l'île de Golandia leur annonce une météorologie favorable :

> No sé si diga que me pesa la bonanza que prometen en el mar las señales del cielo: el sol se pone claro y limpio, cerca ni lejos no se descubre celaje alguno […] que todos estos son indicios de serenidad firme y duradera (p. 230).

L'*auto sacramental* du premier livre du *Peregrino* propose deux ports pour l'entrée dans la vie « éstos son nuestros dos puertos / para el bien y el mal tan ciertos » (p. 117). L'homme aurait donc le choix entre deux conduites possibles, mais l'état de la mer reste incertain car il dépend de la volonté et du libre arbitre de l'homme qui décide la route à prendre :

> Y del fin los otros dos
> al ver o no ver a Dios
> por estos mares inciertos (p. 117).

De la même façon, deux ports sont proposés pour la sortie de la vie selon l'itinéraire choisi entre le bien et le mal. L'un permet de rejoindre Dieu en cas de vie exemplaire, l'autre récupère ceux qui, ayant pris la mauvaise route, ne méritent donc pas de rejoindre la divinité.

De la même façon, la métaphore maritime du port et de la navigation est utilisée, dans le *Criticón*, par le personnage du Cortesano pour exposer aux protagonistes les dangers de la Cour. Selon Javier González Rovira, l'idée provient de la tradition poétique horacienne : « el mar es el símbolo de la inestabilidad de la Fortuna y la navegación como reflejo de las ambiciones del hombre, muy especialmente cortesano »[205]. Le Cortesano explique à Critilo et Andrenio que tout n'est que tromperie et enchantement et que les femmes sont des tentatrices comparables aux sirènes de l'épopée d'Ulysse. Il leur conseille donc de fuir ces enchantements malsains[206] en maintenant le cap de la vertu : « menester es que se ate al firme mastil de la virtud y encamine la proa del saber al puerto de la seguridad » (I, 11, p. 251).

[205] Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro, op. cit.*, p. 136.
[206] Luis F. Avilés, *Lenguaje y crisis: las alegorías de «El Criticón»*, *op. cit.*, p. 99 : « Gracián propone una *peregrinatio vitae* que mueva a los personajes (modelos del lector) por un espacio lleno de trampas y engaños ».

Dans le *Peregrino*, l'homme est responsable des tempêtes métaphoriques, conséquence de ses propres vices et passions[207], essuyées au cours de sa traversée terrestre :

> Que aunque los vientos
> de los propios movimientos
> e inclinaciones humanas (p. 116).

Dans l'*auto sacramental* qui clôt le premier livre du *Peregrino en su patria,* les vices deviennent des personnages allégoriques illustrant la difficulté de choix et les tentations que l'homme rencontre au cours de son voyage. *Demonio* est un des marins, l'équipage est composé d'*Apetito* et d'autres vices. Malgré tout, certains adjuvants font leur apparition comme *Entendimiento* qui, sous les traits d'un vénérable vieillard, explique que trop souvent le marin, pris dans la tempête, espère toucher à bon port, alors qu'il lui aurait fallu le chercher avant. Sentant la mort prochaine, l'homme prend conscience de ses erreurs alors qu'il est peut-être trop tard pour les réparer. *Memoria* qui a pris note de cet enseignement décide d'effrayer *Alma* :

> No tardes, Alma, en volverte
> a Dios; teme de su ira
> el día espantable y fuerte (p. 132).

Malgré tout, *Alma* se laisse embarquer dans « la nave del Deleite » où tous les vices sont réunis ; ce n'est que grâce à la grande miséricorde du rédempteur, *Cristo*, qu'elle sera sauvée. Ce dernier prend le commandement du navire et accepte de sauver *Alma* si elle consent à se repentir de ses fautes. Ainsi n'est-il jamais trop tard pour faire le bon choix, ce qui laisse une lueur d'espoir aux pécheurs :

> Decilde al Alma que aguarde,
> si arrepentida me ama;
> llegua a mí, no se acobarde,
> que nunca ya vengo tarde,
> puesto que tarde me llama.
> A la puerta estoy llamando;
> si mi voz la está tocando,
> y me la abriere, entraré (p. 135).

L'allégorie de la navigation de l'homme à travers le monde, « mar alterado » (p. 316), est reprise dans la représentation théâtrale et musicale donnée à

[207] Kenneth Krabbenhoft, *op. cit.,* p. 149.

Saragosse (livre III). Dans ce nouvel *auto sacramental*, la vie est présentée comme une navigation sur un bateau, représentation allégorique de l'Église, dont le pilote est *Cristo*. *Espíritu Santo* (p. 317) est le vent qui impulse le navire dont le gouvernail est une croix : « la cruz permite a Cristo dirigir el barco sobre el buen camino, en la buena dirección » (p. 317).

De manière identique, dans l'emblème « *Humanae vitae conditio* » de Jean-Jacques Boissard, le navire secoué par l'orage et les vents symbolise les épreuves et les maux que l'homme endure tout au long de son existence (Planche XLIV, fig. 2). La fin de l'épigramme conseille à l'homme d'accepter ces épreuves et de s'en remettre à Dieu en faisant preuve de patience :

> Les vents impetueus, la tempeste, & l'horage
> Piroüettent en mer ce Navire agité:
> Icy des flots esmeus, là du ciel irrité,
> Elle attend le danger d'un tout voisin naufrage.
>
> Tandis que nous errons en la mondaine plage,
> Le malheur nous assaut ainsi de tous costé:
> Soit d'ennuis, de langueurs, de feu, de cruauté,
> Et s'il est plus grand mal, contre nous il enrage.
>
> Heureux qui ne nasquit, ou qui naissant n'a pas
> Plustot veu le soleil que gousté le trespas:
> Il depite en sa mort tout ce qui nous offence.
>
> Mais plus heureux encor qui des maux au mylieu
> Borne sa volonté du vouloir de son Dieu;
> Et sans s'effaroucher s'exerce en patience[208].

L'*auto sacramental* du premier livre du *Peregrino* reprend l'image de la vie de l'homme comparable à une navigation sur une mer déchaînée à cause des vents qui sont « los propios movimientos / e inclinaciones humanas » (p. 116). La mer/la vie sont rendues dangereuses par les actions et la propension aux vices de l'Homme.

De la même façon, le deuxième livre du *Persiles* s'ouvre sur une tempête à la fois réelle et métaphorique[209]. En effet, le naufrage du navire d'Auristela est provoqué par une tempête comparée à la tempête intérieure d'Auristela causée par sa

[208] Jean-Jacques Boissard, *op. cit.*, p. 24.

[209] Le début ou à la fin d'un chapitre sont des lieux privilégiés où survient la tempête. C'est le cas à l'*incipit* du *Persiles* ainsi que dans cet épisode où les personnages viennent d'essuyer une tempête. Voir Santiago Fernández Mosquera, *La tormenta en el Siglo de Oro, op. cit.,* p. 156 : « cuando da lugar a la presentación espectacular de un personaje –por ejemplo, la aparición del actor mojado tras un naufragio– ».

jalousie[210]. La tempête acquiert ainsi une dimension allégorique et morale puisqu'elle incite le lecteur à réfléchir à l'effet dévastateur des passions humaines sur la tranquillité de l'âme[211]. La navigation peut renvoyer métaphoriquement à l'existence humaine mais aussi de façon plus précise, comme c'est le cas ici, à la vie amoureuse calme ou tempétueuse[212] selon la faculté de l'être à maîtriser ses passions[213].

Dans le roman de Quintana, la tempête métaphorique préfigure la trahison de Bernarda dans le récit rétrospectif d'Alexandro. Bernarda, servante qui aide Marcela à cacher Carlos et Alexandro, est amoureuse de ce dernier qui l'éconduit ; pour se venger, elle décide de dénoncer leur présence dans la maison. Dans son récit rétrospectif, Alexandro utilise l'image de la tempête comme une prolepse de ses malheurs à venir :

> –Pocas vezes quien está en la cumbre de las dichas mira a los profundos baxios, donde por assentar mal el pie suele caer quien es poco dichoso. Manifiesto exemplar desta verdad fue nuestro sucesso, pues en medio destos placeres se levantó la mas peligrosa tempestad de desvelos, que nos pudiera venir tras las pasadas desdichas (f° 54 r°).

Pour sa part, Sebastián de Covarrubias utilise l'image du bateau (Planche XLV, fig. 1) pour rappeler à l'homme que rien n'est acquis et que les éléments peuvent se déchaîner à tout moment. La *pictura* de l'emblème 32 de la deuxième centurie montre un navire dont toutes les voiles sont pliées : un homme, à califourchon sur un mat, observe une femme se tenant sur l'autre mat. L'homme représente le pilote de ce navire (et de façon plus précise le favori du prince), la femme symbolise la Fortune qu'il faut craindre car elle peut changer à tout

[210] Joaquín Casalduero, *Sentido y forma de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*, *op. cit.,* p. 74 : « la armonización entre los acordes del sentimiento y los elementos de la Naturaleza no pretende expresar ninguna subjetivación del mundo. Lo que busca el creador barroco es una adecuación formal ». Christine Marguet remarque que c'est un sentiment introduit par le roman d'aventures espagnol. En effet, dans le roman grec, les épreuves sont toujours « extérieures au couple » alors que la jalousie fait partie de ce qu'elle nomme « obstacles ou épreuves intériorisées », *Le roman d'aventures et d'amour en Espagne, op. cit.,* p. 202.

[211] Santiago Fernández Mosquera, *La tormenta en el Siglo de Oro, op. cit.*, p. 170.

[212] Santiago Sebastián, *Emblemática e Historia del arte, op. cit*., p. 142.

[213] *Ibid.*, p. 142. Selon Santiago Sebastián, le voyage amoureux à travers mers et océans symbolise dans la philosophie néoplatonicienne « el deseo del alma hacia la felicidad, pues el neoplatonismo destacó la naturaleza dichosa del alma, que desea vivir en un paraíso y gozar de las alegrías del amor ».

moment[214]. Cette gravure qui illustre la *prudentia nautae*[215] est un reflet du rôle salvateur de la prudence dont l'homme doit faire preuve.

Pour le narrateur du *Persiles,* l'instabilité de la mer[216] est le reflet de l'inconstance humaine[217] représentée dans l'emblème de Covarrubias par la Fortune. Les personnages sont parvenus à quitter l'île du roi Policarpo malgré les machinations de ce dernier pour garder Auristela et Antonio. Le narrateur évoque leur route vers l'Angleterre en ces termes :

> Tres días duró la apacibilidad del mar y tres días sopló próspero el viento, hasta que, al cuarto, a poner del sol, se comenzó a turbar el viento y a desasosegarse el mar y el recelo de alguna gran borrasca comenzó a turbar a los marineros, que la inconstancia de nuestras vidas y la del mar simbolizan en no prometer seguridad ni firmeza alguna largo tiempo (pp. 395-396).

Pour Sebastián de Covarrubias (Planche XLV, fig. 2), afin de ne pas être victime des tempêtes et des épreuves, l'homme doit choisir une vie guidée par la mesure :

> Y seguro a los hombres pasajeros,
> Vicioso es el estremo y demasia,
> Y en todo es bien seguir la medianía[218].

Car quiconque ne choisit pas le chemin paisible du milieu sera soumis aux tracas et aux maux :

> Caminar por el valle es peligroso,
> Por malos passos, agua, atolladeros,
> El monte por su cumbre, es proceloso
> De nieves, aire, niebla, y ventisqueros[219].

Ces difficultés sont représentées dans l'épigramme par les éléments naturels, les phénomènes météorologiques qui semblent innombrables sous l'effet des accumulations – « nieves, aire, niebla, y ventisqueros », « malos passos, agua, atolladeros » – renforcées par la juxtaposition. L'élément maritime, la tempête plus

[214] Christian Bouzy, « De l'érudition à l'imaginaire : le symbole de la mer et de la nef dans la littérature emblématique aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles » *in* Jean-Pierre Sanchez (dir.*), Dans le sillage de Colomb. L'Europe du Ponant et la découverte du Nouveau Monde (1450-1650)*, Rennes, Presses Universitaires, 1995, p. 427.
[215] Claudie Balavoine, « Au-dessous / au-dessus de la plaine marine… », *op. cit.,* p. 86.
[216] *Ibid.,* p. 89.
[217] Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro, op. cit.,* p. 136.
[218] Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales, op. cit.*, Centuria III, emblema 46, f°246 r°.
[219] *Ibid.*, f°246 r°.

particulièrement, d'une valeur emblématique avérée[220], devient dans le roman néo-grec le « símbolo de la mutabilidad que amenaza a la condición humana, proyectada en la inestabilidad marítima »[221].

3. 3. La liberté de choix : Y pythagoricien, Hercule à la croisée des chemins

Le libre arbitre sous entend aussi la difficulté de l'homme à faire des choix[222]. Cette difficulté éprouvée par Hercule à la croisée des chemins est représentée iconographiquement par un chemin qui se sépare en deux – comme le pied du Y se divise en deux branches – incitant le pèlerin à faire un choix, à prendre une décision morale[223]. Sagrario López Poza, rappelle que le chemin de droite est très pentu alors que celui de gauche a une pente plus douce[224]. Les faibles et inconstants choisissent cette option plus attrayante alors que « hace falta valor para emprender el camino diestro y constancia para perseverar en el ascenso »[225].

Le choix entre les vices et les vertus apparaît dans l'apologue de Prodicus qui fut repris par la suite par Xénophon dans le premier chapitre du deuxième livre de ses *Mémorables*[226]. L'apologue relate qu'Hercules, au sortir de l'enfance, dut choisir entre le chemin du vice et celui de la vertu. Ne sachant qu'elle voie suivre, il s'arrêta pour réfléchir. Deux femmes firent leur apparition : la première vêtue de blanc, pudique, naturelle et modeste, la seconde fardée et orgueilleuse. Celle-ci s'empressa de le rejoindre pour le convaincre de se laisser guider sur le chemin facile et agréable du plaisir et de la Volupté. La première, qui incarnait la Vertu, intervint alors pour lui rappeler qu'elle l'accompagne depuis sa naissance et le persuader de poursuivre le chemin de la vertu en ne se laissant pas aller aux plaisirs et à l'oisiveté mais en travaillant, en s'instruisant et en apprenant l'art de la guerre[227]. Le récit de

[220] Voir Claudie Balavoine, « Au-dessous / au-dessus de la plaine marine… », *op. cit.,* pp. 65-98.
[221] Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro, op. cit.,* p. 138.
[222] Sagrario López Poza, « Expresiones alegóricas del hombre como peregrino en la tierra », *op. cit*., p. 53.
[223] Luis F. Avilés, *Lenguaje y crisis: las alegorías de «El Criticón», op. cit.,* p. 70.
[224] *Ibid.,* p. 53.
[225] *Ibid.,* p. 53.
[226] Le choix entre deux voies apparaît bien sûr dans le Nouveau Testament : Mathieu, 7, 13-14 : « Entrez par la porte étroite. Large, en effet, et spacieux est le chemin qui mène à la perdition, et il en est beaucoup qui s'y engagent ; mais étroite est la porte et resserré le chemin qui mène à la Vie, et il en est peu qui le trouvent ».
[227] Erwin Panofsky, *Hercule à la croisée des chemins…, op. cit*., p. 57.

Prodicus reprend la représentation topique de la vie durant laquelle l'homme doit choisir entre deux voies, celle du Bien et celle du Mal. En combinant ce motif à Hercule, Prodicus en aurait fait l'allégorie du libre arbitre[228]. Au Moyen Âge, ce choix d'Hercule va au-delà du simple combat entre les vices et les vertus et symbolise le combat de l'homme « pour son âme entre le Paradis et l'Enfer »[229].

Cet apologue, « paradigme d'un choix éthique entre Vertu et Volupté »[230], fut réactivé à la Renaissance pour symboliser une « image du héros faisant preuve de sa liberté par le choix autonome de la vertu […] en parfaite harmonie avec les représentations et réflexions humanistes sur l'autodétermination éthiques de l'individu »[231]. Par exemple, Annibale Carrache (1560-1609), peintre italien attaché à la défense des préceptes tridentins, fit un tableau de cet apologue (Planche XLVI, fig. 1). Hercule, appuyé sur sa masse et pensif[232], est entouré de deux femmes. À sa gauche, se dresse la Vertu vêtue ; à sa droite, la Volupté, qui ne porte que des voiles laissant deviner sa nudité, « tourne pour la première fois le dos à la Vertu »[233]. À côté d'elle sont posés un violon, un tambourin, des partitions de musique, des cartes – « attributs du Scandale »[234] – et deux masques symbolisant la volupté, le divertissement mondain ainsi que « la vanité mensongère des plaisirs des sens »[235]. Volupté indique du doigt un chemin fleuri[236] sur lequel elle incite Hercule à la suivre. Cependant, du coin de l'œil, Hercule semble regarder Vertu qui lui montre « un camino difícil y escarpado, que le llevará primero a un *locus amoenus* y más tarde al éxito, simbolizado aquí con la montaña sobre la que se ve a Pegaso »[237]. En arrière-plan, se dresse un palmier qui symbolise la résistance face aux tentations de volupté mais aussi celle nécessaire à Hercule pour poursuivre le chemin de la vertu jusqu'à la fin. Cet emploi symbolique du palmier dans la peinture renvoie sans doute à l'emblème d'Alciat qui figure au numéro 36, sous le titre « Que se ha de resistir al

[228] Erwin Panofsky, *Hercule à la croisée des chemins…, op. cit*., p. 58.
[229] *Ibid.,* p. 160.
[230] *Ibid*., p. 51.
[231] Marie-Pierre Harder, « Hercule à la croisée des chemins, figure exemplaire de la conscience baroque ? », *Silène*, 18/09/2008, p. 1, [en ligne] disponible sur http://www.revue- silene.com/images /30/extrait_117.pdf, consulté le 01 février 2012.
[232] Sagrario López Poza, « Expresiones alegóricas del hombre como peregrino en la tierra », *op. cit.,* p. 56.
[233] Erwin Panofsky, *Hercule à la croisée des chemins…, op. cit*., p. 119.
[234] *Ibid*., p. 119.
[235] *Ibid*., p. 119.
[236] Erwin Panofsky relève l'utilisation récurrente dans ces représentations de l'opposition entre « la sente caillouteuse » de la vertu et « la route du vice bordée de fleurs » ; cf. *Hercule à la croisée des chemins…, op. cit*., p. 102.
[237] Sagrario López Poza, « Expresiones alegóricas del hombre… », *op. cit.,* p. 56.

apremio » (Planche XLVI, fig. 2), dans la traduction de Bernadino Daza el Pinciano[238].

Dans d'autres représentations iconographiques tirées d'ouvrages célèbres, Hercule est endormi et les deux femmes lui apparaissent en songe, ainsi dans une gravure « Le choix d'Hercule » de la fameuse *Stultifera Navis* (1497) de Sebastian Brant (Planche XLVII, fig. 1).

Il est loisible d'imaginer que Cervantès a été influencé par certaines de ces représentations. Ainsi, dans l'épisode du songe de Periandro (Livre II, chapitre 15), le héros apparaît abordé par « la Sensualidad […] con voz airada y suave » (p. 384), puis admiratif devant « Castidad » possédant les traits d'Auristela (p. 385). Carlos Romero Muñoz pense que cet épisode permet d'opposer « los pescadores que, de manera implícita, ceden a la Sensualidad [y] los virtuosos que resisten y se salvan »[239]. Adelia Lupi souligne que cet épisode comporte les trois topiques de « la cultura figurativo-literaria » depuis Pétrarque, à savoir : le *locus amoenus,* le char triomphal et le triomphe de la Vertu sur les Vices[240].

Dans les emblèmes utilisant l'image du Y pythagoricien, l'homme est souvent incarné par Hercule à la croisée des chemins. Le frontispice allégorique de l'œuvre de Diego de Saavedra Fajardo intitulée *Idea Principis Christiano-Politicis* de 1649[241], véritable mise en abîme de l'ouvrage, l'illustre parfaitement (Planche XLVII, fig. 2). En bas, apparaissent deux personnages : un homme et Hercule (à gauche) vêtu de la peau du lion de Némée. Hercule sert de guide à un chevalier, le prince Baltasar Carlos à qui s'adresse le livre[242] et qui est appelé à succéder à son père Philippe IV. L'animal qu'il piétine n'est autre que l'Hydre de Lerne, ce monstre dont les têtes

[238] Voir Sagrario López Poza, « Expresiones alegóricas del hombre como peregrino en la tierra », *op. cit.,* pp. 65-66. Dès l'Antiquité, les palmes étaient remises aux vainqueurs de compétitions car elles symbolisent ce qui, chargé de poids, plie mais ne se brise pas ; Santiago Sebastián, *Emblemática e Historia del arte, op. cit*., p. 316. Voir aussi Sagrario López Poza, « La emblemática en *el Criticón* », *op. cit*., p. 361.

[239] Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda,* edición de Carlos Romero Muñoz, *op. cit.,* note 18, p. 385.

[240] Adelia Lupi, « El *Ut pictura poesis* cervantino: alegorías y bodegones en el *Persiles* », *in* Antonio Bernat Vistarini (ed.), *Volver a Cervantes, op. cit*., p. 909. L'inclusion de cet épisode dans le tableau que Periandro fait réaliser à Lisbonne montre l'importance de sa signification. En effet, ce songe symbolise la lutte entre les Vices et les Vertus qui tourmente chaque homme et indique quels sont les « appropriate behaviors » à adopter face aux tentations ; cf. Ignacio Lopez Alemany, « *Ut pictura non poesis. Los trabajos de Persiles y Sigismunda* and the construction of Memory », *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America,* 28. 1, 2008, p. 11.

[241] Pour les frontispices des éditions antérieures, voir Sagrario López Poza, « Fuentes del programa iconográfico de la portada de *Idea de un principe politico christiano* de Saavedra Fajardo (1640 y 1642) », *Empresas políticas*, n°6 enero-junio de 2005, pp. 129-142.

[242] *Ibid.*, p. 131.

repoussaient sans cesse qui fut finalement tué par Hercule, épisode symbolique de la victoire de la raison de l'esprit humain sur la brutalité animale. Le chemin qui s'offre à eux a la forme du Y. Incarnant l'idéal stoïcien de la vertu[243], Hercule montre au chevalier un chemin accidenté en pente, étroit et difficile, qui représente la voie de la vertu et qui « renvoie de même à l'image chrétienne – biblique et topique – de la vertu représentée comme un étroit chemin montagneux semé d'épines, tortueux et malaisé »[244].

De part et d'autre de ce chemin, des allégories indiquent les vertus nécessaires au futur souverain : Foi, Vigilance, Sagesse et Libéralité à droite ; Justice, Tempérance et Force à gauche. Ces vertus aident le Prince à gravir le chemin du bien au bout duquel se dresse un temple où des anges embouchent les trompettes de la Renommée. Le frontispice, résumé de l'ouvrage, signifie au prince que c'est par l'exercice des vertus qu'il acquerra la renommée et l'immortalité et qu'il conduira son peuple à la prospérité. De même, *El Criticón* se présente comme une « imitación ejemplar y didáctica de la vida del hombre en la Tierra »[245] dont le but est de conduire l'être humain vers l'immortalité[246].

Les images emblématiques s'inspirent des mêmes sources. Dans l'emblème de Jean-Jacques Boissard « La fin couronne l'œuvre » (Planche XLVIII, fig. 1), le Y pythagoricien devient le symbole de la condition humaine où tous les hommes sont égaux à la naissance, seul le chemin qu'ils décident de suivre les différencie au cours de leur existence :

> Nous avons tous au monde une commune entrée:
> Nature meine au jour par un mesme sentier
> Et la race des Rois, & l'enfant du potier,
> Autant entre nos murs qu'en estrange contrée.
>
> Mais quand en age meur la jouvence est entrée,
> Un passage doublé fourche son train premier:
> Et en ce carre-four se perdre est coustumier,
> Qui pour l'estroicte voye, a l'ample rencontrée.

[243] Carmen Ripollés Melchor, « Fortuna, la muerte y el arte de la pintura: una lectura emblemática de *El gabinete del pintor* de Frans Francken el joven », *in* Rafael García Mahíques y Vicent F. Zuriaga Senent (eds.), *Imagen y Cultura*, vol. III, Valencia, Generalitat Valenciana, UIG, 2008, p. 1347.
[244] Christian Bouzy, « Quête emblématique de la félicité et de la sagesse… », *op. cit.*, p. 97.
[245] Fernando Lázaro Carreter, « El género literario de *El Criticón* », *in* Francisco Rico (dir.), *Historia y Crítica de la Literatura española, 3/1, Siglos de Oro : Barroco*. Primer Suplemento, Barcelona, Crítica, 1992, p. 509.
[246] Ramón Natal Martínez y Domingo Natal Álvarez, « Aproximación antropológica a *El Criticón*, de Gracián », *op. cit.,* p. 337.

Le chemin en est beau, large, doux, & plaisant
Qui rid au passager: mais le sortit nuisant
Jette l'ame, & le corps au feu qui les devore.

L'estroit est de vertu le sentier espineux,
Qui couronne de vie en fin le vertueux :
C'est ce que considere en ce lieu Pythagore[247].

La nécessité de choisir était représentée au XIII[e] siècle par Raymond Lulle par l'iconographie de l'*Arbor moralis* (Planche XLVIII, fig. 2) : sous la figure du Christ, un arbre dont le tronc se divise en deux parties. La partie droite du tronc, dénommée « *Virtus* », se divise en sept branches qui portent le nom des trois vertus théologales et des quatre vertus cardinales chrétiennes : Foi, Espérance, Charité, Tempérance, Force, Prudence, Justice. La partie droite, nommée « *Vitium* », est celle des sept péchés capitaux : Envie, Luxure, Colère, Gourmandise, Avarice, Paresse, Orgueil. Les racines de l'arbre représentent les différentes valeurs offertes à l'homme : la bonté, la grandeur, l'éternité, la puissance, la sagesse, la volonté, la vertu, la vérité et la gloire d'un côté ; de l'autre, la différence, la concordance, la contrariété, le commencement, le milieu, la fin, la supériorité, l'égalité, l'infériorité. Au sommet de l'arbre, le Christ coupe à la hache les bourgeons des plus hautes branches du vice pour signifier qu'il œuvre activement pour la victoire du bien[248].

En revanche, dans l'auto sacramental « El viaje de la vida » du *Peregrino*, *Memoria* (un des personnages allégoriques des autos sacramentaux) relie la liberté de choix à la métaphore maritime de l'existence : deux ports à la naissance – tous les hommes n'étant pas de la même condition sociale – et deux plages sur lesquelles débarquer à la fin du périple (p. 117). Le narrateur renforce l'idée de choix au moyen du Y pythagoricien qui symbolise l'alternative entre le bien et le mal, entre les vices et les vertus :

Hubo un sabio antiguamente,
que una letra fabricó,
cifra del vivir presente,
y símbolo en que mostró
de los dos fin diferente;
era la Y griega, que te advierte
dos sendas hasta la muerte (p. 117).

[247] Jean-Jacques Boissard, *op. cit.*, p. 20.
[248] L'arbre mythologique du Jardin des Hespérides et l'arbre biblique de la connaissance du Bien et du Mal appartiennent eux aussi à l'espèce « arbre de vie » qui incite l'homme à faire un choix ; cf. Erwin Panofsky, *Hercule à la croisée des chemins…, op. cit.*, p. 152.

À la différence de l'idée des deux ports à la naissance, celle du Y pythagoricien souligne que les hommes naissent égaux[249] quelle que soit leur origine sociale. L'entrée dans le monde, la naissance est commune à tout être : « el rey y el pobre en el mundo / entran de una misma suerte » (p. 117).

Les *Vanitas* picturales du XVII^{e} siècle font de même en rappelant que les hommes sont égaux devant Dieu au moment de leur mort et du jugement final. La vie est éphémère et les biens matériels n'ont aucun intérêt puisqu'ils n'ont pas de valeur au royaume des cieux ni aux yeux de Dieu. Les hommes naissent et meurent égaux, leur vie est très brève, comme le rappelle le proverbe « de la cuna a la sepultura… », et seules leurs actions pèseront dans le balance au moment du Jugement dernier, comme l'illustre le tableau de Juan de Valdés Leal : *Finis Gloriae Mundi* (Planche XLIX, fig. 1).

Dans le *Peregrino*, pour aider l'homme – incarné par *Alma* – à choisir le bon chemin, *Voluntad* lui rappelle « que es ir a Dios / el fin de nuestra jornada » (p. 118) et que c'est à elle de faire les bons choix : « Id, Alma, como querais / pues que Dios os dio albedrío » (p. 118). L'homme libre doit être en mesure de « distinguer entre le bien et le mal par sa propre volonté et sous sa propre responsabilité »[250]. Cette liberté accordée par Dieu est à double tranchant car, selon l'usage qui en est fait, la vie peut être heureuse ou tourmentée :

> En voluntad o intelecto
> es el hombre más perfecto
> y semejanza de Dios
> que en estas acciones dos
> está el bien o el mal secreto :
> aquí está la libertad
> el premio y el merecimiento,
> la eterna felicidad,
> o el siempre eterno tormento (p. 119)

Le *Criticón* reprend le schéma allégorique traditionnel du pèlerinage de l'homme sur terre et dans le monde et aborde donc « les grands sujets du libre arbitre et de la responsabilité collective et individuelle de l'homme »[251]. Ses personnages deviennent des allégories de l'Homme obligé de faire des choix et de les assumer[252] dans ce long périple existentiel[253]. Gracián se réfère à l'épisode

[249] Erwin Panofsky, *Hercule à la croisée des chemins…, op. cit.,* p. 58.
[250] *Ibid.*, p. 162.
[251] Pierre Civil, *La prose narrative du Siècle d'Or espagnol, op. cit.*, p. 169.
[252] *Ibid.,* p. 169.

herculéen de la croisée des chemins dans la Première Partie à la *Crise* V. Ses personnages se retrouvent face à un croisement, élément caractéristique du récit de voyage comme le souligne Luis F. Avilés[254]. Toutefois, les deux protagonistes se retrouvent non pas face à deux chemins mais à trois – « sutilísima Y de nueva configuración simbólica »[255] –, s'éloignant ainsi de la version originelle rappelée malgré tout par le narrateur et développée dans les interrogations que Critilo se pose face aux doutes qui l'envahissent[256] :

> Así iban confiriendo cuando llegaron a aquella tan famosa encrucijada donde se divide el camino y se diferencia el vivir: estación célebre por la dificultad que hay, no tanto de parte del saber cuanto del querer, sobre qué senda y a qué mano se ha de echar. Viose aquí Critilo en mayor duda, porque siendo la tradición común ser dos los caminos […] halló con no poca admiración que eran tres los caminos dificultando más su elección.
> –¡Válgame el Cielo! –decía– ¿y no es éste aquel tan sabido bivio donde el mismo Hércules se halló perplejo sobre cuál de los dos caminos tomaría? […] ¿No es esta aquella docta letra de Pitágoras, en que cifró toda la sabiduría, que hasta aquí procede igual y después se divide en dos ramos, uno espacioso del vicio y otro estrecho de virtud, pero con diversos fines, que el uno va a parar en el castigo y el otro en la corona. Aguarda –decía–, ¿dónde están aquellos dos aledaños de Epicteto, el *Abstine* en el camino del deleite y el *Sustine* en el de la virtud? (p. 127).

Le jésuite rappelle les grands *topoï* qui accompagnent l'idée de choix[257] entre les vices et les vertus par Hercule à la croisée des chemins en y ajoutant la référence à Épictète : s'abstenir des vices et endurer vertueusement les maux ; le *Criticón* est une leçon de vie[258]. Cependant, l'éloignement vis-à-vis de la vision purement manichéenne des deux chemins[259] offre un enseignement plus profond que celui du mythe originel. Il ne s'agit plus de choisir le bien où le mal mais d'éviter les excès, les extrêmes, ce qui est « au XVI^{e} siècle une des principales règles de conduite du chrétien désireux d'éviter les excès du péché, menant tout droit à la chute de l'âme dans la damnation éternelle »[260]. Il faut toujours opter pour un juste milieu et ne pas préjuger de ses forces ou de sa valeur comme l'indique la citation d'Horace dont l'interdiction renforce l'impact : « Medio hay en las cosas ; tú no vayas por los extremos » (p. 128). Dès la première partie du roman allégorique, le choix de suivre le chemin du milieu implique qu'il est la meilleure voie pour affronter le monde

[253] Aurora Egido, « El arte de la memoria y *El Criticón* », *in Gracián y su época., op. cit.,* p. 44.
[254] Luis F. Avilés, *Lenguaje y crisis: las alegorías de «El Criticón», op. cit*., p. 69.
[255] Aurora Egido, « Gracián y el arte de elegir », *Trébede*, n°46, 2001, pp. 26-28.
[256] Adolphe Coster, *Baltasar Gracián*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1947, p. 148.
[257] Sagrario López Poza, « La emblemática en *El Criticón* de Baltasar Gracián », *op. cit*., p. 357.
[258] Ramón Natal Martínez y Domingo Natal Álvarez, « Aproximación antropológica a *El Criticón*, de Gracián », *op. cit.,* p. 343.
[259] Aurora Egido, « El arte de la memoria y *El Criticón* », *in Gracián y su época, op. cit.,* p. 53.
[260] Christian Bouzy, « Crime et châtiment dans les livres d'emblèmes… », *op. cit.,* p. 10.

et fait de la félicité le juste milieu « entre los extremos del cielo y el infierno »[261]. L'idée du juste milieu rapproche notre jésuite de la philosophie stoïcienne, plus particulièrement du principe d'*apatheia* : domination des passions, exercice des vertus et refus de l'excès et du vice[262].

Pour illustrer l'importance de suivre le chemin du milieu, on rappellera les deux exemples classiques de Phaéton et d'Icare[263], déjà évoqués, tous deux victimes de leur présomption et de leur témérité et qui font partie de la topique littéraire et picturale au Siècle d'Or[264]. Icare devient à la Renaissance « una amonestación contra la imprudencia, una desobediencia frente a su padre »[265]. Pour Aurora Egido, ces personnages mythologiques ont vocation à être « una enseñanza verdadera de la dorada mediocridad »[266].

L'emblème de Gilles Corrozet (Planche XLIX, fig. 2) intitulé « Faire tout par moyen » tire le même enseignement de cet épisode mythologique insistant sur la nécessité de choisir un juste milieu[267] :

> Qui trop s'exalte, trop se prise,
> Qui trop s'abbaisse, il se desprise :
> Mais celluy, qui veult faire bien,
> Il se gouverne par moyen[268].

L'anaphore « Qui trop » insiste sur l'*hybris* de celui qui s'égare dans les extrêmes et ne sait pas trouver le juste milieu. Icare est ce fou, « métaphore manifeste du pécheur »[269], opposé à l'homme sage et vertueux qui s'en tient au juste milieu et sait « gouverner ses actes en fuyant les extrêmes, là où se trouvent les vices »[270].

Dans les *Emblemas Morales* de Sebastián de Covarrubias (Planche XLV, fig. 2), sous le *lema* d'origine virgilienne « *MEDIO TVTISSIMVS IBIS* »[271], face à ces trois mêmes chemins, Mercure indique avec sa baguette qu'il faut emprunter le chemin du milieu, de la « medianía », celui de la juste mesure. Tout comme un

[261] Luis F. Avilés, *Lenguaje y crisis: las alegorías de «El Criticón», op. cit.,* p. 71.
[262] Kenneth Krabbenhoft, *op. cit.,* p. 28.
[263] Patricia W. Manning, « La emblemática jesuítica en *El Criticón* », *op. cit.,* p. 228.
[264] Santiago Sebastián, *Emblemática e Historia del arte*, *op. cit*., p. 322.
[265] *Ibid.,* p. 193. Voir aussi Sagrario López Poza, « La emblemática en *El Criticón* », *op. cit*., p. 361.
[266] Aurora Egido, « El arte de la memoria y *El Criticón* », *in Gracián y su época, op. cit.,* p. 54.
[267] Lucie Galactéros de Boissier, « Images emblématiques de la Fortune. Éléments d'une typologie », *op. cit*., p. 96.
[268] Gilles Corrozet, *Hecatomgraphie*, *op. cit.*, H 66.
[269] Christian Bouzy, « Quête emblématique de la félicité et de la sagesse… », *op. cit.,* p. 10.
[270] *Ibid.,* p. 10.
[271] Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales, op. cit*., Centuria III, f° 246 r°.

maître guide ses élèves vers la connaissance en leur indiquant avec sa baguette sur le tableau ce qui est important, Hermès sur son socle de pierre quadrangulaire, comme une borne miliaire symbolisant la stabilité, indique le bon chemin remplissant ici sa mission de guide qui allait de pair à celle de messager de Jupiter.

Dans le *Persiles*, Cervantès conseille lui aussi de suivre le chemin du milieu par l'entremise de Soldino, personnage se déplaçant à l'aide d'un bâton qui apparaît dans une auberge sous les traits d'un vieillard à la longue barbe et aux cheveux blancs. Par son aspect physique, Soldino évoque l'image typique du sage digne de respect :

> Entró por la puerta del mesón un hombre, cuya larga y blanca barba más de ochenta años le daba edad. Venía vestido ni como peregrino ni como religioso, puesto que lo uno y lo otro parecía; traía la cabeza descubierta, rasa y calva en el medio y, por los lados, luengas y blanquísimas canas le pendían; sustentaba el agobiado cuerpo sobre un retorcido cayado, que de báculo le servía. En efecto, todo él y todas las partes representaban un venerable anciano digno de respeto, al cual apenas hubo visto la dueña del mesón cuando, hincándose ante él de rodillas […] (p. 598).

La présentation du narrateur qui insiste sur l'âge avancé du personnage ainsi que l'attitude respectueuse de l'aubergiste donnent à cet homme le crédit nécessaire à la fois aux yeux du lecteur et des personnages. Son apparition le différencie des autres personnages car, dans le roman néo-grec, l'accent est souvent mis sur un vêtement, une partie du corps mais rarement sur le visage. D'ailleurs, nos auteurs aiment couvrir ou voiler le visage de leurs personnages (en particulier des femmes) pour augmenter le suspense et captiver l'intérêt du lecteur. Malgré l'absence de ce type d'artifice, l'entrée de Soldino reste théâtrale, le vieillard impose le silence et le respect par sa seule présence.

De plus, Soldino vient annoncer un malheur qui mettra fin aux réjouissances des noces entre Ruperta et Croriano, à savoir l'incendie de l'auberge. Ajoutons à cela sa renommée – « el famoso Soldino, cuya fama no sólo en Francia sino en todas partes de la tierra se extiende » (p. 598) – ainsi que son statut qui font de lui un personnage mystérieux, brillant toutefois par sa simplicité et son humilité. Il précise d'abord qu'il n'est pas « mago ni adivino, sino judiciario, cuya ciencia si bien se sabe, casi enseña a adivinar » (p. 599) et son savoir se confirme aussitôt : à peine a-t-il fini de parler, Bartolomé vient les prévenir que le feu s'est déclaré dans les cuisines. Soldino mène alors les pèlerins jusqu'à la grotte, creusée de ses propres mains, dans laquelle il vit pour s'éloigner du tumulte mondain et se

consacrer au salut de son âme : « por vía recta encamino mis pensamientos y mis deseos al cielo » (p. 602). Il a fui le monde et sa démesure, la colère des uns et le dédain des autres, pour vivre de façon humble et vertueuse. Cet isolement apparaît comme un rite de purification que connaîtront aussi Renato et Eusebia[272].

Dès son entrée en scène, Soldino déclare : « No la entrada, sino la salida, hace a los hombres venturosos; la virtud que tiene por remate el vicio no es virtud, sino vicio » (p. 598). Ce n'est donc pas la naissance qui conditionne le bonheur de l'homme et sa fin mais la façon dont il vit et les choix vertueux ou non qu'il fait. Soldino s'érige ainsi en défenseur du libre arbitre puisque, selon lui, il n'y a pas de déterminisme. Il est à la fois le sage et le guide, car il prévient les voyageurs de la fuite de Bartolomé avec les bagages et les conseille sur le chemin à suivre[273]. Ainsi, connaissant l'intention des protagonistes de se rendre à Rome – symbole du bonheur, si l'on considère ce pèlerinage comme une *peregrinatio vitae* –, il leur conseille de suivre « el camino derecho de Roma » (p. 607) et de ne pas perdre de temps en détours. L'emploi de la préposition « de » au lieu de « a », traditionnellement utilisée pour les verbes de mouvement, insiste non pas sur le déplacement mais sur la manière, sur le choix entre les différentes possibilités offertes aux voyageurs : un chemin droit et d'autres plus tortueux rappelant ainsi l'image des trois chemins que l'on trouve dans les emblèmes. La préposition marque aussi la possession, le lien qui unit le chemin et la ville de Rome, il faut choisir le chemin le plus droit (agir avec droiture et vertu) pour atteindre la félicité (incarnée par la ville papale).

Dans l'emblème intitulé « Il faut aller où Dieu nous appelle » (Planche L, fig. 1), Alciat présentait Mercure indiquant le bon chemin à suivre dans la *peregrinatio vitae*. Messager de Dieu, Mercure signifie à l'homme la manière de garantir le salut de son âme. La traduction de Bernardino Daza el Pinciano met en évidence les amas pierreux que les voyageurs, pierre après pierre, élèvent en guise de remerciement à Mercure[274] depuis l'Antiquité :

> En la encrucijada hay un montón de piedras, del
> que sobresale una imagen truncada de Dios,

[272] Luis Rosales, *op. cit.*, p. 239.
[273] Christine Marguet, *Le roman d'aventures et d'amour en Espagne, op. cit.,* p. 57, souligne que la présence d'un guide, « le plus souvent un sage vieillard », est un motif typique du voyage en tant que « processus initiatique ».
[274] Patricia W. Manning, « La emblemática jesuítica en *El Criticón* », *op. cit.*, p. 228 ; Sagrario López Poza, « La emblemática en *El Criticón* », *op. cit.*, p. 361.

> hecha sólo hasta el pecho, pues se trata de un túmulo de Mercurio. Dedícale, caminante, una guirnalda, para que te muestre el camino recto. Todos estamos en una encrucijada, y en esta senda de la vida nos equivocamos si Dios mismo no nos muestra el camino[275].

Fidèle à la version espagnole de l'emblème, Gracián évoque lui aussi la tradition des amas de pierres en hommage à Mercure indiquant le chemin. La réponse de Critilo à l'interrogation d'Andrenio : « ¿Qué montón de piedras es aquel? », pourrait servir de glose à l'emblème d'Alciat :

> –Este es el misterioso montón de Mercurio en quién significaron los antiguos que la sabiduría es la que ha de guiar y que por donde nos llama el cielo habemos de correr […]. Estas piedras […] las arrojaron aquí los viandantes, que en eso pagan la enseñanza (p. 128).

Tant chez les emblémistes que chez Gracián, il n'est plus question d'inciter l'âme à s'élever dans les plus hautes sphères, ni d'encenser la vertu tout en critiquant les vices. Au-delà du manichéisme, les moralistes invitent à se méfier des excès. Le désir d'élévation vers Dieu, de vertu totale est impossible à atteindre et peut être vu comme de l'orgueil et de la témérité, c'est le cas d'Icare et de Phaéton mais aussi de l'épisode de la tour de Babel dans la Bible[276]. De même, la médiocrité n'est pas une solution, l'homme vertueux ne doit pas s'abandonner à la facilité mais suivre le juste milieu[277], il ne doit pas présumer de ses forces et facultés mais agir avec prudence et sagesse[278] en prenant le chemin jusqu'au terme duquel qu'il est capable d'aller. La sagesse et le savoir deviennent chez Gracián, selon les termes de Ramón Natal Martínez et Domingo Natal Álvarez, « el mejor camino para ser feliz »[279]. L'essence du héros de Gracián est d'aspirer à l'infini, c'est aussi la « templanza entre lo infinito y lo finito, regirse por la cordura […] ver los límites del

[275] Alciato, *Emblemas,* Edición de Santiago Sebastián, *op. cit*., p. 37.
[276] La chute d'Icare et celle de Phaéton constituent des avertissements du « desengaño » que connaîtront ceux qui sombrent dans l'excès comme le souligne le jeu de mot choisi par Gracián pour conclure sur la fin tragique d'Icare : « que va poco de pennas a penas » (I, 5 ; p. 129). La paronomase entre « pennas » (les ailes de l'oiseau) et « penas » (peine et souffrance) permet de critiquer l'orgueil et ses conséquences. Voir Luis F. Avilés, *Lenguaje y crisis: las alegorías de «El Criticón», op. cit*., p. 249. Pour l'emploi de cette figure de style dans *El Criticón*, voir Benito Pelegrín « Introduction », *in* Gracián, *Le Criticon, op. cit*., pp. 50-51.
[277] Ramón Natal Martínez y Domingo Natal Álvarez, « Aproximación antropológica a *El Criticón*, de Gracián », *op. cit.,* p. 331.
[278] Santiago Sebastián, *Emblemática e Historia del arte*, *op. cit*., p. 271.
[279] Ramón Natal Martínez y Domingo Natal Álvarez, « Aproximación antropológica a *El Criticón*, de Gracián », *op. cit.,* p. 330.

hombre », c'est apprendre à se connaître pour vivre en harmonie avec sa propre nature[280], et apprendre à s'améliorer en aimant la vertu[281].

Tout comme les personnages de Gracián sont sans cesse confrontés à des dilemmes, l'homme a sans cesse des choix à faire au cours de sa vie. Antonio Rivera García explique qu'en défenseur du libre arbitre Gracián « confía en que el hombre, con sus solas fuerzas, con sus propios medios, pueda hacerse digno de la recompensa divina »[282]. Gracián, de façon très didactique, donne à ses personnages des comportements différents : Critilo fait preuve de sagesse et de discernement, alors qu'Andrenio agit de manière instinctive, sans réfléchir suffisamment aux conséquences de ses choix. Andrenio se retrouve ainsi très souvent dans des situations périlleuses et nécessite l'aide d'un personnage plus sage pour s'en sortir. Pour ces raisons, selon Ramón Natal Martínez et Domingo Natal Álvarez, les protagonistes de Gracián sont des archétypes moraux, des êtres schématiques ; Andrenio étant « la ingenua ignorancia » et Critilo « el hombre fuerte […] que actúa con la razón »[283].

Dès le premier livre, à la *Crise* VII, Andrenio voit une fontaine et se précipite pour s'y désaltérer, le cri de Critilo l'arrête mais il a eu le temps de boire une goutte : « una sola gota que tragó le hizo tal operación, que quedó vacilando siempre en la virtud » (p. 167). Critilo décide de baptiser cette fontaine « la fuente de los engaños » : elle contient « los peligros del mundo »[284]. Puis, à la *Crise* X, une femme amène les personnages à une auberge pourvue de différentes portes. Andrenio entre par celle des plaisirs et se retrouve prisonnier à l'intérieur. Critilo est obligé de demander l'aide d'un homme sage qui a réussi à s'échapper de l'auberge en disant « non » à la femme tentatrice. Les gardes interdisant au « Sabio » d'entrer, celui-ci échange ses vêtements avec Critilo et parvient ainsi à tromper leur vigilance et à sauver Andrenio. Pour qu'il ne retombe pas dans l'erreur, Critilo lui rappelle cette sentence : « quien comienza por los gustos acaba por los pesares » (p. 234), incarnant ainsi la figure paternelle, voire divine, qui guide son fils dans la vie en lui donnant des conseils avec sagesse sur les décisions à prendre.

[280] Kenneth Krabbenhoft, *op. cit.,* p. 24.
[281] Ramón Natal Martínez y Domingo Natal Álvarez, *op. cit.,* p. 353.
[282] Antonio Rivera García, « Escritura barroca y derecho natural en *el Criticón* », *Analecta Malacitana,* XXVI, 1, 2003, p. 3, [en ligne] disponible sur http://saavedrafajardo.um.es/WEB/archivos/respublica/hispana/documento20.pdf, consulté le 12/09/2012.
[283] Ramón Natal Martínez y Domingo Natal Álvarez, *op. cit.,* pp. 348-349.
[284] Patricia W. Manning, « La emblemática jesuítica en *El Criticón* », *op. cit.*, p. 230.

Toutefois, à l'instar de Dieu qui laisse l'homme libre de son choix, Critilo laisse à son fils la liberté de choisir son chemin. L'œuvre de Gracián défend totalement la notion de libre arbitre présente dans les concepts tridentins et chère aux jésuites. En dépit de ses nombreuses erreurs, Andrenio atteint l'éternité à la fin du roman. L'homme a donc le droit de se tromper au cours de son existence, mais il doit tirer des enseignements de ses erreurs, évoluer moralement tout au long de sa vie, surmonter les épreuves et les dangers – qu'il provoque parfois lui-même – et mériter ainsi la grâce divine.

3. 4. L'adversité : cadeau de Dieu ou mise à l'épreuve

Face aux dangers de la navigation de la vie, la réaction des individus varie. Ainsi, dans le *Persiles,* Antonio fait preuve de fermeté pour affronter les malheurs et l'adversité. Il raconte comment il a dû lutter contre les éléments, dans une embarcation de fortune (I, 5). Cependant, lorsqu'il se rend compte du peu de force qui lui reste et de l'inutilité de lutter, il opte alors, avec sagesse, pour une résignation « active »[285] ; Antonio a toute liberté de procéder ainsi, car choisir de ne rien faire, de se soumettre, reste malgré tout un choix personnel[286] :

> –Vi que el mar se ensoberbecía, azotado y herido de un viento ábrego, que en aquellas partes parece que más que en otros mares muestra su poderío; vi que era simpleza oponer mi débil barca a su furia y, con mis flacas y desmayadas fuerzas, a su rigor y, así torné a recoger los remos y a dejar correr la barca por donde las olas y el viento quisiesen llevarla (p. 169).

Antonio accepte cette nouvelle épreuve, il se résigne avec sagesse, dans une attitude très stoïcienne, face à ce malheur contre lequel il est impuissant et attend de voir quel sort lui est réservé. En effet, il se rend compte que sa salvation ne tient pas à sa force physique mais à sa force spirituelle, c'est-à-dire, à sa foi en Dieu[287]. Sa résignation active a tout de même une issue favorable puisqu'Antonio échoue sur une île où il rencontre sa future femme : Ricla. Cet épisode illustre que l'homme se construit dans l'adversité. Antonio accepte les épreuves comme s'il s'agissait d'une

[285] Christian Bouzy, « Quête emblématique de la félicité et de la sagesse… », *op. cit*., pp. 100-101.
[286] *Ibid*., p. 101.
[287] David A. Boruchoff, « *Persiles* y la poética de la salvación cristiana », *op. cit*., p. 865.

punition pour ses péchés, d'une pénitence méritée, « la pena que [sus] obras merecían » (p. 169). Conscient d'être pécheur, il a foi en la bonté divine :

> –La vida del hombre, que es la vida de un pecador, es dolor y sufrimiento, pero no es sufrimiento estéril que consume, sino un padecer gozoso. Se goza por tener la ocasión de poder reparar en una mínima parte el mal causado, se goza porque se confía en la bondad infinita de Dios por perdonar[288].

D'une certaine façon, ce mal est pour lui profitable « el mal que nos aflige lo es sólo en apariencia, puesto que tiende a realzar nuestro ser interior a manera de disciplina pedagógica; el mal verdadero surgirá si el buen varón se deja oprimir por la adversidad »[289]. C'est la manière d'Antonio de commenter l'adage universel d'origine stoïcienne : « No hay mal que por bien no venga ». En effet, ces maux qui frappent l'homme sont une occasion pour celui-ci d'exercer sa vertu[290]. Sénèque justifiait les épreuves imposées à l'homme en comparant Dieu à des parents qui élèvent leur enfant : « Il ne traite pas mollement l'homme vertueux ; il l'éprouve, il l'endurcit, il le mûrit pour le ciel »[291].

Cette idée selon laquelle les malheurs sont bénéfiques apparaît dans la philosophie néostoïcienne et en particulier dans le traité *De la Constance* de Juste Lipse. Le philosophe justifie les malheurs qui touche l'homme en expliquant qu'ils « sont nécessaires et viennent du destin, [qu'ils] sont envoyés par Dieu, [qu'ils] sont tous utiles [et qu'ils] ne sont ni trop graves ni très nouveaux »[292].

Dans le roman de Quintana, l'homme prouve sa valeur et se forge en effet dans l'épreuve comme le rappelle le narrateur à l'*incipit* du Discours V :

> Nunca descubre los quilates de su valor la fortaleza de un animo invencible, hasta que llega a tocar la piedra de los trabajos, y acrisolarse en el fuego de los peligros; porque como estás más, quando ellos son mayores (f° 111 v°).

Le narrateur fait l'éloge de la force, une vertu qui ne manque pas à Hipólito : « no faltava esta heroica virtud al noble Hipólito hasta el presente estado de su fortuna, descubriendo mas, quanto mas apretados eran los lances de sus desdichas » (f° 112 r°).

---

[288] Joaquín Casalduero*, Sentido y forma de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*, *op. cit.*, p. 168.
[289] Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes, op. cit.*, p. 331.
[290] Kenneth Krabbenhoft, *op. cit.,* p. 66.
[291] Sénèque, *De la Providence*, *in Œuvres complètes de Sénèque le philosophe, op. cit.*, Tome I, p. 220.
[292] Jacqueline Lagrée, *Juste Lipse et la restauration du stoïcisme*, Paris, Vrin, 1994, p. 59.

Quand Periandro épouse Auristela, Arnaldo finit par adopter l'attitude résignée d'Antonio : « considerando ser reyes y la disculpa que tenían, y que sola esta ventura estaba guardada para él, determinó ir a verles, y ansí lo hizo » (p. 712). Malgré toutes les épreuves qu'il a endurées dans l'espoir de conquérir le cœur d'Auristela, Arnaldo accepte la tournure que prennent les évènements, tel « le sage stoïque [il] ne peut qu'acquiescer aux évènements du monde, qui ne dépendent pas de sa volonté »[293].

La résignation apparaît aussi sous la forme de l'acceptation de la mort. Cloelia qui est sur le point de mourir sur l'île barbare dit à Auristela : « Yo quisiera que mi vida durara hasta que la tuya se viera en el sosiega que merece, pero, si no lo permite el cielo, mi voluntad se ajusta a la suya » (p. 171). L'affirmation pourrait sembler fataliste : Cloelia doit se plier au destin que Dieu lui a choisi et qu'elle est impuissante à changer. Cependant, elle affirme que cette acceptation est un choix personnel puisque c'est elle qui décide volontairement, « mi voluntad » dit-elle, d'accepter la mort.

En outre, « los trabajos » ont une autre fonction, celle de renforcer la détermination des personnages dans leur recherche du bonheur, de mettre à l'épreuve leur volonté tout en mettant en avant leur liberté de choix comme le fait Auristela au livre IV :

> –Sólo una voluntad, ¡oh Persiles!, he tenido en toda mi vida, y ésa habrá dos años que te la entregué, no forzada sino de mi libre albedrío; la cual tan entera y tan firme está agora como el primer día que te hice señor della; la cual si es posible que se aumente, se ha aumentado y crecido entre los muchos trabajos que hemos pasado (IV, 1, p. 628).

De même, pour introduire la nouvelle épreuve que les personnages vont devoir affronter quand un homme meurt sous leurs yeux, une épée plantée dans le dos, et qu'ils sont accusés du meurtre par la Santa Hermandad, le narrateur déclare :

> Pero como, por la mayor parte, nunca los buenos deseos llegan a fin dichoso sin estorbos que los impidan, quiso el cielo que el de este hermoso escuadrón […] fuese impedido con el estorbo que agora oiréis (III, 14, p. 464).

Selon la philosophie stoïcienne, c'est dans les épreuves que l'homme se construit et qu'il parvient à atteindre la sagesse en se servant de ses vertus comme l'explique Sénèque dans sa lettre LXVII à Lucilius :

[293] Maurice Molho, « Préface », *in* Miguel de Cervantès, *Les travaux de Persille et Sigismonde, op. cit.*, p. 59.

> Dès qu'un homme souffre des tourments avec courage, il fait usage de toutes les vertus. Une seule peut-être est une évidence et frappe le plus les yeux : la patience : mais là est aussi le courage, dont la patience, la puissance de souffrir et la résignation ne sont que des rameaux : là est la prudence, sans laquelle il n'est point de conseils et qui détermine à supporter l'inévitable avec le plus de fermeté possible : là est la constance, que rien ne peut chasser de son poste, qu'aucune violence n'écarte et ne fait départir de ses résolutions : là se trouve réuni l'indivisible cortège des vertus[294].

Carlos Brito Díaz prend l'exemple du dernier tableau de la « calle de los bancos » (IV, 6) pour souligner l'évolution spirituelle d'Auristela grâce aux épreuves qu'elle a endurées. Représentation allégorique de la métamorphose de la protagoniste, ce tableau démontre « el crecimiento espiritual » de l'héroïne[295] mais aussi d'une façon plus large

> La condición trascendente del peregrino andante, cuya fuerza inmanente, indomable ante la adversidad, tenaz en la ruta que le trazó su destino, tiene su raíz más honda en la fortaleza interior que origina la más pura virtud estoica[296].

Dans le *Persiles*, la notion d'adversité évoque d'autres notions qui font partie des vertus théologales, comme la Foi et l'Espérance[297], mais aussi de la philosophie stoïcienne pour laquelle « la vraie patience ou constance » se fonde sur trois vertus dont les deux premières sont la « foi en un Dieu bon et provident [et] l'espérance voire l'assurance d'une vie éternelle »[298]. Quand Periandro, menacé par les barbares, implore le ciel, il veut garder espoir refusant de « morir desesperado »[299]. Luis Rosales explique que « Cervantes nos enseña que nada duele tanto a Dios como el pecado contra la esperanza »[300]. Antonio fonde l'espoir de sa salvation sur

---

[294] Sénèque, *Lettres à Lucilius*, *in Œuvres complètes…, op. cit.,* Tome II, p. 167.
[295] Carlos Brito Díaz, « Porque lo pide así la pintura: la escritura peregrina en el lienzo del *Persiles* », *op. cit*., p. 154.
[296] *Ibid.,* p. 154.
[297] Selon Gilles Olivo, la présence de l'espérance est ce qui distingue la morale chrétienne et le néostoïcisme de « la morale stoïcienne [qui] exclut l'espérance » ; cf. Gilles Olivo, « Une patience sans espérance », *in* Pierre-François Moreau, *Le stoïcisme au XVI^e^ et au XVII^e^ siècle, op. cit.,* p. 238. Dans le néostoïcisme, l'Espérance s'allie à la Constance, à la Providence et au Destin ; cf. Jacqueline Lagrée, « La vertu stoïcienne de constance », *op. cit.,* p. 99.
[298] La troisième vertu est la Révélation, *ibid*., p. 109.
[299] Sur le thème du suicide, Romero Muñoz se contente de préciser que « morir desesperado » équivaut à « matarse a sí mismo », note 7, p. 129. Denise Carabin traite le suicide dans la philosophie stoïcienne dans son étude, *Les idées stoïciennes dans la littérature morale des XVI^e^ et XVII^e^ siècles (1575-1642)*, Paris, Honoré Champion, 2004, pp. 164-167 et pp. 199-204. C'est sur ce point que la philosophie néostoïcienne, qui voit dans le suicide une marque d'orgueil, s'éloigne le plus du stoïcisme ; cf. Jacqueline Lagrée, *Juste Lipse et la restauration du stoïcisme*, *op. cit.*, p. 111 : « l'orgueil stoïcien deviendra un *topos* au XVII^e^ siècle ».
[300] Luis Rosales, *op. cit*., p. 726.

la foi manifestée par ses prières : « Reiteré plegarias, añadí promesas » (p. 169). Il fait tout pour ne pas perdre espoir :

> –Llegó la barca a dar casi en seco por la cueva adentro, pero volvíala a sacar la resaca ; viendo yo lo cual, me arrojé della y, clavando las uñas en la arena, no di lugar a que la resaca al mar me volviese; y, aunque con la barca me llevaba el mar la vida, pues me quitaba la esperanza de cobrarla, holgué de mudar género de muerte y quedarme en tierra : que, como se dilate la vida, no se desmaya la esperanza (p. 170).

Dans le *Persiles*, les personnages obtiennent leur salut grâce à la providence de Dieu, à leurs propres vertus et à la fermeté de leur foi dans l'adversité[301].

L'emblème de Gilles Corrozet « Espérance en adversité », dont la *pictura* représente une femme qui porte un globe symbolisant les cieux (Planche L, fig. 2), rappelle que la mer est le symbole de l'adversité :

> La mer est tres bien comparée,
> A l'adversité égarée,
> Pource que la mer par coustume,
> Est toute pleine d'amertume:
> Et par les vents se trouble
> […] En cette mer avoir nous fault
> Bonne espérance sans default.
> Cette espérance est figurée,
> Sus la sphère bien préparée;
> Ou est painct chacun element,
> Et le tournoyant firmament,
> Et lesz cieulx. Pour nous faire entendre,
> Que la hault nostre espoir doibt tendre:
> Et quelque adversité qui vienne,
> Il est besoing qu'il nous souvienne
> D'avoir espoir d'aller un jour,
> Faire là hault notre séjour[302].

Face à l'adversité, il faut donc mettre tous ses espoirs en Dieu, le but étant de ne pas s'abandonner avec lâcheté au désespoir mais d'endurer les épreuves jusqu'au moment de la mort. La fin de l'existence est mentionnée à la fin de la glose comme un soulagement qui marque la destination finale du séjour sur terre, c'est-à-dire du périple de l'existence sur cette mer déchaînée.

Lorsqu'il est laissé pour mort dans les champs, victime d'un piège destiné à son frère Alonso, Hipólito s'en remet à Dieu. Ses bourreaux, se rendant compte qu'ils se sont trompés de personne, pensent à le tuer, mais Hipólito qui attendait « la sentencia de [su] muerte, haziendo a Dios testigo de [su] inocencia » (f° 125 v°) ne

[301] David A. Boruchoff, « *Persiles* y la poética de la salvación cristiana », *op. cit.*, p. 866.
[302] Gilles Corrozet, *Hecatomgraphie, op. cit.*, f° G r°.

perd pas espoir. Confiant en la miséricorde divine, il demande à Dieu de lui venir en aide : « Ponía la esperança en su misericordia, y por intercessora a su gloriosa Madre, con que fue (como luego vereis) dichoso el suceso » (f° 126 r°). Ses prières ne seront pas vaines puisqu'il est sauvé par Alonso qui devient ainsi « instrumento sin duda de las divinas, que en la mayor necesidad socorren al mísero, al necessitado, y afligido » (f° 126 v°).

Si les personnages mettent en pratique des principes de la philosophie stoïcienne, ils n'en critiquent pas moins le suicide considéré comme une marque de désespoir, contrairement aux stoïciens qui font l'éloge du suicide du sage. Dans le *Persiles*, le suicide n'est pas une preuve de liberté mais de lâcheté et s'oppose à la notion d'espoir et d'espérance, comme le rappelle Periandro aux pêcheurs, suite au geste désespéré de l'un d'entre eux :

> La mayor cobardía del mundo era el matarse, porque el homicida de sí mismo es señal que le falta el ánimo para sufrir los males que teme. Y ¿qué mayor mal puede venir a un hombre que la muerte? Y, siendo esto así, no es locura el dilatarla: con la vida se enmienda y mejoran las malas suertes y, con la muerte desesperada, no sólo no se acaban y se mejoran, pero se empeoran y comienzan de nuevo (II, 12, p. 357).

Cela ne fait pas de doute, l'espérance est bien une vertu théologale à l'honneur au XVII[e] siècle comme l'affirme Joaquin Casalduero : « la angustiosa, atormentada, retorcida existencia del hombre barroco y jesuitamente católico tiene ese eje firme y luminoso de la esperanza »[303]. Les nombreuses références à la foi et à l'espoir mettent l'accent sur la prudence et le sentiment d'espérance chrétienne face aux différentes attaques de la Fortune[304]. Dans un emblème de Georgette de Montenay, Dieu intervient pour mettre fin aux agissements de la Fortune et soutenir l'homme (Planche XXXVI, fig. 1). Le plumeau avec lequel il brise la roue symbolise la patience humaine rappelée dans l'épigramme qui fait référence à Job[305] :

> Je ne tiens point cas fortuits les maux
> Qu'on void souvent assaillir la personne :
> Car l'affligé doit dire en tous assaux,
> C'est toy, Seigneur donc point je m'estonne
> Au cœur chrestien la foy cecy raisonne.
> Que Dieu fait tout par sa grand' providence.
> L'exemple avons en Job, saincte personne,
> tres beau miroir de vraye patience[306].

[303] Joaquín Casalduero, *Sentido y forma de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*, *op. cit.*, p. 47.
[304] David A. Boruchoff, « *Persiles* y la poética de la salvación cristiana », *op. cit.*, p. 866.
[305] Lucie Galactéros de Boissier, « Images emblématiques de la Fortune… », *op. cit.*, p. 92.
[306] Georgette de Montenay, *Emblèmes ou devises chrestiennes*, Lyon, Jean Marcorelle, 1571, p. 31.

Lucie Galacteros de Boissier relève une certaine « dissonance » entre l'épigramme et l'image : « si pour l'épigramme c'est la Providence qui actionne la roue, c'est encore elle qui, dans l'image, la détruit »[307]. Cette dissonance n'ôte en rien sa force à l'image, car les plumes fragiles qui parviennent à briser la solide roue deviennent une « antithèse plastique au service de cette apologie de la résignation »[308].

La vie des personnages du *Persiles* est faite de hauts et de bas, de fortunes et d'infortunes face auxquelles ils doivent avoir la même attitude de confiance et de foi en Dieu, ainsi que le remarque Arturo Berenguer Carisomo :

> En la gracia es necio confundirse ante la adversidad como atolondrado quien se fía de la bonanza; sólo cabe entonces, y no es difícil inferir la conclusión oculta, la confianza en la Providencia, la fe en lo Absoluto[309].

À plusieurs égards, les personnages du *Persiles* renvoient au personnage biblique de Job, l'homme juste et bon mis à l'épreuve par Satan avec la permission de Dieu. Généreux, vertueux et pieux, Job était très favorisé par la richesse et possédait une famille nombreuse (sept fils et trois filles), mais une série de malheurs le toucha. Satan, pensant que sa foi n'était pas désintéressée, demanda à Dieu la permission de mettre la foi de Job à l'épreuve. Dieu accepta que Satan s'en prenne à ses richesses. Job perdit ses biens et ses enfants mais se résigna : « Nu, je suis sorti du sein maternel, nu, j'y retournerai. Dieu avait donné, Dieu a repris : que Dieu soit béni ! » (Job, 1-21). Satan demanda alors à Dieu la permission de s'en prendre directement à lui, ce que Dieu lui concéda à condition de le garder vivant. Atteint par la lèpre, Job restait ferme dans sa foi : « Si nous accueillons le bonheur comme un don de Dieu, comment ne pas accepter de même le malheur ! » (Job, 2-10). Pour le récompenser de sa foi inconditionnelle, Dieu lui restitua ce qu'il lui avait ôté, il devint à nouveau père de dix enfants, et récupéra doublement ses richesses.

Tout comme Job, c'est en faisant preuve de vertu, de constance et en surmontant les épreuves que les personnages prouvent leur valeur, leur vertu et leur foi. Ces obstacles, qui sont la marque de « l'hostilité de la fortune »[310] face à laquelle

---

[307] Lucie Galactéros de Boissier, « Images emblématiques de la Fortune… », *op. cit.*, p. 92.
[308] *Ibid.,* p. 92.
[309] Arturo Berenguer Carisomo*, Cervantes y la humanización de la caballería. «Los trabajos de Persiles y Sigismunda», op. cit.*, p. 212.
[310] Jean Lecointe, « Figures de la Fortune et théorie du récit à la Renaissance », *in* Yasmina Foehr-Janssens, *op. cit.*, p. 210.

l'homme doit faire preuve de constance, deviennent pour Jean Lecointe un combat qui est d'abord pour le héros « l'occasion de manifester sa valeur. Fortune est donc un adversaire utile »[311]. Quiconque fait preuve de patience et maintient sa foi intacte sera forcément récompensé même après sa mort, en conformité avec l'esprit chrétien qui « conduit l'individu humain à travers les expériences douloureuses, […] considérées comme envoyées par la Providence pour éprouver l'homme et l'enrichir »[312].

Pour illustrer la patience, Hernando de Soto choisit, lui aussi, l'exemple de Job dans l'emblème « Todo lo acaba y vence la paciencia » (Planche LI, fig. 1). Cette vertu permet de surmonter toutes les épreuves : « son grandes cosas las que se alcançan con la paciencia : de tal forma que a la misma desgracia y fortuna se vence con el sufrir »[313].

Au début du roman cervantin, alors qu'Auristela est sur le point d'être sacrifiée par les barbares qui la prennent pour un homme, Cloelia lui ordonne de révéler son identité et de garder foi en Dieu :

> Habla, hermosísima Auristela, y no permitas, llevada de la corriente de tus desgracias, que te quiten la vida, poniendo tasa a la providencia de los cielos, que te la pueden guardar y conservar para que felicemente la goces (p. 153).

Pour Cloelia la foi fait des miracles, elle seule sauvera l'héroïne de la mort car la confiance absolue en la Providence divine « nous défend le mieux contre toutes les infortunes et dans toutes les adversités »[314]. Pour Joaquín Casalduero, cette confiance « en la gracia divina y no sólo en sus propias fuerzas, es en lo que consiste la virtud, la heroica virtud del amor cristiano de Persiles y Sigismunda »[315]. C'est cette vertu héroïque qui permet aux protagonistes de surmonter toutes les épreuves qui s'accumulent et se précipitent avant l'heureux dénouement : Auristela tombe malade sous le coup d'un maléfice, Maximino est sur le point de les rejoindre, Arnaldo est toujours présent, Periandro est blessé à mort par un ruffian. Pourtant tout est bien qui finit bien : Auristela guérit du maléfice, Periandro survit à ses blessures,

[311] Jean Lecointe, « Figures de la Fortune et théorie du récit à la Renaissance », *in* Yasmina Foehr-Janssens, *op. cit.*, p. 210.
[312] Kazimierz Kupisz, « L'idée de la providence chez Marguerite de Navarre et Jean Kochanowski », *in* Enea Balmas (coord.), *Il tema della Fortuna nella letteratura francese e italiana del rinascimento*, *op. cit.,* p. 410.
[313] Hernando de Soto, *op. cit.*, emblème 8, f° 16 v°.
[314] Kazimierz Kupisz, *op. cit.,* p. 408.
[315] Joaquín Casalduero, *Sentido y forma de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*, *op. cit.,* p. 61.

Maximino les marie avant de mourir et Arnaldo accepte ce mariage sans faire de difficultés. Maximino meurt en tenant les mains des deux amants pour symboliser « l'union et la réconciliation »[316]. Javier González Rovira voit dans ce dénouement improbable la preuve que « Dios está al lado de los virtuosos, aunque en el transcurso de sus vidas […] el universo parezca carecer de sentido y parezcan legitimadas las actitudes desviadas »[317].

Dans le *Peregrino*, un prisonnier raconte qu'un certain Fernán Núñez était capable de miracles puisqu'il avait ressuscité un mort par la force de sa foi : « Habiéndolo escrito un capitán cristiano de tanta opinión y nobleza debe creerse, porque a Dios todo es posible, y la fe puede mudar los montes y detener los ríos » (pp. 95-96).

La Foi va de pair avec l'Espérance car quiconque possède la foi garde toujours espoir comme le montre la déclaration de Periandro : « confía en los cielos, que, pues te han librado hasta aquí de los infinitos peligros en que te debes de haber visto, te librarán, de los que se pueden temer de aquí adelante » (p 154). Suivant ces conseils, c'est encore la Foi qui aide Auristela à poursuivre son périple et à garder espoir :

> –Si mis trabajos y mis desasosiegos, ¡oh hermano mío!, no turban la mía [hermosura], quizá creyera ser verdaderas las alabanzas que de ella dices; pero yo espero en los piadosos cielos que algún día ha de reducir a sosiego mi desasosiego y a bonanza mi tormenta (II, 2, p. 288).

En réalité, l'inquiétude que ressent Auristela n'est pas due aux obstacles extérieurs qu'elle surmonte depuis le début de son périple mais à une tempête intérieure provoquée par sa jalousie envers Sinforosa.

Les métaphores météorologiques sont adéquates pour traduire ces concepts. Sous le *mote* « *POST NVBILA CLARIOR* », celle présente dans l'emblème de Juan de Horozco (Planche LI, fig. 2) ressortit au lieu commun proverbial « Après la pluie vient le beau temps » :

> Y a vezes es contento aver passado
> el mal, para que el bien pueda gozarse,
> Y asi tras los nublados nos parece,
> que el sol más que otras vezes resplandece[318].

[316] Christine Marguet, « Le roman byzantin et la représentation de luttes pour le pouvoir : parricide et fratricide », *op. cit*., p. 91.
[317] Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro, op. cit.*, p. 151.
[318] Juan de Horozco, *op. cit.,* Libro II, emblema VI, f° 11 r°.

L'épigramme souligne l'optimisme (le soleil) dont doit faire preuve celui qui endure une série de malheurs (les nuages). Selon l'emblémiste, c'est grâce à ces malheurs que l'homme apprend à apprécier les moments d'accalmie à leur juste valeur, comme cela se produit à la fin du roman de Lope de Vega. Le narrateur a recours à des questions rhétoriques pour souligner les épreuves que doit endurer le pèlerin :

> Quien no ha peregrinado, ¿qué ha visto? Quien no ha visto, ¿qué ha alcanzado? Quien no ha alcanzado, ¿qué ha sabido? ¿Y qué puede llamar descanso quien no ha tenido fortunas o por mar o por tierra? Pues como Ovidio dice, no merece las cosas dulces quien no ha gustado de las amargas (p. 474).

Pour apprécier les choses à leur juste valeur, il faut en avoir manqué. Le même enseignement est à tirer de l'épisode où Critilo et Andrenio sont guidés par une demoiselle « ministra de la Fortuna » (III, 7, p. 431) qui révèle ainsi son identité : « Yo soy la hija la mayor de la Fortuna, yo la pretendida de todos, yo la buscada, la deseada, la requerida : yo soy la ventura » (p. 432). Pour Critilo, les hommes ne sont pas conscients de leur chance et c'est après l'avoir perdue qu'ils comprennent qu'ils l'avaient devant eux[319] : « ¡O cuántos, teniendo la dicha entre manos, no la supieron conocer, y después la desearon! » (p. 432).

Qui n'a pas connu d'épreuves dans sa vie ne peut apprécier les moments de répit ni profiter véritablement des joies que lui apporte l'existence, comme le rappelle la référence du narrateur du *Peregrino* aux choses douces et amères évoquées par Ovide. Cette référence renvoie également au *mote* « AGRIDVLCE » d'un emblème de Juan de Horozco (Planche LII, fig. 1) invitant le monarque à la fermeté envers les mauvais sujets et à la mansuétude envers les bons[320]. Plus loin, le narrateur transpose cette vérité générale à la situation particulière de Pánfilo qui, ayant surmonté les obstacles dressés par la Fortune sur sa route, sait apprécier le moment de répit dont il dispose :

> Pánfilo va llegando al dichoso día de su descanso, y si bien no ha peregrinado porque no venció a Troya, ni con el animoso Cortés a la conquista de Nuevos Mundos, no ha sido poco

[319] Voir Carlos Rojas Osorio, « Ruben Soto Rivera: *Ocasión y Fortuna en Baltasar Gracián* », *Konvergencias Literatura*, Año I, n° 1, Enero 2006, n. p et Monique Joly, « Nuevas notas sobre la figura del guía en el *Criticón* », *Criticón*, n°33, 1986, p. 50.

[320] Cf. Christian Bouzy, « La poétique de l'emblème au Siècle d'Or : Juan de Horozco, théoricien du symbole », *in Hommage des Hispanistes français à Henry Bonneville*, Poitiers, Société des Hispanistes Français de l'Enseignement Supérieur, 1996, p. 96. En général, cette expression se trouve dans les emblèmes dédiés à l'éducation du prince pour l'inciter à faire preuve à la fois de rigueur et de miséricorde envers ses sujets ; cf. Ignacio Arellano, « Visiones y símbolos emblemáticos en la poesía de Cervantes », *op. cit.*, pp. 177-178.

> valor haber defendido el pequeño suyo de tantas diferencias de asaltos de la fortuna, y finalmente, haber merecido por medio de tan innumerables trabajos el fin del descanso de la patria, que ya se le acerca (p. 474).

Le narrateur rappelle que le protagoniste n'est ni un héros mythologique, ni un grand conquérant, mais que son courage est aussi admirable que celui des grandes figures, d'où son exemplarité. De la même façon, tout homme qui parvient à endurer les maux et qui sait garder foi en Dieu méritera le repos et la félicité. Quand il est emprisonné dans une tour et accusé injustement de la mort de Godofre, Pánfilo accepte cette injustice comme un châtiment à la faute d'avoir abandonné Nise. Quand la sœur de Godofre vient le libérer, Pánfilo reste incrédule car seul le ciel pourrait lui accorder le pardon et, partant, le libérer : « ¿Quién eres, dijo Pánfilo, que me prometes vida, cuando sólo el cielo milagrosamente es poderoso a dármela ? » (p. 437). Pánfilo et Nise ont enduré toutes les épreuves, ont résisté à leurs pulsions et méritent donc le mariage tant désiré : « Celio casó con Finea, y Nise, tras tantas fortunas, vino a los brazos de Pánfilo, tan merecidos por los innumerables trabajos que pasaron » (pp. 480-481). Ensemble ils ont surmonté les pires situations ; y compris l'épisode de l'asile de fous semble avoir été pour eux un bonheur du fait qu'ils s'y trouvaient réunis. Christine Marguet note à juste titre que « la promiscuité dans un lieu infamant, loin d'affaiblir le sentiment amoureux, est vécue comme une preuve mutuelle de constance dans l'épreuve »[321].

Ces épreuves sont imposées aux personnages pour les punir de leur transgression sociale et pour tremper leur amour[322] ; tel est également l'avis de Maurice Molho : « au plan de la vérité romanesque, il n'est d'amour que s'il affronte des forces contraires qui en éprouvent et confortent l'indestructibilité »[323].

Pour illustrer cette idée, dans la *pictura* de son emblème 30 (Planche LII, fig. 2), Hernando de Soto fait apparaître Cupidon vêtu d'une armure et entouré d'armes, manière de comparer l'amour à la guerre :

> Qualquiera que ama es soldado […] quando se pone a mil peligros de la vida: quando rompe por cien mil picas de dificultades, y no le parece temeridad. Todo esto que es, sino una perpetua batalla?[324]

[321] Christine Marguet, *Le roman d'aventures et d'amour en Espagne, op. cit.*, p. 201.
[322] Rosa Navarro Durán, *Cervantes*, Madrid, Editorial Síntesis, 2003, p. 158.
[323] Maurice Molho, « Préface », *in* Miguel de Cervantès, *Les travaux de Persille et Sigismonde, op. cit.,* p. 57.
[324] Hernando de Soto, *op. cit.,* emblema 30, f° 63 v°.

En faisant face aux épreuves, les protagonistes prouvent la force, la grandeur et la sincérité de leur amour[325] ainsi que l'analyse Christine Marguet : « la relation des parfaits amants […] s'élabore dans l'épreuve »[326]. Il suffit de noter la différence entre le comportement du duc de Nemours, qui s'enfuit lorsque Auristela enlaidit à cause d'un sortilège, et celui de Periandro, qui reste constant dans ses sentiments car il est amoureux non pas de l'aspect physique d'Auristela mais de ses qualités morales[327]. L'amour se renforce donc dans l'épreuve tout comme le chêne résiste aux assauts du vent dans le quatrain de l'emblème d'Otto Van Veen intitulé « Par travail plus fort » (Planche LIII, fig. 1) :

> Le chesne s'affermit secoué par l'Orage :
> Ainsi le vray amour s'enroidit aux assauts
> Des tristes disfaveurs, ferme contre tous maux,
> Qui luy servent en fin d'un loyal tesmoignage[328].

Seul le véritable amour résiste à l'adversité, il y a donc deux formes d'amour. Au véritable amour s'oppose l'amour léger qui s'achève à la moindre difficulté, ce qui n'est pas le cas de nos protagonistes qui aiment en l'autre sa vertu et non des biens éphémères comme la beauté. Pour Luis Rosales, ce *topos* de l'épreuve de la beauté perdue souligne « el carácter platónico, espiritualizado y desprovisto de sensualidad del amor cervantino »[329].

Dans l'*incipit* du livre V du *Peregrino en su patria*, le narrateur renvoie aux auteurs classiques pour rappeler l'existence des deux types d'amours, le véritable qui résiste à tout et l'éphémère très volatile[330] :

> Es imposible que sea firme en su propósito quien trata de cosas que no lo son, pero que quien ama las virtudes del alma, por todo el curso de la vida persevera en su amor, como aquel que sigue una cosa estable, inmortal y eternamente firme (p. 423).

---

[325] Sénèque dans *De la Providence*, utilise cette idée pour démontrer que la Vertu ne peut être estimée que dans l'adversité : « Une vertu sans adversaire se flétrit. Sa grandeur, sa valeur, sa puissance paraissent quand elle montre ce qu'elle est capable de subir » ; *apud* Pierre-Maxime Schuhl (dir.), *Les Stoïciens*, *op. cit.,* p. 759.

[326] Christine Marguet, *Le roman d'aventures et d'amour en Espagne, op. cit*., p. 193.

[327] Antonio Cruz Casado, *op. cit*., p. 103. Pour sa part, Maurice Molho qualifie le duc de Nemours de « gentilhomme vaniteux, irascible et infantile » et souligne son « incroyable légèreté à la française » ; cf. « Préface », *in* Miguel de Cervantès*, Les travaux de Persille et Sigismonde, op. cit.,* p. 58.

[328] Otto Van Veen, *Amorum Emblemata*, *op. cit.*, p. 116.

[329] Luis Rosales, *op. cit*., p. 242.

[330] Ce lieu commun est également présent dans la poésie de Cervantès ; cf. Ignacio Arellano, « Visiones y símbolos emblemáticos en la poesía de Cervantes », *op. cit.,* pp. 182-183.

L'amour vertueux parfait et mutuel est supérieur à l'amour charnel incarné par Cupidon dans l'emblème d'Alciat « Anteros, el amor a la virtud, vence al otro Cupido » (Planche LIII, fig. 2). Anteros, incarnation de l'amour mutuel[331], attache Cupidon à un tronc d'arbre à côté d'un bûcher qui se consume, symbole de l'amour charnel éphémère. Contrairement à l'amour sensuel fragile, le véritable amour, renforcé dans l'épreuve, acquiert un caractère spirituel[332].

C'est dans les épreuves que les personnages du roman néo-grec trouvent en eux des ressources qu'ils ne soupçonnaient pas auparavant. Dans le récit rétrospectif de Nise à Finea, la protagoniste raconte que Pánfilo a été fait prisonnier par les Maures et amené à Fès. Nise s'est alors retrouvée toute seule, loin de son pays. Au lieu de s'apitoyer sur son sort, elle a trouvé en elle les forces nécessaires pour réagir : « Mas como los grandes encuentros de la fortuna hacen sacar al alma mayores fuerzas, el mismo dolor la sacó de tan grandes de su flaqueza » (p. 357).

Ces épreuves comportent en outre une finalité positive car elles apportent aux personnages un enseignement et une expérience, comme le déclare Antonio (fils) à Auristela : « los trabajos que has visto que hemos pasado han sido nuestros maestros en muchas cosas » (IV, 11, p. 695).

Guillaume de La Perrière reprend la vision stoïcienne des effets positifs des revers de fortune dans sa *Morosophie*[333]. La *pictura* montre un vieillard avec une couronne de laurier, symbole de l'homme sage, roué de coups de gourdins par une femme nue aux yeux bandés incarnant la Fortune. L'épigramme décrit la scène en arrière plan, c'est-à-dire un arbre qui résiste aux vents les plus violents. Deux visages jaillissent des nuages et soufflent pour indiquer que, tout comme le vent, la chance peut tourner à tout moment. L'ensemble symbolise l'âme du sage qui s'endurcit dans l'adversité (Planche LIV, fig. 1)[334]. L'arbre soumis à la force du vent est aussi choisi par Juan de Horozco (Planche LIV, fig. 2) pour montrer que la vertu se renforce dans les épreuves, il est le symbole de la fermeté et de la résistance[335]. Pour les surmonter, l'homme vertueux doit encore plus faire preuve de vertu, tout comme l'arbre enfonce plus profondément ses racines dans la terre pour résister chaque fois que le vent souffle sur lui.

---

[331] Santiago Sebastián, *Emblemática e Historia del arte, op. cit*., p. 161.
[332] *Ibid*, p. 182.
[333] Guillaume de La Perrière, *La Morosophie*, Lyon, Macé Bonhomme, 1553
[334] Lucie Galactéros de Boissier, *op. cit.,* p. 92.
[335] Aurora Egido, « Frontera entre emblemática y literatura », *in De la mano de Artemia*, *op. cit.,* p. 36.

L'emblématique, qui tire son inspiration de sources de savoir variées (mythologie, histoire naturelle, religion, philosophie), ne pouvait que profiter des éléments que lui offrait la philosophie stoïcienne et qui étaient en accord avec la visée didactique et édifiante des « iconotextes »[336] que constituent les emblèmes.

Avant La Perrière et Horozco, Alciat utilisa l'image de l'arbre soumis aux assauts du vent dans l'emblème « Las cosas muy firmes no se pueden arrancar » (Planche LV, fig. 1). Cette image du chêne résistant à l'assaut de vents violents devint pour les emblémistes le symbole de la constance et de la force morale de l'homme dans les épreuves. Juan de Borja la reprend pour confirmer que les épreuves permettent à l'homme de s'endurcir (Planche LV, fig. 2) :

> Porque assi como el arbol que es combatido de los vientos hecha mayores raiçes y se haze mas fuerte, que el que se cria en valles y lugares sombrios, dela misma manera el animo exerçitado en los trabajos sera mas firme y mas constante para resistir y vençer los por grandes que sean, que el que no estuviere acostumbrado, a sufrirlos ni passarlos.[337]

L'effet positif de ces épreuves est qu'elles devraient être résolues sans intervention divine en faveur des personnages. Malgré tout, la tempête qui sauve Periandro s'assimile à une intervention de la Providence comme le laisse penser la réitération de l'expression « piadosos cielos » (I, 1, p. 129 et 132). Alors que le protagoniste pense que sa mort est proche il se repentit de s'être laissé aller au désespoir et au désir de mourir[338] ; il demande alors au ciel son aide mais de façon stoïque : « Pedía al cielo, no que le librase de aquel tan cercano como cruel peligro, sino que le diese ánimo para sufrillo » (p. 130). Ce qu'il demande à Dieu, ce n'est pas de le sauver en faisant un miracle mais de lui donner le courage nécessaire pour endurer une telle épreuve. Toutes ces invocations ou ces remerciements que les personnages de Cervantès adressent au Ciel soulignent, selon Luis Rosales, que « para el buen éxito de nuestras acciones debemos encomendarnos a Dios »[339].

Face à l'adversité, les personnages du *Persiles* feront des choix divergents. Antonio (père) préfère se résigner et s'en remettre totalement à Dieu ; Rutilio ne cherche pas à lutter pour améliorer sa condition, ce qui n'est pas le cas de Periandro qui surmontera toutes les épreuves que lui impose son périple. Il sort vainqueur des

---

[336] Michael Nerlich, « Qu'est-ce qu'un iconotexte ? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans *La Femme se découvre* d'Evelyne Sinnassamy », *in* Alain Montandon (éd.), *Iconotextes*, Paris, Ophrys, 1990, p. 268.
[337] Juan de Borja, *op. cit.,* p. 93.
[338] Kenneth Krabbenhoft, *op. cit.,* p. 79.
[339] Luis Rosales, *op. cit.,* p. 718.

jeux olympiques organisés par le roi Policarpo et il mérite finalement l'amour de la belle Auristela puisqu'il est le seul à surmonter l'épreuve de la maladie défigurante qui ne laisse planer aucun doute sur son amour. Il est le seul à éprouver des sentiments véritables et profonds. Pour Javier González Rovira « la actitud constante del amor de Periandro permite concluir estoicamente que el amor puro y la virtud están por encima de la belleza contingente y perecedera »[340]. Les épreuves lui ont permis de devenir un homme sage[341] capable de conseiller, malgré son jeune âge, d'autres personnages[342].

Construit suivant le *topos* de la pérégrination de l'homme sur terre[343], le *Persiles* respecte le schéma du roman initiatique (tant amoureux que vital) qui impose aux personnages des épreuves sous la forme de revirements de Fortune : tempêtes, naufrages, rapts, incendies, assauts de barbares ou de prétendants, maléfices et sortilèges, accidents, maladies, etc. Autant d'obstacles que les protagonistes doivent surmonter avant d'arriver au but qu'ils se sont fixé et où ils trouveront le bonheur. Face à ces épreuves, ils ont différentes options, soit se résigner et se laisser dépasser par les évènements ; soit, tel le sage stoïcien, résister et lutter sans cesse avec espoir dans l'attente de moments plus paisibles.

Dans le roman de Francisco de Quintana, l'épisode où Hipólito se retrouve bloqué au milieu d'un ruisseau en crue souligne la sagesse du protagoniste qui accepte les épreuves que le destin lui inflige. Le sage sait tirer profit des épreuves et saisir cette occasion pour prouver son courage : « Más haziéndose de la ocasión impensada ostentación cuerda de su valor, hizo al peligro crisol de su alentado esfuerço » (f° 5 r°). De plus, comme le sage stoïci en, Hipólito accepte les épreuves

[340] Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro, op. cit.*, p. 107.

[341] Dans sa dimension contemporaine, mais aussi et surtout stoïcienne. Il est vrai, cependant, que certaines attitudes du protagoniste permettraient de douter de son caractère stoïque. On le voit parfois pleurer, manquer de courtoisie (lorsqu'à la fin du périple Auristela lui dit vouloir devenir nonne) mais, si Cervantès avait fait de Periandro un personnage totalement stoïque, il aurait sans doute manqué d'humanité et de consistance psychologique. Javier González Rovira note que les manifestations de souffrance et les larmes des personnages permettent « la identificación afectiva del lector con la sensibilidad encarnada por los personajes », *La novela bizantina de la Edad de Oro, op. cit.*, pp. 107-108.

[342] Il suffit de citer les paroles que lui adresse le polonais Ortel Banedre suite au discours persuasif de Periandro de ne pas chercher à tout prix à se venger : « –Tú, señor, has hablado sobre tus años. Tu discreción se adelanta a tus días y, la madurez de tu ingenio, a tu verde edad; un ángel te ha movido la lengua, con la cual has ablandado mi voluntad » (III, 7, p. 502).

[343] Une des origines de la topique de la *peregrinatio vitae* se trouve dans le Nouveau Testament, plus particulièrement dans l'Épître aux Hébreux, XI, 13 : « C'est dans la foi qu'ils moururent tous sans avoir reçu l'objet des promesses, mais ils l'ont vu et salué de loin, et ils ont confessé qu'ils étaient *étrangers et voyageurs sur la terre* ». Michael Nerlich nuance cette réduction du *Persiles* à une unique dimension allégorique de pèlerinage de l'homme sur terre, *Le Persiles décodé*, *op. cit.*, pp. 237-251.

sans se plaindre : « No se lamentava destas penas que padecía, antes creyendo que eran castigo de su curiosidad que no hay mayor cordura que buscar a los trabajos principio en los passados defectos » (f° 5 r°). Cet épisode qui nous fait passer du particulier – l'expérience et les sentiments d'Hipólito – au général – sentence proverbiale édictée par le narrateur – sert d'*exemplum* permettant au lecteur de tirer un enseignement des mésaventures d'Hipólito en s'identifiant à lui. La focalisation interne favorise l'identification car le lecteur pénètre les pensées du personnage et, par conséquent, se les approprie plus facilement. La situation inverse se présente également ; ainsi, quand Hipólito est finalement libéré après avoir été accusé à tort du vol d'un cheval, le narrateur déclare :

> Entre la soledad llegó a las puertas de su entendimiento la consideracion de las mercedes que devia reconocer al cielo en la libertad de tantos peligros […]. Bolvia a considerarse sin prisiones, y atribuia su libertad a la paciencia con que avia tolerado tan infames injurias (f° 14 v°).

S'il remercie Dieu pour sa libération, Hipólito est convaincu que c'est son attitude stoïque qui lui a valu cette chance. Quels que soient les évènements, positifs ou négatifs, ils sont toujours la conséquence du comportement humain.

Dans le *Criticón*, l'épreuve ou plutôt la malchance est ressentie comme un bienfait. Le personnage du nom de Enano, partant du principe « Fortune sourit aux audacieux »[344] – inspiré du vieil adage « *Audaces Fortuna juvat* » utilisé par Virgile dans l'Énéide[345] – tente de convaincre Critilo de ne pas chercher Sofisbella, la Sagesse, mais la « Ventura » sans laquelle le savoir est impuissant (II, *Crise* VI). Un Soldat fait son apparition qui s'oppose vivement aux paroles de Enano. Pour lui, les hommes chanceux sont en fait punis par Dieu : « tiene aquel por gran suerte el no haber padecido jamás un revés de la Fortuna, y no es sino un bofetón de que no le ha tenido por hombre el cielo para fiarle un acto de valor » (p. 414). L'image est violente, c'est une véritable gifle que Dieu donne à l'homme puisqu'il ne le considère pas assez viril ou courageux pour lui imposer des épreuves. Pour le Soldat, il ne faut pas avoir peur de la Fortune mais au contraire lui faire face car elle ne s'attaque qu'aux lâches : « Peor es acobardarse con la Fortuna : sino mostrala dientes, que sólo se burla con los sufridos » (p. 415). Par conséquent, l'homme valeureux n'a pas à la craindre.

[344] Baltasar Gracián, *Le Criticon, op. cit.,* p. 250, note 115.
[345] Virgile, *Énéide*, X, 284.

Pour sa part, Lope consacre tout l'*incipit* du livre III du *Peregrino en su patria* à des considérations sur la Fortune, citant tout d'abord les grands auteurs :

> Dice Boecio que ninguno es desdichado, sino el que piensa que lo es; y Séneca que ninguna tierra es destierro, sino otra diferente patria; y Terencio que conviene pensar en las desdichas, porque cuando vengan, ninguna parezca nueva; y Adimanto, en Platón, que ninguna cosa grande es fácil; y Aristóteles que más se ama lo que se alcanza con mayor trabajo (p. 236).

Lope semble faire étalage d'érudition donnant ainsi l'impression d'avoir fait le tour de la question. Dans un premier temps, la finalité du narrateur apparaît confuse mais la suite nous indique que c'est là un guide de lecture :

> Todas estas sentencias visten el alma del peregrino en su patria, cuyas fortunas refiero como el testigo de las mayores y lo confirmará después el límite que tuvieron, si las que le tienen se pueden llamar fortunas. Las desdichas no lo eran, cuando él imaginaba por quién las padecía (p. 236).

Par l'emploi du futur « confirmará », le narrateur anticipe sur la fin du roman ; l'annonce sert d'axe d'interprétation et fonctionne comme une prolepse. Le personnage se plaint des malheurs qu'il endure, mais le narrateur rappelle au narrataire que ce n'en sont pas vraiment. Il commence par donner les sentences des auteurs classiques puis explique comment elles apparaissent dans son *Peregrino* : la phrase « Ninguna pena le pareció jamás nueva, porque el deseo que tuvo de obligar a la causa le hacía prevenir las futuras en el rigor de las presentes » (p. 237) renvoie à Terence ; l'énoncé « La dificultad de su bien bastante asegura la grandeza de su pretensión » (p. 237) correspond à Platon ; la sentence « que la amase por los trabajos en el más alto grado de amor » (p. 237) à Aristote.

Par ce parallèle, le narrateur explique au narrataire comment il doit interpréter la psychologie du protagoniste et les aventures qui vont suivre. En donnant de telles explications didactiques, le narrateur conduit le lecteur par la main. L'ouvrage de Lope reprend plusieurs aspects des réformes tridentines : la défense du libre arbitre, le culte marial, le Christ comme guide de l'âme humaine. Compte tenu de la teneur religieuse de l'ouvrage, un parallèle s'instaure entre création littéraire et création divine. De la même façon que Dieu guide l'homme tout au long de sa vie sur le droit chemin, Lope-narrateur guide le destinataire tout au long de la lecture par le biais d'*incipit* et autres interventions métanarratives, donnant au lecteur des clés

d'interprétation afin qu'il ne s'écarte pas de la visée moralisatrice inhérente au roman[346].

4. La sotériologie : les personnages construisent leur salut

Les thèmes du hasard et de la prédestination conduisent à s'interroger sur les concepts sotériologiques, à savoir la capacité de l'homme à agir et sa faculté à réaliser son Salut. Par leur appartenance au roman néo-grec, les ouvrages du corpus suivent le schéma du roman initiatique, du roman d'aventures marqué par l'omniprésence de la « ventura », c'est-à-dire du hasard. Mais l'acceptation des notions de hasard et de « ventura » est en contradiction, d'une certaine façon, avec l'idée que tout ce qui arrive est décidé par avance par Dieu. Si tout est prédéterminé, il n'y a pas de place pour le hasard.

4. 1. *El peregrino en su patria* : un guide du salut ?

Le roman de Lope mêle l'histoire de deux couples d'amants : l'histoire principale de Nise et Pánfilo et celle de Celio et Finea, tous quatre coupables d'un délit similaire, celui d'avoir fui l'autorité paternelle ou pour se venger d'un affront. Dans les deux cas, le lien familial est brisé par cette fuite et les épreuves que les amants subissent – séparations, enlèvements, captivités – sont autant de châtiments imposés par la divinité afin qu'ils se rachètent de leur faute en prouvant leur valeur. Cette succession d'épreuves à donc une véritable dimension expiatoire et salvatrice de « la faute initiale »[347], comme le remarque Christine Marguet. Les personnages rachètent leur faute grâce au maintien de leur vœu de chasteté dans les pires moments[348]. Le rachat de leurs péchés est confirmé par le dénouement heureux dans la tradition contreréformiste avec le mariage des couples d'amants. Le roman de Lope est en

[346] Sur le rôle de l'*incipit* dans l'œuvre de Lope de Vega, voir Florence Raynié, « L'*incipit* dans les œuvres narratives de fiction de Lope de Vega » (pp. 1-10), [en ligne] disponible sur http://www.hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/30/91/01/PDF/l_incipit_dans_les_oeuvres.pdf, consulté le 05 février 2012.
[347] Christine Marguet, *Le roman d'aventures et d'amour en Espagne, op. cit.*, p. 180.
[348] Julián González-Barrera, « La novela bizantina española y la comedia *La doncella Teodor* de Lope de Vega… », *op. cit.*, p. 85.

totale adéquation sur ce point avec les dogmes rénovés de l'Église catholique, d'autant plus que les deux principaux coupables, Pánfilo et Celio, refusent de venger l'affront de l'enlèvement de leur sœur. Plutôt que de laver leur honneur dans le sang par un duel, par exemple, comme cela était coutume à l'époque, ils optent pour un accord bénéfique aux deux parties à savoir le mariage. Par cet accord amiable, ils ne se rendent pas coupables d'un péché mortel, celui de meurtre par vengeance, condamné par l'Église catholique[349].

Au début du récit, mené à la pendaison par des soldats, Pánfilo adresse à la Vierge une oraison dans laquelle il réaffirme le libre arbitre de l'homme, sa liberté de choix entre le bien et le mal : « El cielo y el infierno / quedaron a elección de mi albedrío » (p. 88). Il déclare être conscient d'avoir suivi, lors de sa jeunesse, le mauvais chemin, celui de la facilité : « erró el discurso mío / el camino mejor, por verle estrecho » (p. 88). Croyant à tort que la jeunesse était éternelle, il s'est laissé guider par son orgueil et compare alors sa vie à une mer agitée par sa vie dissolue qui le mène vers la mort :

> Voy en las olas de la mar furiosa,
> Con roto barco y con mojadas velas,
> Fluctuando, a morir, peligro claro (p. 89).

Mais, comme un phare qui guide les bateaux dans la nuit, une puissance bienfaitrice se manifeste à lui : la Vierge ramène vers le bon chemin le pécheur qui a succombé à la tentation. Marie devient le symbole du salut puisque c'est elle qui donne naissance au Christ, le sauveur de l'Humanité qui lave le péché de l'homme par son sacrifice.

Dans l'épigramme d'un emblème de Juan de Horozco (Planche LVI, fig. 1), l'homme pécheur apparaît sous les traits du vieil Adam poussé au péché par le diable. Toutefois, grâce au sacrifice du Christ, naît un nouvel Adam à qui Dieu dans sa grande miséricorde accorde une seconde chance. Dans « El viaje del alma », *auto sacramental* du premier livre du *Peregrino en su patria*, Lope reprend une comparaison semblable :

> Adán y su mujer hermosa y fácil,
> origen del primero daño nuestro,
> [...] arrojados
> del Paraíso, y dados por cautivos

[349] Christine Marguet, *Le roman d'aventures et d'amour en Espagne, op. cit.*, p. 146.

con la posteridad mísera suya
al pecado, al demonio y a la muerte,
que luego por la envidia entró en el mundo.
Pero teniendo Dios misericordia
de nuestro humano error, a Adán promete
la sucesión de la mujer, que es Cristo,
para quebrar la frente, que es su reino,
de la sierpe cruel, y redimirnos
del pecado, la muerte y el demonio (pp. 110-111).

La ferveur religieuse du protagoniste-pèlerin émeut ses bourreaux, c'est sa foi qui le sauve : « habiéndoles enternecido sus palabras (o que secretamente movió Dios sus corazones, que quien el de Faraón endurecía también sabe enternecer otros semejantes) » (p. 91). Le pèlerin se montre reconnaissant envers les soldats pour leur générosité. Cependant, il attribue la récompense suprême de son sauvetage à Dieu : « remitiendo el galardón al cielo » (p. 92). L'épisode enseigne aux pécheurs que Dieu accorde miséricorde et salvation à quiconque prend conscience et se repentit de ses erreurs. Ainsi que nous l'avons déjà évoqué, l'*auto sacramental* « El viaje del alma » – qui succède à cet épisode – donne de façon métaphorique le même enseignement catéchistique.

La divinité apparaît chez Lope comme une puissance bienveillante qui fait toujours preuve de clémence. Les larmes du pécheur repentant, capables de retenir la colère de Dieu et de le pousser à la miséricorde, sont comparées au rémora ou échénéis, poisson connu depuis les naturalistes de l'Antiquité pour sa prétendue capacité à stopper les navires[350].

Si a Dios se le pueden echar grillos, de ninguna cosa pueden ser como de lágrimas, que aquella nave santísima de su justicia cuando más viento en popa camine a castigarnos, la rémora de una lágrima es poderosa a detenerla (p. 166)

Alciat en avait fait un motif d'emblème (Planche LVI, fig. 2) pour signifier que la moindre chose peut éloigner l'homme du chemin de la vertu de la même façon que le minuscule rémora est capable de stopper d'énormes navires[351].

Filant la métaphore de la vie comme navigation, le bateau sur la mer déchaînée des tentations offertes à l'homme est stoppé par le rémora[352] de la bienveillance divine venu rétablir la quiétude de l'homme[353].

[350] Pline, *Histoire naturelle,* Livre 32, I, Paris, C. L. F. Panckoucke, 1829-1833, Tome 18, pp. 295-297 : « Un seul poisson, un poisson à peine visible […], c'est l'échénéis. Que les vents soufflent, que l'orage se déchaîne, il maîtrise leur fureur, arrête leurs efforts, et frappe d'immobilité les vaisseaux ».
[351] Alciato, *Emblemas,* Edición de Santiago Sebastián, *op. cit.*, emblema 82, pp. 117-118.

En revanche, chez Juan de Borja (Planche LVII, fig. 1), le petit poisson symbolise « la courtisane qui freine dans sa carrière les brillants jeunes gens »[354] ou d'une façon plus générale les tentations qui peuvent éloigner l'homme du chemin de la vertu :

> Los que caminan por el camino de la virtud, que aunque se guardan de caer en faltas grandes, algunas que les parezen pequeñas y de que no se guardan, los detienen el viaje, sin dexarles passar adelante y llegar a alcançar el estado perfecto que dessean[355].

Dans l'*auto sacramental* du livre IV, l'épisode du fils prodigue – directement inspiré de la parabole christique[356] – souligne une fois de plus la bienveillance de Dieu incarnée dans la pièce par *Cristalio* qui consent à la demande d'héritage de son fils *Pródigo* désireux de partir faire sa vie librement. Oubliant son père et ses conseils, le jeune homme dépense sa fortune aux jeux et se laisse dépouiller par amour. Quand, ruiné et seul, il décide de se repentir, *Deleite* sous-entend qu'il n'obtiendra pas le pardon attendu : « Justiciero es Dios » (p. 409). Malgré tout *Pródigo* garde espoir : « Es tierno » (p. 409), et croit en la miséricorde divine (p. 415). Il imagine alors ce qu'il dira à son père sous la forme d'une confession :

> Iré y le diré: Padre,
> pequé contra los cielos,
> y contra ti, y confieso (p. 415).

Comprenant que Dieu attend cet acte de contrition pour lui accorder son pardon et sauver son âme, *Pródigo* décide de faire pénitence et d'aller rapidement rejoindre son père pour se repentir : « Animo, que Dios quiere / que me convierta y su piedad espere » (p. 415). Il retourne alors chez son père, « Con el arrepentimiento / el consejo y penitencia » (p. 416), qui l'accueille à bras ouverts pour signifier que Dieu se montre miséricordieux envers ceux qui reconnaissent leurs

---

[352] Le rémora apparaît dans *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* hors de tout contexte religieux. Lorsque Mauricio se réveille affolé de son rêve prémonitoire où il a voit une trahison qui provoquera le naufrage de leur navire, Arnaldo déclare : « ¿Hay alguna rémora que nos detenga? » (p. 240). Sinforosa, lors de la fuite de Periandro, regarde le bateau de son bien-aimé s'éloigner et, croyant que celui-ci ralentit, elle dit à sa sœur Policarpa : « ¿No te parece que no camina tanto? ¡Ay, Dios! ¿Si se habrá arrepentido? ¡Ay, Dios! ¿Si la rémora de mi voluntad le detiene el navío? » (p. 395). À l'époque de Cervantès, il s'agissait d'un véritable lieu commun.

[353] Sur la symbolique chrétienne du rémora, voir Louis Charbonneau-Lassay, *Le bestiaire du Christ*, Paris, Albin Michel, 2006, pp. 727-731.

[354] Claudie Balavoine, « Au-dessous / au-dessus de la plaine marine : dichotomie symbolique dans l'imaginaire emblématique espagnol (1581-1640) », *op. cit.,* p. 70.

[355] Juan de Borja, *op. cit.*, p. 97.

[356] Emilia Deffis de Calvo, « Unidad en la variedad: los autos del *Peregrino* de Lope de Vega », *op. cit.*, p. 488.

erreurs et décident de racheter leur faute. Comme dans la parabole christique, c'est l'image du Dieu miséricordieux qui l'emporte contre celle du Dieu justicier présentée par *Deleite*.

Certes, comparés aux personnages des autres romans, les personnages du *Peregrino* paraissent assez plats quant à leur évolution ou à leur dévotion. En effet, la dimension catéchistique est très présente mais de façon quelque peu artificielle, comme superposée voire juxtaposée au récit qui perd ainsi de sa fluidité. Il est vrai que les *autos sacramentales* qui servent de conclusion aux cinq livres n'ont pas été écrits en même temps que le roman comme le souligne Alonso Zamora Vicente[357]. La dimension religieuse ne convainc pas non plus totalement le lecteur puisque les pèlerinages à différents monastères n'ont pas d'impact sur l'évolution des protagonistes.

Dans cette accession au salut, un point permet de différencier le culte protestant du catholique : les bonnes œuvres ont toute leur importance. Selon le catholicisme, l'homme ne peut être sauvé uniquement par sa foi en Dieu. Ses bonnes œuvres ont autant d'importance que sa Foi ; au moment du jugement final les actes pèsent considérablement dans la balance. Pour les protestants, en revanche, tous les péchés ayant été lavés par le Christ sur la croix, seule la foi en Dieu a de l'importance. De plus, dès leur naissance les hommes sont choisis par la Grâce de Dieu. En conséquence, les bonnes œuvres n'ont pas d'effet sur le salut mais seraient la preuve de la Grâce divine. Le Concile de Trente s'attacha à établir les distinctions entre dogmes protestants et catholiques. Lope, en défenseur des dogmes tridentins reprend, de façon didactique, certains des aspects essentiels de l'opposition entre les deux branches du christianisme.

Dans un *auto sacramental*, Lope utilise l'image des besaces[358] pour servir la doctrine catholique de l'importance des bonnes œuvres. *Contento*, *Regocijo* et *Alegría* incitent *Alma* à faire preuve de toutes les vertus en vue de son accession au paradis. Les besaces représentent les valises qu'elle doit remplir de ces vertus en prévision de son voyage :

[357] Alonso Zamora Vicente, *Lope de Vega: su obra y su vida,* Madrid, Gredos, 1961, p. 135 : « Los cuatro [auto sacramentales] habían sido escritos mucho antes que *El Peregrino*, con el que no tienen nada que ver, y figuran entre los primeros de la producción de Lope ».

[358] À propos de la fable et de l'utilisation emblématique des besaces, voir dans la cinquième partie : « 1. 6. 1. Circularité de la roue et circularité du temps ».

Para el camino Alma mía,
hagamos buenas alforjas,
carguémonos de virtudes
que llevar muchas importa;
Fe, Caridad y Esperanza
y todos con buenas obras,
que fe sin obras es muerta
y ellas alcanzan la vitoria (p. 297).

Contento rappelle que la Foi à elle seule ne suffit pas et qu'elle doit s'accompagner d'actes vertueux pour être victorieuse et permettre à *Alma* d'atteindre le paradis.

Lorsque Pánfilo est sauvé de la mort par Flérida, la sœur de Godofre qu'il est accusé d'avoir tué, il se dit très reconnaissant et déclare que, dans l'incapacité de payer sa dette, Dieu y pourvoira car les bonnes actions sont toujours récompensées : « y cuando yo no pueda pagarte, cobrarás del cielo, que es abonado fiador en misericordiosas obras » (p. 438). Everardo dont l'intervention permet de libérer le pèlerin de prison est ensuite sauvé par ce dernier qui le retrouve attaché à un arbre par des Maures. Le narrateur qualifie lui-même cet épisode d'*exemplum* : « De donde colegireis cuánto el hacer bien a los estranjeros es agradable al cielo » (p. 191). Pour récompenser Everardo de l'aide apportée au protagoniste, Dieu met celui-ci sur sa route au moment opportun pour qu'il lui sauve la vie à son tour.

4. 2. L'évolution des personnages dans le *Persiles*

La présence du hasard dans les ouvrages du corpus en ferait des fables hérétiques si un parallèle ne s'instaurait pas entre la quête d'aventure et la quête religieuse qui apparaît dans ces romans par l'intermédiaire des visites de monastères ou de la catéchisation d'Auristela à Rome par exemple. Ainsi le roman d'aventure, devient celui d'un pèlerinage qui atteint son apogée quand les protagonistes baisent les pieds du Saint Père.

Quoi qu'il en soit, l'acceptation de l'intervention du hasard conduit à questionner la notion de libre arbitre et celle de Destin. De la même façon, si l'homme est prédestiné, si sa volonté et ses actes n'ont pas de prise sur son avenir et son Salut, alors il n'a aucune raison d'agir bien et de s'inquiéter pour le salut de son âme. Si Dieu a décidé par avance à qui il accorderait sa grâce, rien ne sert de se

préoccuper d'agir vertueusement (comme le pensent les protestants et les jansénistes). À ces deux extrêmes s'oppose la vision générale présente dans nos romans qui s'assimile aux préceptes catholiques.

Le récit de Cervantès va jusqu'à prendre la dimension d'une discussion philosophique dans laquelle la Fortune et le Hasard rencontrent l'acceptation de la volonté de Dieu. Ce qui conduit à affirmer que le couple de protagonistes est prédestiné. Persiles et Sigismunda sont élus par la Grâce de Dieu mais ils ont malgré tout une mission à accomplir. L'idée d'une prédestination intervient dès le début du récit quand Periandro est libéré des pirates par une tempête providentielle. En outre, les protagonistes incarnent « las virtudes propias de los héroes clásicos en su grado máximo »[359], selon Javier González Rovira qui précise que ces vertus sont la beauté physique qui enflamme le cœur des autres personnages mais aussi la beauté spirituelle et la chasteté ainsi que la fidélité : « el amor fiel a pesar de las continuas tentaciones »[360].

Selon les romans, le pèlerinage des personnages est motivé par différentes raisons. Dans le *Persiles*, il est imposé pour fuir une raison d'état. Ce n'est pas un pèlerinage en action de grâce mais un pèlerinage de pénitence et de remerciement au cours duquel les protagonistes exercent leur libre arbitre. Ils ne sont ni maîtres absolus de leur destin, ni totalement prédestinés puisqu'ils ont la possibilité de choisir entre le Bien et le Mal. La position défendue par Cervantès est donc que l'homme se prédestine et qu'il est responsable de son propre salut à travers ses actes. Les personnages du *Persiles* paraissent prédestinés de façon plus ou moins fixe. Certains ne connaissent pas de progression psychologique comme Periandro et Auristela qui dès le départ ont une certaine perfection tout en restant humains puisqu'ils sont parfois jaloux. D'autres, en revanche, évoluent de façon notable comme Antonio père qui, après avoir vécu une jeunesse mouvementée, tire des enseignements de ses erreurs passées pour évoluer vers la sagesse.

En cela, Antonio est le personnage du *Persiles* qui se rapproche le plus de Critilo, protagoniste du *Criticón*. Il devient un exemple pour les autres personnages et un excellent conseiller pour son propre fils. Son exemple reprend le processus de « búsqueda de perfección moral »[361] que Javier González Rovira assimile à un

[359] Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro, op. cit.*, p. 238.
[360] *Ibid.*, p. 238.
[361] *Ibid.*, p. 231.

schéma cyclique dans le roman de Cervantès de « caída y restauración »[362]. Antonio a appris à agir avec calme et de façon réfléchie. Face à la mauvaise fortune il préfère se résigner activement, comme le roseau qui plie mais ne se brise pas, plutôt que de lutter inutilement. D'autres personnages n'évoluent pas ou évoluent dans le mauvais sens. Ils sont poussés vers le mal, ou tout du moins ne font rien pour l'éviter, jusqu'à leur mort comme le médisant Clodio ou les lascives Rosamunda et Cenotia. La leçon du roman de Cervantès est universelle : « el *sapiens* triunfa sobre las injusticias y las vicisitudes, y el anti-*sapiens* muere víctima de los vicios propios »[363].

Juan Bautista Avalle Arce relève une évolution dans les personnages rencontrés par les protagonistes. Au niveau inférieur, le monde des barbares qui laisse peu de place aux individus, « the lowest of human types »[364] ; juste au-dessus, Clodio et Rosamunda – coupables de « la falta de prudencia y la falta de respeto »[365] – « still superior to the barbarians » ; vient ensuite Arnaldo, puis Persiles et Sigismunda qui lui sont supérieurs physiquement et moralement mais restent intellectuellement inférieurs à Soldino et Mauricio ; ces derniers n'atteignent pourtant pas l'excellence du pontife dont les personnages baisent les pieds à Rome[366].

Si les personnages évoluent différemment cela indique qu'ils ont le choix, que leur volonté et leur libre arbitre jouent un rôle dans leur salvation. Ainsi, pour Clodio il est possible de modifier le cours de sa vie et de mettre à mal le « decoro social » puisqu'il prétend courtiser Auristela qui est d'un rang bien supérieur au sien. Rutilio, au contraire, est plus sage et y voit une ambition insensée puisque démesurée. Pour cette raison, il refuse de remettre à Policarpa la lettre d'amour qu'il lui avait écrite. Clodio, au contraire, reste dans la démesure, il enfreint le « decoro social » en osant offrir la sienne à Auristela ; outrepassant ses droits, il sera châtié par Antonio fils qui le tue involontairement d'une flèche dans la bouche, initialement destinée à Cenotia. « En el pecado llevas la penitencia » dit le proverbe espagnol que l'épisode vient illustrer puisque Clodio « le médisant » est puni « par où il a péché »[367]. Clodio n'a pas tiré d'enseignement de ses erreurs passées ; exilé avec Rosamunda à cause de ses médisances, il continue à agir de la même façon en faisant part à Arnaldo de ses

[362] Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro, op. cit.*, p. 231.
[363] Kenneth Krabbenhoft, *op. cit.,* p. 129.
[364] Juan Bautista Avalle-Arce, « *Persiles* and Allegory », *op. cit.*, p. 11.
[365] Kenneth Krabbenhoft, *op. cit.,* p. 85.
[366] Juan Bautista Avalle-Arce, « *Persiles* and Allegory », *op. cit.*, p. 11.
[367] Michel Moner, « Autour de la bouche : avatars et vicissitudes de l'oralité dans *Les travaux de Persiles et Sigismonde* », *op. cit.,* p. 104.

doutes au sujet de Periandro et Auristela, ce en quoi il ne médit pourtant pas puisqu'il pressent la vérité. Quoi qu'il en soit, il les met en danger en ne suivant pas le conseil présent dans l'emblème d'Alciat « Que no ha de herirse a nadie ni de palabra ni de obra » (Planche LVII, fig. 2). Sur la *pictura* apparaît Némésis qui tient à la main des rênes et une bride symbolisant que les médisants doivent réfréner leur langue[368].

Rutilio, pour sa part, avait enfreint précédemment son statut social en tombant amoureux de la jeune fille noble à qui il donnait des cours de danse. Cet amour interdit fut à l'origine de son emprisonnement et de ses mésaventures avec la sorcière qui le libéra de prison. Contrairement à Clodio, Rutilio a bien compris que chacun doit rester à sa place et invoque la prédestination : « ella comenzó a no ser buena desde nuestro nacimiento » (p. 310). Il évolue positivement et, en pénitence de ses erreurs passées, il prendra la place des deux ermites sur l'île du même nom fuyant ainsi le monde pour un temps et faisant en sorte que son avenir soit moins tourmenté que sa vie passée. Dans l'incapacité de rien changer à sa condition sociale, il arrive à œuvrer pour son Salut. Ainsi Javier González Rovira qualifie-t-il Rutilio, Antonio et Feliciana de « individuos en transformación, no meros arquetipos, que van determinando su futuro y la expiación de sus errores al margen del azar en un doloroso proceso de purificación y liberación »[369]. Si le hasard n'a rien à voir avec l'évolution positive de ces personnages secondaires, cela prouve bien qu'ils se sont construits eux-mêmes, que cette évolution est due à leur expérience vitale et à leurs choix de vie.

Le repentir des fautes est la voie du salut ; c'est pourquoi, aux yeux d'Antonio, le médisant Clodio pourrait corriger ses fautes et s'amender de tout le mal qu'il a fait : « no hay pecado tan grande ni vicio tan apoderado que, con el arrepentimiento, no se borre o quite del todo » (I, 14, p. 226).

De la même façon, le discours que Periandro adresse aux pêcheurs : « nosotros mismos nos fabricamos nuestra ventura » (p. 360) ainsi que les différents épisodes vécus à leur côté incitent les pêcheurs – et le lecteur – à agir et à suivre le chemin du Bien. On peut alors penser que ce n'est plus le protagoniste qui s'adresse aux pêcheurs mais Cervantès qui s'adresse aux lecteurs-pécheurs. D'ailleurs, les bonnes œuvres des personnages de Cervantès sont toujours récompensées :

[368] Ignacio Arellano, « Visiones y símbolos emblemáticos en la poesía de Cervantes », *op. cit.*, p. 177.
[369] Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro, op. cit.*, p. 242.

« Obrar bien que Dios es Dios »[370] proclame le personnage de *El Autor* dans *El Gran Teatro del Mundo* de Calderón. L'épisode de Sulpicia en est l'exemple : sauvée par Periandro et ses compagnons, elle les sauvera à son tour en intercédant en leur faveur auprès du roi Cratilo. Les pêcheurs savent à qui ils doivent diriger leurs remerciements :

> –Entonces la desmayada esperanza de algún buen suceso estaba lejos de los pechos de mis pescadores, pero, cobrando aliento en las muestras alegres con que vieron recibirme les hizo brotar por los ojos el contento y, por las bocas, las gracias que dieron a Dios del no esperado beneficio: que ya le contaban, no por beneficio, sino por singular y conocida merced (II, 18, p. 402).

Le bénéfice reçu sous forme de la vie sauve vaut plus que toutes les richesses proposées par Sulpicia en échange de sa liberté et que Periandro avait incité les pêcheurs à refuser en faisant preuve de « liberalidad ». « La generosidad merece recompensa que sólo Dios puede pagar » écrit Luis Rosales[371]. Pour convaincre ses compagnons d'être généreux, Periandro avait déclaré : « Pues vosotros, amigos, queréis y entended que obras tales nunca las deja el cielo sin buena paga, como a las que son malas, sin castigo » (II, 14, p. 376). L'épisode de Cratilo vient confirmer que les bonnes œuvres sont toujours récompensées selon l'adage « un bienfait n'est jamais perdu », de la même façon que la mort de Clodio confirme que les mauvaises actions ne restent jamais impunies[372]. Ces deux épisodes illustrent le fait que les actes des hommes ainsi que les choix qu'ils prennent ont leur importance : les actes vertueux sauvent la vie et les mauvaises actions entraînent la mort. Compte tenu des dénouements extrêmes ainsi que de la portée très manichéenne de ces deux épisodes, ils ont une valeur de véritable *exemplum*.

Juan Francisco Fernández de Heredia envoie un message identique dans un emblème (Planche LVIII, fig. 1) où il dit de la générosité qu'elle est un don de Dieu : « Es la liberalidad el don que mas imita a los Dioses, y haze parecer divinos a los

[370] Calderón de la Barca, *El Gran Teatro del Mundo*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1993, v. 438. Paroles adressées aux personnages.
[371] Luis Rosales, *op. cit.,* p. 728.
[372] À la fin du discours V de *Historia de Hipólito y Aminta*, c'est également un quiproquo qui punit Constança et un de ses cousins d'avoir voulu tuer Alonso. Quand Aminta fuit l'auberge où Enrique tentait de la violer, les amis de ce dernier partent à sa recherche et croisent une femme et un homme qu'ils pensent être Aminta et Hipólito, en fait Constança et son cousin. Ils tuent le jeune homme et blessent grièvement la femme, tous deux innocents de la blessure mortelle d'Enrique mais coupables de la tentative de meurtre sur Alonso, crime pour lequel ils n'avaient reçu aucun châtiment. L'épisode illustre que là où la justice des hommes échoue la justice divine fait son œuvre, aucun crime ne reste jamais impuni.

hombres »[373]. La *pictura* montre Hercule donnant des maillons d'une chaîne en or à un monarque pour signifier que celui qui fait preuve de générosité s'approche du divin.

Bien qu'ils soient enclins aux vices, certains personnages aspirent à un changement vers le bien et gardent espoir, telle Luisa la Talavera qui déclare : « Más quiero ser mala con esperanza de ser buena, que buena con propósito de ser mala » (p. 632).

4. 3. *El Criticón* de Gracián et le *Tableau de Cébès*.

Le *Tableau de Cébés* est une œuvre philosophique et morale anonyme grecque écrite entre la fin du I^er^ siècle et le début du II^e^ siècle, c'est dire qu'elle est contemporaine des romans grecs dont se sont inspirés les auteurs de notre corpus. Développant sous forme allégorique la vie humaine ainsi que le thème du choix entre les Vices et les Vertus[374], elle provoqua l'intérêt des grands auteurs et philosophes au XVI^e^ siècle, tant dans sa version grecque que sous la forme des traductions latines des premiers siècles de notre ère, reprises plus tard par des humanistes[375]. Entre le XVI^e^ siècle et le XVIII^e^ siècle, des représentations visuelles – gravures, frontispices… – vinrent s'ajouter à l'œuvre écrite pour l'illustrer, la plus célèbre étant une gravure du Bâlois Mathias Merian l'Ancien (Planche LVIII, fig. 2). Cela apparaît comme un juste retour des choses puisque l'œuvre originelle était une *ekphrasis*[376], c'est-à-dire un commentaire oral ou écrit d'une œuvre artistique ou d'une représentation visuelle.

Sagrario López Poza a déjà relevé « el profundo influjo que subyace en la trama argumental y doctrinal de *El Criticón* del diálogo filosófico-moral de […] *La Tabla de Cebes* »[377]. Le *Criticón* de Gracián est ainsi construit sur le même modèle allégorique du pèlerinage de l'homme[378] qui fait face à diverses épreuves ou obstacles, tout cela est déjà présent dans le *Tableau de Cébès* (vices et tentations).

[373] Juan Francisco Fernández de Heredia, *op. cit.,* emblema 48, p. 444.
[374] Sagrario López Poza, « La *Tabla de Cebes* y los *Sueños* de Quevedo », *Edad de Oro*, XIII, 1994, p. 86.
[375] *Idem*, « Expresiones alegóricas del hombre como peregrino en la tierra », *op. cit.,* p. 59.
[376] *Le Tableau de Cébès*, Traduction de Carole Florentin, Montpellier, Grèges, 2004, p. 36.
[377] Sagrario López Poza, « La emblemática en *El Criticón* », *op. cit.,* p. 356.
[378] Ramón Natal Martínez y Domingo Natal Álvarez, « Aproximación antropológica a *el Criticón*, de Gracián », *op. cit.*, p. 326.

Selon Sagrario López Poza, Gracián « no hizo más que una *amplificatio* creativa de este diálogo »[379]. À l'instar de la *Tabula Cebetis*, le narrateur du *Criticón* décrit l'évolution des hommes vers la sagesse ou au contraire la déchéance morale du plus grand nombre. En outre, la *Tabula Cebetis* contient tous les ingrédients symboliques du pèlerinage de l'homme sur terre[380] comme le choix entre différents chemins, les tentations, l'évolution spirituelle « simbolizada con distintas murallas concéntricas franqueadas con puertas bien guardadas »[381], les châtiments et pénitences nécessaires à la purification avant l'arrivée au sommet où se trouve

> La suma virtud, recompensa de la sabiduría y tenacidad que ha ido mostrando el peregrino en el difícil ascenso, eligiendo correctamente los caminos más arduos, esforzándose en una ascensión penosa que por fin le depara el premio[382].

Pour notre jésuite, il n'y a pas de déterminisme, l'homme conquiert sa dignité grâce à ses bonnes œuvres[383] et par ses choix – comme l'illustre le *Tableau de Cébès* – ce qui est un thème fondamental de l'Humanisme[384] et en totale adéquation avec le précepte néostoïcien et la doctrine catholique de la salvation par les œuvres[385].

Par sa forme dialogique et par l'exercice spirituel qu'elle implique, la *Tabula Cebetis* adopte un genre adéquat à « la transmission aux jeune gens de préceptes moraux »[386]. Au cours d'un dialogue entre plusieurs personnages admirant une peinture particulièrement étrange et complexe[387] du temple de Cronos, un vieillard s'approche des personnages et leur propose son enseignement sur le sens profond du tableau. Selon lui, ceux qui le comprendront deviendront sages et prudents et vivront heureux alors que ceux qui n'y parviendront pas vivront dans l'erreur et le malheur. Le vieillard débute alors le commentaire du tableau aidé d'une baguette – tel un maître – qui lui sert à montrer les éléments qu'il explicite. Un dialogue débute

[379] Sagrario López Poza, « *El Criticón* y la *Tabula Cebetis* », *Voz y Letra*, XII, vol. 2, 2001, Madrid, Arco/Libros, p. 76. La même influence est rappelée dans « La emblemática en *El Criticón* de Baltasar Gracián », *op. cit.*, p. 356.
[380] *Idem*, « Expresiones alegóricas del hombre como peregrino en la tierra », *op. cit.,* p. 58.
[381] *Ibid*., p. 58.
[382] *Ibid.,* p. 58.
[383] Kenneth Krabbenhoft, *op. cit.,* pp. 160-161.
[384] Ramón Natal Martínez y Domingo Natal Álvarez, « Aproximación antropológica a *el Criticón*, de Gracián », *op. cit.*, p. 330.
[385] Kenneth Krabbenhoft, *op. cit.,* p. 82.
[386] *Le Tableau de Cébès, op. cit.,* p. 37.
[387] Santiago Sebastián qualifie cette œuvre de « imagen mnemotécnica más compleja de todos los tiempos », *Emblemática e Historia del arte, op. cit*., p. 90.

alors entre cet homme qui incarne la sagesse et l'expérience et Cébès qui l'interroge sur des détails descriptifs et établit des relations.

La scène que représente le tableau se compose de trois enceintes en formes de cercles qui entourent une montagne représentant l'existence humaine. Au pied de celle-ci, une multitude d'enfants se presse à une porte : l'entrée dans la vie. Un vieillard incarnant la sagesse les accompagne et leur montre le chemin qu'ils doivent suivre pour vivre heureux. Il les met en garde face aux dangers qu'ils vont rencontrer en chemin comme la Fortune qui offre des biens – *axía* pour les stoïciens[388] – dont il faut se méfier car ils sont vains et éphémères. Il leur conseille d'avancer rapidement pour ne pas être piégés par la Volupté ou la Fausse Éducation. En revanche, ils peuvent s'aider des Arts, des Lettres, c'est-à-dire de la véritable Institution qui les poussera vers la Vertu.

Pour les stoïciens, l'homme sage et libre est celui qui sait s'affranchir des biens matériels[389] et se libérer « de la tiranía de la Fortuna o que sabe obedecer a Dios »[390]. Pour Baltasar Gracián, selon l'idéal philosophique, l'homme peut devenir Personne[391] et se sauver grâce à l'art[392] et à la culture qui lui apprennent la prudence – « qualité maîtresse »[393] – et l'éloignent de l'*engaño*. En cela, il est un auteur représentatif du baroque qui fait de l'art, de la littérature et de la culture en général l'« expresión de la persona y medida del mundo »[394].

Dès ce premier cercle, les hommes se trouvent face à une femme, la Tromperie, qui leur propose à boire une coupe remplie d'erreurs. Ils rencontrent ensuite en chemin un groupe de courtisanes qui les séduisent pour les éloigner du chemin de la vertu. *Tyché*, ou la Fortune apparaît sous les traits d'une femme aveugle, sourde et folle qui, debout sur une boule en pierre, jette des pièces (la richesse), des livres (la renommée), le pouvoir… Après avoir reçu les biens de la Fortune, les hommes passent devant des femmes représentant la Débauche, l'Avidité, l'Intempérance et la Flatterie qui les incitent à dépenser les biens que

[388] Kenneth Krabbenhoft, *op. cit.,* p. 20.
[389] *Ibid.,* p. 32.
[390] Christian Bouzy, « Neoestoicismo y senequismo en los *Emblemas Morales* de Juan de Horozco », *op. cit.,* p. 72.
[391] Aurora Egido, *La rosa del silencio. Estudios sobre Gracián*, *op. cit.,* p. 131 ; voir aussi l'essai introductif de Benito Pelegrín dans sa traduction de Baltasar Gracián, *Le Criticón*, *op. cit.,* p. 13.
[392] Benito Pelegrín, *ibid.,* pp. 41-43.
[393] Karine Durin, « Le pouvoir et sa représentation littéraire à travers *El Criticón* de Baltasar Gracián », *op. cit*., p. 114.
[394] Aurora Egido, « A modo de epílogo. Sobre la invención del Barroco literario », *in De la mano de Artemia, op. cit*., p. 203.

Fortune leur a donnés. En échange, elles les mèneront à Volupté. Une fois dépossédés de tous ces biens, ils sont obligés de commettre des délits : vols, faux témoignages, trahison, pour lesquels ils seront condamnés à vivre dans une grotte obscure où ils seront châtiés par la Souffrance, la Douleur, la Détresse. Puis ils rencontrent leur seul espoir qui est la Repentance[395].

Dans le deuxième cercle, la Fausse Éducation égare des hommes, pourtant savants (astrologues, géomètres, philosophes), jusqu'à ce qu'ils atteignent la Véritable Éducation et boivent la potion de vertu qui purifie leur âme. Pour Gracián et Lope de Vega, même les hommes « de ingenio sútil, llenos de conocimientos y noticias »[396] – comme le remarque Aurora Egido – peuvent se perdre au moment de choisir. L'accès au chemin qui mène à la Véritable Éducation se fait par une porte étroite, peu de personnages s'y trouvent, le chemin est rude et pentu. À son sommet se trouvent la Fermeté et l'Endurance dans un *locus amoenus* lumineux et serein. Au centre, sur une pierre quadrangulaire sont assises la Véritable Éducation et ses deux filles, Vérité et Persuasion. Celles-ci remettent aux hommes les dons les débarrassant des derniers vices qui les empêchaient d'accéder à l'endroit où se trouvent les vertus : Hardiesse, Justice, Probité, Prudence, Discipline, Liberté, Fermeté et Douceur, c'est-à-dire toutes les vertus qui mènent les voyageurs jusqu'à Félicité.

La morale contenue dans le tableau est que ceux qui se laissent guidés par leurs appétits, leur plaisir et la sensualité doivent êtres punis alors que d'autres, guidés par la raison, voient leur désir d'ascension vers la félicité ralenti par leur office. D'autres encore cheminent directement vers la vertu grâce à leur grandeur d'âme et leur entendement. Santiago Sebastián explique que l'homme à genou devant Félicité signifie qu'elle est « el premio que se ofrece al bienaventurado, que no tiene puesta su esperanza en la prosperidad sino en sí mismo »[397]. Pour José Manuel B. López Vázquez, la *Tabula Cebetis* représente le but de l'existence, à savoir « la verdad y la felicidad » que l'homme peut atteindre s'il est guidé « por los principios estoicos del recto obrar y de la virtud como justo medio, renunciando progresivamente a sus apetitos, deleites y opiniones ». De la même façon, l'homme

[395] José Manuel B. López Vázquez, « *Tabula Cebetis*: el programa iconográfico del comedor de los príncipes de Asturias del palacio del Prado », *in* Rafael García Mahíques y Vicent F. Zuriaga Senent (eds.), *Imagen y Cultura, op. cit.*, p. 1001.
[396] Aurora Egido, « Gracián y el arte de elegir », *op. cit.*, pp. 26-28.
[397] Santiago Sebastián, *Emblemática e Historia del arte, op. cit.,* p. 91.

doit s'écarter de la vanité des « ambiciones intelectuales » qui l'éloignent du chemin menant à la véritable félicité car elles l'absorbent « en la falsa sabiduría del arte y de la ciencia »[398].

Gracián connaissait cette œuvre que les jésuites qualifiaient de catéchisme grec et qu'ils employaient dans leur enseignement aussi bien à travers le support écrit qu'à travers les différentes représentations picturales[399]. L'image avait pour fonction d'attirer l'attention du lecteur qui se rapportait à elle au fur et à mesure de la lecture. La combinaison entre le visuel et l'écrit permettait, tout comme dans les emblèmes, de mémoriser plus facilement l'aspect moral :

> Tampoco es casualidad que las traducciones a lenguas vulgares coinciden con el momento en los primeros libros de emblemas alcanzan gran popularidad. La vieja fórmula horaciana *prodesse et delectare* se cumple a la perfección con las ilustraciones, que, por un lado, atraen la memoria inicialmente y, una vez aprendido lo que significan, sirven de ayuda a la memoria para fijar la moralidad[400].

Les titres choisis par Gracián pour ses *Crises* renvoient parfois de façon très explicite au texte latin de la *Tabula Cebetis* : « Entrada del mundo » (I, 5) = « *Introitus ad vitam* », « La fuente de los engaños » (I, 7) = la coupe avec le breuvage des erreurs que Séduction offre aux enfants, « El estanco de los vicios » (III, 2) = les prostituées qui incarnent les Vices, « La isla de la inmortalidad » = le *locus amoenus* final.

À la Crise V de la première partie, apparaît le personnage de Séduction qui accueille « el hombre inocente »[401], les enfants à leur entrée dans le monde. Elle reçoit les enfants avec tendresse et délicatesse[402], leur fait des présents tant et si bien que les parents eux-mêmes lui confient leurs enfants : « Era tal el cariño y agasajo que esta al parecer ama piadosa les hacía, que los mismos padres la traían sus hijuelos y se los entregaban, fiándolos más della que de sí mismos (p. 121) ». Comme sur la gravure de Mathias Merian (Planche LVIII, fig. 2), c'est une foule d'enfants qui se presse : « un escuadrón de niños de diferentes trajes. Todo era

[398] José Manuel B. López Vázquez, « *Tabula Cebetis*: el programa iconográfico del comedor de los príncipes de Asturias del palacio del Prado », *op. cit*., p. 990.
[399] Si Gracián ne connaissait pas la gravure de Mathias Mérian, réalisée en 1638 (Planche LVIII, Fig. 2), qui accompagna la traduction d'Alonso de Morales publiée en 1672, il devait connaître d'autres illustrations de la *Tabula Cebetis* dont la première date de 1507 ; cf. Juan F. Esteban Lorente, *Tratado de Iconografía,* Madrid, Istmo, 1998, p. 377.
[400] Sagrario López Poza, « Expresiones alegóricas del hombre como peregrino en la tierra », *op. cit*., pp. 63-64.
[401] Juan F. Esteban Lorente, *op. cit.,* p. 379.
[402] Luis F. Avilés, *Lenguaje y crisis: las alegorías de «El Criticón», op. cit.,* p. 188.

confusión y vocerío » (p. 121). Envieux devant tant de tendresse, alors qu'il en a lui-même manqué pour avoir été élevé par des bêtes, Andrenio est mis en garde par Critilo. En effet, dès que les enfants entrent, une horde de bêtes féroces se jette sur eux et les dévore. Andrenio se rend alors compte de la trahison de celle que Critilo appelle « Mala inclinación », défaut inhérent à l'homme naturellement enclin au mal. C'est finalement Razón qui intervient pour les sauver[403] et les libérer d'Engaño[404].

De même « La fuente de los engaños », titre de la *Crise* VII de la première partie, rappelle le philtre maléfique offert par Engaño aux enfants qui entrent dans la première enceinte[405]. Cette similitude permet à Sagrario López Poza d'affirmer que « el reino de Falimundo » du *Criticón*[406] est semblable à la première enceinte du *Tableau de Cébès*. Une seconde femme, la Raison, vient alors sauver ceux qu'il est possible de sauver. Dans la troisième partie (*Crise* V), Critilo note que l'homme, à son entrée dans le monde, rencontre Engaño qui le conduit à sa perte en lui montrant le mauvais chemin pour l'égarer ; et qu'en s'approchant de la mort il découvre Desengaño « salvateur, qui doit permettre à l'homme d'ouvrir les yeux sur la réalité »[407]. Critilo incarne l'homme sage et mûr qui a fait cette expérience du « desengaño » et qui à son tour « alecciona y enseña al ignorante Andrenio »[408].

Après avoir cherché Felisinda durant tout leur périple, les protagonistes apprennent, à leur arrivée à Rome, qu'elle n'est plus de ce monde. La désillusion est totale pour Critilo et Andrenio qui comprennent qu'il « n'existe pas de bonheur accessible aux humains sur terre », et qu'il « est vain de passer sa vie à la poursuite d'un tel mirage »[409]. De même dans le *Tableau de Cébès*, c'est le personnage de Tromperie qui donne aux enfants le breuvage qui les fait tomber dans l'erreur jusqu'à ce qu'ils atteignent la Véritable Éducation qui leur ouvre les yeux sur leurs erreurs passées.

Plus loin, les protagonistes de Gracián rencontrent Falsirena qui rappelle « las rameras »[410], ces femmes présentes dans la première enceinte qui tentent de

[403] Luis F. Avilés, *Lenguaje y crisis: las alegorías de «El Criticón», op. cit.,* p. 188.
[404] *Ibid*., pp. 191-192.
[405] Sagrario López Poza, « La emblemática en *El Criticón* », *op. cit*., p. 357.
[406] *Idem*, « *El Criticón* y la *Tabula Cebetis* », *op. cit*., pp. 79-80.
[407] Pierre Civil, *La prose narrative du Siècle d'Or espagnol, op. cit*., p. 169.
[408] Ramón Natal Martínez y Domingo Natal Álvarez, « Aproximación antropológica a *El Criticón*, de Gracián », *op. cit.,* p. 332.
[409] Pierre Nevoux, *op. cit.,* p. 2.
[410] *Ibid.*, p. 80.

dépouiller les hommes des biens que Fortuna leur a donnés[411]. Seul atteint le bonheur le sage, c'est-à-dire, selon Sagrario López Poza, celui qui « pudiendo hacerlo, no toma ninguno de los dones de la Fortuna y tiene el saber y la dorada medianía como únicas aspiraciones para ser feliz »[412]. Andrenio sous le charme de Falsirena (partie I, *Crise* II) part à sa recherche sans tenir compte des mises en garde de Critilo sur les dangers que représente la gente féminine[413]. Andrenio est pris au piège[414] de Falsirena qui ravit à tous les hommes « el dinero, las joyas, los vestidos, la libertad y la honra » (p. 262), de la même façon que le pèlerin de la *Tabula Cebetis*, séduit par Volupté, dilapide « tout ce qu'il a reçu de Fortune »[415]. Critilo retrouvera son fils grâce à l'aide de Egenio qui le mènera, par une porte dérobée derrière un tas de « inmundicia moral » (p. 268), à « una horrible cueva » (p. 268) – la grotte de la luxure[416] – qui rappelle un lieu funeste décrit par Daimon dans la *Tabula Cebetis* : « Vois-tu derrière, un peu au-dessus de ces femmes, comme une petite porte et un lieu étroit et sombre »[417].

Dans le *Tableau de Cébès*, les personnages guidés par les Vertus sont amenés auprès de Félicité ; de même, Andrenio et Critilo au cours de leur périple initiatique sont à la recherche de Felisinda (mère d'Andrenio et épouse de Critilo), but ultime à atteindre et incarnation de la Félicité. Dans la *Tabula Cebetis*, ce sont les vertus qui mènent l'homme vers la félicité, une idée que l'on retrouve dans le titre de la *Crise* IX de la troisième partie du *Criticón* « Felisinda descubierta ». Pierre Nevoux souligne que les nombreuses désillusions des personnages face au monde ont une contrepartie car « elles leur permettent d'apprendre la vertu et d'accéder, au delà de la mort, à l'Ile de l'Immortalité (livre III, *Crise* XII) »[418]. À la fin du livre II, aidés par Ventura qui les met sur le bon chemin[419], les protagonistes poursuivent leur

[411] Sagrario López Poza, « La emblemática en *El Criticón* », *op. cit*., p. 357.
[412] *Ibid.* p. 357.
[413] Aurora Egido, « A modo de epílogo. Sobre la invención del Barroco literario », *op. cit*., pp. 201-202.
[414] Andrenio se retrouve souvent en danger à cause de son ingénuité. Mariano Baquero Goyanes parle quant à lui de l'« adanismo » d'Andrenio qui justifie que le personnage se laisse « atrapar por todos los engaños que el mundo va disponiendo ante sus inexpertos ojos », « Perspectivismo y sátira en *El Criticón* », *in Homenaje a Gracián*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1958, p. 28.
[415] *Le Tableau de Cébès*, *op. cit.,* p. 14.
[416] Ramón Natal Martínez y Domingo Natal Álvarez, « Aproximación antropológica a *El Criticón*, de Gracián », *op. cit.,* p. 357. « La cueva de la nada » de Gracián s'éloigne de l'emblème platonicien de la grotte comme symbole de la dignité humaine et de la création littéraire ; voir Aurora Egido, « A modo de epílogo. Sobre la invención del Barroco literario *», op. cit*., p. 202.
[417] *Le Tableau de Cébès*, *op. cit.,* p. 15.
[418] Pierre Nevoux, *op. cit*., p. 2.
[419] Sagrario López Poza, « La emblemática en *El Criticón* de Baltasar Gracián », *op. cit.,* p. 358.

difficile cheminement car « el ascenso a la virtud está lleno de dificultades »[420]. Les protagonistes doivent suivre la Vertu, « s'engager sur le chemin difficile qui mène au palais de Virtelia » en se servant de leur « jugement (critique) »[421]. Ils sont accueillis par Virtelia qui accepte de leur donner accès à la Félicité. Pour y parvenir, elle leur conseille de se fier à quatre vertus qui leur serviront de guides, Justice, Prudence – qui permet aux hommes d'ouvrir les yeux sur le monde et de le voir tel qu'il est réellement – [422], Fermeté et Tempérance :

> –Esta, que es la Justicia, os dirá dónde y cómo la habéis de buscar; esta segunda, que es la Prudencia, os la descubrirá; con la tercera, que es la Fortaleza, la habéis de conseguir; y con la cuarta, que es la Templanza, la habéis de lograr (p. 496).

De la même manière que le pèlerin rejoint Félicité au sommet de la *Tabula Cebetis,* les protagonistes du *Criticón* atteignent leur but dans la *Crise* intitulée « La isla de la inmortalidad » (III, 12)[423].

Les personnages du *Criticón* apprennent qu'il faut faire preuve de courage pour devenir maître de soi-même et ne pas s'attacher aux biens illusoires que donne Fortune. *Daimon*, qui guide les enfants de la peinture du temple de Cronos, donne les mêmes conseils aux personnages qui entrent dans la première enceinte. Cette œuvre s'inspire de l'influence stoïcienne qui est facilement assimilable à la doctrine chrétienne de la Contre-Réforme[424]. Selon Sagrario López Poza, Gracián s'accorde avec la philosophie néo-stoïcienne puisqu'il s'inspire de l'œuvre grecque pour « enseñar al hombre a buscar la felicidad o sumo bien y sufrir los males »[425].

4. 4. *Historia de Hipólito y Aminta* : l'exemplarité négative[426]

Ainsi que nous l'avons déjà souligné, l'ouvrage de Quintana se donne pour fonction de mettre les jeunes gens sur la voie à suivre pour le salut de leur âme. Si le couple

[420] Sagrario López Poza, « La emblemática en *El Criticón* de Baltasar Gracián », *op. cit.,* p. 358.
[421] Karine Durin, « Le pouvoir et sa représentation littéraire à travers *El Criticón* de Baltasar Gracián », *op. cit.,* p. 127.
[422] María Teresa Cacho, « Ver como vivir. El ojo en la obra de Gracián », *in Gracián y su época, op. cit.,* p. 133.
[423] Sagrario López Poza, « La emblemática en *El Criticón* de Baltasar Gracián », *op. cit.,* p. 358.
[424] Santiago Sebastián, *Emblemática e Historia del arte, op. cit.,* p. 91.
[425] Sagrario López Poza, « *El Criticón* y la *Tabula Cebetis* », *op. cit*., p. 83.
[426] Termes choisis par Christine Marguet pour parler des personnages négatifs par opposition aux couples de protagonistes qui eux représentent une exemplarité positive, *Le roman d'aventures et d'amour en Espagne*, *op. cit.,* p. 175.

de protagonistes incarne de façon exemplaire les vertus nécessaires à cet objectif, l'image du personnage antithétique qu'est Enrique par son exemplarité négative est tout aussi efficace. Christine Marguet a analysé la confrontation de comportements négatifs et positifs qui permet « au lecteur de rechercher le bien et de fuir le mal, en étant mieux au fait des divers périls qui peuvent le guetter »[427].

S'il est vrai que le couple d'amants n'est pas enviable du fait qu'il est mis sans cesse à l'épreuve, le dénouement justifie qu'il est préférable de choisir leur modèle plutôt que celui d'Enrique. Faisant preuve de constance tout au long du roman, Hipólito et Aminta affrontent les épreuves avec stoïcisme, leur amour restant intact et chaste jusqu'à la fin[428]. De plus Hipólito est présenté dès le début du roman comme un être plein de qualité. À la mort de son père, bien qu'il soit l'ainé, il fait preuve d'une grande générosité envers ses frères et sœurs. Cette attitude « participe donc de l'élaboration de la figure du héros et de son exemplarité »[429].

En revanche, Enrique incarne une figure négative sous différents aspects. Tout d'abord parce qu'il est l'élément perturbateur dans ce triangle amoureux. Étant le premier à avoir obtenu les faveurs sentimentales d'Aminta, il refuse de laisser sa place à un nouveau prétendant. De plus, son caractère violent fait de lui un personnage antipathique puisqu'il tente de violer et de tuer Aminta cherchant par la force ce qu'il n'a pu obtenir par amour. Au départ pourtant, c'est l'histoire d'Aminta et d'Enrique qui s'apparente le plus à celle des autres couples d'amants du roman néo-grec. En effet, Aminta quitte le domicile paternel pour suivre Enrique. En réalité, cette fuite n'est pas motivée par l'amour mais par le désir de liberté d'Aminta vis-à-vis de

[427] Christine Marguet, *Le roman d'aventures et d'amour en Espagne*, *op. cit.,* p. 172.

[428] L'amour platonique qui unit les deux amants ne sera jamais remis en cause et le vœu monacal d'Aminta à la fin du roman renforce la défense de la chasteté ; il est conforme aux décrets du Concile de Trente qui font de la virginité un état supérieur à celui du mariage. Selon Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro, op. cit*., p. 239, dans ce dilemme du choix entre mariage et vie religieuse*,* « el amor de los protagonistas supera finalmente todas las pruebas, incluso esa inclinación al amor divino, aunque conviene destacar que el triunfo de las aspiraciones de Periandro se debe más a un hecho fortuito (o, en realidad, providencial) que a la voluntad de Auristela, ya que su renuncia a la vida conventual está determinada por el peligro de muerte de su amado ». Certains aspects viennent contredire cette idée. Tout d'abord, si Auristela est tentée de prendre le voile, c'est qu'elle vient d'échapper à la mort et que la peur a pu la pousser dans ce sens. De plus, ce n'est pas le danger de mort de Periandro blessé qui l'incite à l'épouser puisque, juste après lui avoir déclaré sa décision, elle semble déjà douter comme le montre les interrogations qui ouvrent le chapitre 11 du livre IV. Sur ces entrefaites, elle avoue à Constanza et Antonio ses sentiments pour Periandro ; il suffit alors d'une parole de Constanza : « vamos a buscalle » pour la convaincre totalement qu'elle était dans l'erreur. Pour Diana de Armas Wilson, *op. cit*., p. 94, le *Persiles* est « a celebration of nonascetic conjugal relations that enterely bypasses the masters of Italian Neoplatonism ».

[429] Christine Marguet, « Le roman byzantin et la représentation de luttes pour le pouvoir : parricide et fratricide »*, op. cit*., p. 93.

sa famille[430]. Cette faute justifie les nombreuses mésaventures qu'elle endure ainsi que l'attitude violente d'Enrique à son égard. À l'inverse de l'amour des héros qui grandit dans les épreuves, celui d'Aminta et d'Enrique se dégrade, ce qui en fait un modèle négatif des conséquences d'un amour non fondé sur un sentiment partagé et un respect mutuel. Pour grandir et durer, l'amour doit être pur, délicat et patient, qualités dont Enrique manque cruellement. Dans son roman, Quintana présente cette image de l'amour comme sentiment profond et désintéressé qui tend vers la vertu et qui, selon les termes de Santiago Sebastián, « exige a los enamorados una serie de cualidades para que la relación amatoria sea noble y digna »[431].

L'amour d'Hipólito est supérieur à celui d'Enrique, car la vertu et la chasteté ne peuvent que vaincre la sensualité, tel est l'enseignement que donne Gilles Corrozet dans son emblème intitulé « Chasteté vainc Cupido » (Planche LIX, fig. 1). Cupidon menace de son arc Pallas qui se défend avec un bouclier. La glose ajoute à la déesse deux nouveaux attributs qui n'apparaissent pas sur l'image, à savoir les lauriers de la victoire et la palme, symbole de résistance face aux tentations de la chair.

Au lieu de croire Aminta, Enrique préfère faire confiance à un domestique qui remet en cause l'honnêteté de la jeune femme (f° 73 v°). Son attitude change alors du tout au tout, il passe « d'un amour mesuré à une haine sans frein »[432] : « Enrique intentó mil vezes el hacerme violencia » (f° 75 r°) déclare Aminta. Javier González Rovira résume ainsi l'opposition entre ce personnage et le héros :

> Para el autor y el lector, Enrique es la representación del amor lascivo y de los efectos de la pasión desenfrenada, frente al amor puro representado por Hipólito, prototipo de noble en quien concurren todas las virtudes[433].

C'est par ce jeu d'exemplarités opposées, comme dans une sorte de *psychomaquia* par personnages interposés, que l'auteur parvient à prôner l'exercice des vertus et à fustiger les vices. À la fin du roman, Enrique tente de violer Aminta sous les yeux d'Hipólito (f° 187 v°) mais elle est sauvée par l'arrivée d'un escadron, incarnation de la justice divine qui protège les innocents[434] :

---

[430] Christine Marguet, *Le roman d'aventures et d'amour en Espagne, op. cit.,* p. 282.
[431] Santiago Sebastián, *Emblemática e Historia del arte, op. cit*., p. 153.
[432] Christine Marguet, *Le roman d'aventures et d'amour en Espagne, op. cit.,* p. 177.
[433] Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro, op. cit*., pp. 279-280.
[434] Ce n'est pas la première fois que Dieu sauve Hipólito. À Naples, une femme mariée qu'il avait éconduite déclara à son mari, pour se venger, que Hipólito la courtisait. Attaqué par des hommes de

> En tan apretada necessidad, no se vio totalmente destituido de socorro, que nunca el cielo, quando es tal el peligro, con el remedio, a quien padece, y con el castigo, a quien tan injustamente prosigue (f° 187 v°).

Profitant de la confusion, Enrique tente de tuer Aminta de deux coups de couteau, mais Hipólito venge sa bien-aimée en tuant Enrique d'un coup de feu. Le narrateur intervient pour souligner la mort peu glorieuse d'Enrique : « Este infeliz fin tuvo el vicioso don Enrique, y no me admiro que fuesse tan lastimoso, fin de vida tan declaradamente perdida » (f° 188 v°). L'héroïne a f ait preuve de légèreté en prenant la fuite avec cet homme. Elle doit donc se racheter en suivant le parcours initiatique douloureux que lui impose la Providence. Pour cette raison, Christine Marguet estime qu'« Aminta apparaît comme un personnage positif, et à la fin du roman, elle décide de se consacrer à sa vie contemplative »[435]. La fin d'Enrique est semblable à sa vie puisqu'il « meurt en état de péché mortel »[436].

Au contraire d'Enrique, Hipólito est un personnage qui évolue positivement, il sait rester calme et pacifique et tirer des enseignements de ce qu'il a entendu. Au discours III, une femme se présente à lui – on apprendra par la suite qu'il s'agit d'Aminta – et lui demande de la protéger d'un homme. Préférant la parole à la force, Hipólito parvient à calmer l'homme. Il a su tirer les conclusions qui s'imposaient de l'histoire de Carlos et Alexandro qui ont failli perdre la vie en voulant venger l'affront fait à Aminta.

Le thème du châtiment divin est récurrent dans *Historia de Hipólito y Aminta* mais la punition ne touche pas que les personnages négatifs, chaque malheur étant ressenti comme un châtiment au moindre méfait. En perdition au milieu d'une rivière en crue, Hipólito « fait preuve de résignation »[437] et voit cette épreuve comme un châtiment à sa curiosité pour avoir épié à l'auberge ce qui se passait dans la chambre contigüe à la sienne :

> No se lamentava destas penas que padecia, antes creyendo que eran castigos de su curiosidad, dezia: Quien curiosamente desea mas de lo que le importe saber, justamente llega a saber lo que le importara ignorar (f° 5 r°) .

---

main, il est secouru par Carlos et Alexandro qui deviendront par la suite de fidèles amis. Hipólito voit dans cette aide inattendue la main de Dieu : « o como es Dios piadosos o como sabe librar a la inocencia » (f° 92 r°), il insiste sur son innocenc e qui justifie cette intervention divine : « por estar yo en aquella parte inculpable […] Dios milagrosamente me avia librado » (f° 92 v°).

[435] Christine Marguet, *Le roman d'aventures et d'amour en Espagne, op. cit.*, p. 176.

[436] *Ibid.*, p. 177.

[437] *Ibid.*, 178.

Comme souvent, le fait particulier donne lieu à une sentence de valeur générale à tonalité proverbiale : « (que no ay mayor cordura que buscar a los trabajos principio en los pasados defectos) » (f° 5 r°).

Le personnage secondaire nommé Leandro fait le récit de ses amours avec Feliciana. Leur histoire est bien compliquée car leur amour trouve l'opposition de certains membres de la famille de la jeune fille qui souhaitent la marier à un prétendant plus riche et y parviennent. Pourtant, les deux amants poursuivent leur relation après le mariage de Feliciana et Luis qui s'avère être un échec. Luis n'aime pas réellement Feliciana et la trompe avec Celia. Un jour, découvrant que Feliciana le trompe également, Luis confie ses inquiétudes à Leonardo sans savoir qu'il s'agit justement de l'amant de sa femme. Leonardo lui propose alors de le venger espérant, en réalité, cacher Feliciana. Les évènements prennent une tournure inattendue. Fulgencio, le frère de Feliciana, apprenant que Luis la maltraite à cause de Celia décide de la tuer puis il dépose son cadavre devant la maison de Luis. Leonardo récupère le corps, l'habille avec les vêtements de Feliciana et lui taillade le visage pour qu'il ne soit plus possible de l'identifier. Luis apprend que Fulgencio a tué Celia et décide de la venger. Entre temps, Fulgencio est informé de la mort de sa sœur et pensant que Luis est l'assassin il cherche à le tuer à son tour. Un jour ils se croisent et se blessent à mort mais Leonardo parvient à calmer les esprits et épouse Feliciana. Cependant, Feliciana est enlevée le jour du mariage. La réaction d'Hipolito est surprenante, au lieu de réconforter Leonardo il le culpabilise déclarant qu'il s'agit d'un châtiment à ses péchés, à savoir ses mensonges, ses subterfuges et machinations pour s'emparer de Feliciana et il ajoute « antes bien estéis reconocido a Dios, que en esta vida suele dar mas leves castigos » (f° 29 r°). Leonardo n'a donc aucune raison de se plaindre et doit même se réjouir de la clémence dont Dieu a fait preuve envers lui. Tout ce qui arrive de mauvais est un châtiment. Les malheurs d'Aminta avec Enrique sont la conséquence de son désir démesuré de liberté selon Alexandro : « porque suele ser castigo de la demasiada libertad encontrar siempre con lo peor » (f° 35 r°).

Au discours III, un homme prénommé Laurencio est poignardé sous les yeux d'Hipolito. On apprend par la suite qu'il s'agit du valet d'Enrique à l'origine des malheurs d'Aminta puisque ce sont ses mensonges – il a accusé Aminta d'avoir fait usage de ses charmes pour le séduire – qui ont incités Enrique à lui manquer de

respect. Laurencio, à l'agonie, comprend qu'il s'agit d'un châtiment : « atendiendo que era castigo de su delito el permitir Dios por mano de sus mayores amigos aquella desgracia » (f° 65 v°). Il se repent de ses péchés et remercie Dieu de lui laisser le temps de confesser ses erreurs peu avant de rendre le dernier souffle : « Piadoso es Dios […] pues me ha dado lugar del conocimiento de mis defectos, y de no poder manifestar lo que sin esta ocasion tuviera oculto » (f° 65 v°). Il avoue à Enrique qu'il lui a menti et qu'Aminta a eu une attitude irréprochable[438]. Et lorsque Aminta dit à Hipólito son désir de se venger de Laurencio, il l'informe « que el cielo permitió que se anticipasse el castigo del vil Laurencio a la vengança que vos pensastes tomar » (f° 76 r°).

Cette défense des bonnes œuvres récompensées et des crimes toujours châtiés n'est pas une particularité romanesque, elle faisait également partie des visées didactiques du théâtre du Siècle d'Or ainsi que le déclare Christiane Faliu-Lacourt :

> El desarrollo de la obra dramática consta aún de muertes […], de violaciones, raptos, torturas; pero, al final las víctimas resultan vengadas y mueren los responsables de las desdichas. Entonces, el espectador, en el contexto cristiano contrarreformista, puede recibir favorablemente una lección moral que restablece la noción de justicia, de méritos, de responsabilidad humana[439].

Quelle que soit la forme d'expression littéraire choisie par les auteurs de l'époque – théâtre ou roman – la visée idéologique est la même. Il s'agit d'apporter un enseignement moral en donnant les exemples à suivre ou à ne pas reproduire et en montrant les conséquences de ces exemples.

4. 5. L'ambiguïté du libre arbitre : le problème du Bien et du Mal

Les notions de libre arbitre et de hasard rappellent « l'idée du Mal permis par Dieu »[440]. Si la divinité laisse le champ libre à la Fortune il permet par la même le Mal. De même, le libre arbitre pose le problème de la responsabilité de l'homme. En

[438] Cet épisode ressemble à celui de Renato et Eusebia au livre III de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Leur détracteur, Libsomiro, a lui aussi eu le temps avant de mourir de confesser ses fautes et d'avouer que Renato et Eusebia étaient exemplaires.
[439] Christiane Faliu-Lacourt, « Sacrificios y redención, o de la fatalidad al libre albedrío en el teatro del Siglo de Oro », *Criticón*, n° 23, 1983, p. 55.
[440] Lucie Galactéros de Boissier et Yves Giraud, « La Fortune classique entre le mythe et l'allégorie », *op. cit.,* p. 103.

le dotant de liberté de choix et d'action, Dieu accorde à l'homme le droit de faire le bien ou le mal, d'agir vertueusement ou de pécher. Les deux possibilités sont très proches l'une de l'autre pour le narrateur du *Persiles* qui déclare ainsi : « parece que el bien y el mal distan tan poco el uno del otro que son como dos líneas concurrentes (p. 697) ». Dans l'épisode de l'envoûtement d'Auristela, au dernier livre, il est difficile de discerner qui est coupable du mal subi par l'héroïne, la juive ou Dieu qui permet à la sorcière de faire souffrir la protagoniste :

> Hízolo así la judía, como si estuviera en su mano la salud o la enfermedad ajena, o como si no dependiera todos los males que llaman de pena de la voluntad de Dios, como no dependen los males de culpa; pero Dios, obligándole (si así se puede decir) por nuestros mismos pecados, para castigo dellos permite que pueda quitar la salud ajena esta que llaman hechicería, con que lo hacen las hechiceras. Sin duda ha él permitido, usando mezclas y venenos que con tiempo limitado quitan la vida a la persona que quiere, sin que tenga remedio de escusar este peligro, porque le ignora y no se sabe de dónde procede la causa de tan mortal efeto; así que, para guarecer destos males, la gran misericordia de Dios ha de ser la maestra, la que ha de aplicar la medicina (p. 689).

Pour Michael Nerlich, cet épisode vient en défense de la thèse du libre arbitre. Hipólita agit mal en demandant à Julia d'envoûter Auristela mais, prenant conscience de son erreur, preuve de son intelligence, elle se repentit[441] et corrige cet acte peccamineux faisant ainsi le bien[442].

Afin de représenter la liberté de choix que Dieu accorde à l'homme et la grande proximité entre le bien et le mal, Sebastián de Covarrubias propose un emblème où figurent deux éléments opposés : l'eau et le feu. Sur la *pictura* (Planche LIX, fig. 2), apparaît une main tendue en direction de deux vases qui contiennent de l'eau et du feu. Le feu représente le mal qui brûle l'homme qui ose le toucher et l'eau le bien puisqu'elle est souvent synonyme de vie et qu'elle permet d'éteindre le feu dévastateur. L'épigramme et la glose expliquent que Dieu soutient l'homme qui choisit le bien mais que, si l'homme décide de ne pas accepter l'aide proposée, il risque de se tromper – « errar » – et de dévier du droit chemin :

> Puso Dios al hombre en su mano su alma, dandole libertad de escoger el bien, o el mal: para obrar bien le ayuda con su gracia, y para el mal, el mesmo hombre le cierra la puerta y la desvia: y asi queda por sola cuenta suya[443].

[441] Pierre Nevoux, *op. cit.*, p. 6.
[442] Michael Nerlich, *Le Persiles décodé, op. cit.*, p. 418.
[443] Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales*, *op. cit.,* Centuria III, emblema 64, f°265 v°.

Dans le *Criticón*, en dépit des nombreuses références au libre arbitre et à la nécessité d'observer le monde pour choisir le bon chemin, le pessimisme et la fatalité font parfois leur apparition. En effet, selon le Centaure Chiron rencontré par les deux protagonistes (livre I, *Crise* VI), l'homme est responsable de ses actes du fait de son libre arbitre (« nuestro humano error » dit Lope, p. 111). La forme proverbiale employée par Chiron, « Mas yo digo que donde hay hombres no hay que buscar otro achaque » (p. 154), donne l'impression que la propension au mal est chose innée chez l'homme. De cette fatalité découle la discorde omniprésente sur terre, les malheurs[444] et le « desengaño » qui qualifient « La Entrada en el Mundo » et « El estado del siglo ». Cette discorde s'oppose au monde créé par Dieu, c'est-à-dire à la « Concordia » originelle. L'homme ne naît pas libre mais plutôt coupable. C'est peut-être en se cultivant, en apprenant, comme Critilo, à observer le monde avec un œil critique, en apprenant à faire des choix judicieux, en acquérant la sagesse de ne pas se laisser tromper par les apparences, que l'homme, doté de libre arbitre, devient complètement libre. Jean Brun rappelle cette notion d'homme sage et libre, assez contradictoire, déjà présente chez les stoïciens :

> Pour le stoïcien, le sage est celui qui se soumet d'une façon lucide au destin de la raison […]. Le sage, c'est-à-dire l'homme libre parce que vivant sous la conduite de la raison, est celui qui s'attache à connaître les lois rationnelles de la nature, ou celles de l'histoire, qui seules lui permettront de constituer un univers cohérent et vivable. La liberté, dira-t-on, consiste dans une compréhension du déterminisme, que celui-ci soit qualifié de naturel ou d'historique : le sage c'est donc finalement le savant[445].

La principale différence dans *El Criticón* est que Critilo ne se soumet pas, ou tout du moins, ne se laisse pas porter comme ses congénères par le destin, par ce penchant inné au mal. Au contraire, il semble s'y opposer pour créer, effectivement, un univers autre que celui du « siècle », empreint d'apparences et de désillusions.

Ce passage du *Criticón* rappelle l'emblème 1 de Hernando de Soto, intitulé « La gloria está en el peligro » (Planche LX, fig. 1), qui enseigne que c'est dans l'adversité que l'homme acquiert la gloire et montre ses mérites. La glose reprend le lieu commun biblique du *vita militia est* :

---

[444] L'exemple de ce monde rempli de discorde et de malheurs rappelle la déclaration de Pétarque sur les causes du malheur dans son traité *Contre la bonne et la mauvaise fortune*, *op. cit*., p. 20 : « De ce malheur, on peut bien trouver l'origine dans les choses elles-mêmes ; mais la plus grande cause – et, avouons-le franchement, sans nous laisser tromper par notre amour-propre, la seule – est en nous. Sans parler des ennuis qui nous assaillent de toutes part, la véritable cause de notre malheur, c'est cette guerre perpétuelle que nous menons contre la Fortune, et dont la Vertu seule pourrait nous faire sortir vainqueurs ».

[445] Jean Brun, *Le stoïcisme*, Paris, Que sais-je?, PUF, 2002, p. 116.

> La vida del hombre en el suelo es guerra: esta es tan peligrosa, que no tiene manos premio que la vida eterna; mas advierte, que si no peleare bien y saliere vitorioso della, no sera coronado[446].

La culpabilité de l'homme est sans cesse présente dans le *Criticón* rappelant la faute originelle et la culpabilité de la femme. À la *Crise* XIII de la première partie, intitulée « La feria de todo el mundo », apparaît une variante du péché originel inspirée à la fois de la Bible et de la mythologie. Egenio raconte comment Dieu laissa en liberté tous les biens et enferma tous les maux dans une grotte sur une île et donna la clé de celle-ci « al albedrío del hombre » (p. 271). L'homme vivait alors heureux et en paix mais la femme poussée par sa curiosité naturelle ouvrit la grotte, tout comme Ève voulut goûter au fruit défendu et tout comme Pandore ouvrit la jarre offerte par Zeus libérant ainsi les maux qui se répandirent sur terre. L'épisode sert à donner une origine aux vices qui caractérisent chaque nation (l'orgueil espagnol, la cupidité française, la tromperie italienne…). D'une certaine façon c'est le libre arbitre qui est à l'origine du mal.

Pour les néo-stoïciens et pour Lipse, plus particulièrement, l'origine du mal est double : « elle est à la fois interne à l'homme (la volonté) et externe – la défaillance de la matière, rebelle à l'art » [447].

Dans la deuxième partie du *Criticón*, le personnage de la Fortune rappelle encore que l'homme est la cause du mal. Face à l'énumération des reproches qui lui sont faits, elle soutient fermement que les hommes sont responsables de leurs malheurs : « Creedme que en los mismos hombres está el mal, ellos son los malos y los peores, ellos ensalzan el vicio y desprecian la virtud, que no hay cosa hoy más aborrecida » (p. 422).

Chez Lope, l'*auto sacramental* du livre IV auquel assiste Nise à Perpignan reprend l'épisode biblique du Fils Prodigue pour aborder le thème du libre arbitre. Le père du Pródigo : Cristalio rappelle Dieu a bien des égards puisqu'il est fait mention de façon récurrente que le Pródigo est fait à son image : « Yo te hice y te crié / a mi semejanza propria » (p. 389). Pródigo vient réclamer sa part de l'héritage paternelle pour pouvoir découvrir le monde. Le père accepte bien volontiers :

[446] Hernando de Soto, *op. cit.*, emblème 1, f°2 v° .
[447] Jacqueline Lagrée, « Juste Lipse : destins et Providence », *op. cit.*, p. 86.

Sí haré
que por eso le crié
y le di libre albedrío (p. 389).

Dieu/Cristalio a donné à l'homme le libre arbitre pour qu'il découvre le monde, et fasse sa propre expérience de l'existence[448]. L'autre fils Invido ne comprend pas pourquoi son père a autant d'affection pour ce fils qui lui cause tant de maux. La réplique de Cristalio – « Porque la penitencia alegra al cielo » (p. 395) – laisse entendre qu'il sait parfaitement que Pródigo va faire des erreurs et suivre un mauvais chemin, qu'il va se laisser aller aux vices et qu'il viendra se repentir et faire pénitence quand il s'en rendra compte. La prise de conscience de ses erreurs et le désir d'y remédier sont ce qui donne à l'homme toute sa valeur. Pour Ignacio Arellano et J. Enrique Duarte cette parabole évangélique dramatise l'opposition des deux frères « materializada de nuevo en los dos caminos posibles para el Hombre, el de la virtud y del vicio »[449].

La Juventud qui accompagne Pródigo se réjouit de la situation. Elle ressentait comme un poids trop lourd la présence de ce père, de ce vieil homme et de ses conseils. Juventud se sent maintenant libre de faire ce qu'il lui plait : « ya estoy libre del consejo / y la obediencia de un viejo » (p. 390). Dans l'environnement urbain, très vite elle se rapproche de Juego et Lascivia[450] et Pródigo se retrouve rapidement entouré de plusieurs de vices. Il suit le mauvais chemin puisqu'il oublie tout : « La memoria de mi tierra / y de mi padre olvidada » (p. 397). Dans la dogmatique catholique, Dieu laisse l'homme libre de ses actions mais il l'aide par sa grâce pour le mener sur le droit chemin. Si l'homme refuse cette aide, s'il l'oublie comme le Pródigo de Lope alors il choisit de suivre la mauvaise voie. Les musiciens résument très bien la situation du jeune homme :

[448] Le libre arbitre est un cadeau donné à l'homme par Dieu quelle que soit sa condition sociale. Dans *Historia de Hipólito y Aminta*, le personnage de Lupercio incite sa femme et son fils à laisser Feliciana, sa fille, choisir son futur époux. Il avance comme argument que si Dieu offre à l'homme le libre arbitre ce n'est pas à d'autres êtres humains de le lui reprendre : « Y que os parece justo, que porque vuestra hermana nació pobre, no aya nacido libre, aora sabeis que ni aun Dios haze fuerça a nadie en su alvedrio ? » (f° 22 v°). Si Dieu ne le fait p as alors comment un être humain pourrait-il avoir l'orgueil de le faire et de se croire ainsi supérieur à Dieu ?

[449] Ignacio Arellano et J. Enrique Duarte, *El auto sacramental, op. cit.,* p. 105.

[450] Comme dans la philosophie néostoïcienne les passions aveugles qui éloignent l'homme du chemin de la vertu sont représentées par un personnage féminin, ici la *Juventud* et plus loin l'amour pour une femme incarné par *Deleite*. En effet, la misogynie stoïcienne assimile la féminité aux émotions et aux passions de la chair. Sur ce topique, voir Carmen Ripollès Melchor, « Fortuna, la muerte y el arte de la pintura: una lectura emblemática de *El gabinete del pintor*, de Frans Francken el joven », *op. cit.*, p. 1346 et p. 1348.

Con el vino del olvido
le han quitado la memoria ;
ya no se acuerda del cielo […]
Las Virtudes ha dejado
y los Vicios ha seguido,
al principio de la vida
le ofrecieron dos caminos :
el ancho le ha dado gusto
por los regalos que ha visto (p. 400).

Il a opté pour la facilité en choisissant le chemin le plus large, « el ancho », et finit dépouillé de toutes les richesses que lui avait léguées son père pour avoir succombé à un amour lascif incarné par Deleite. Une fois totalement dépouillé – le personnage réapparaît d'ailleurs nu –, il est jeté dehors à coup de bâton alors qu'il réclame, en vain, qu'on lui rende ce qu'il a perdu. Désabusé[451] il déclarera « sombra soy de lo que fui » (p. 408). Lope utilise en contrepoint l'image du paysan qui vit heureux malgré sa pauvreté et qui se qualifie lui-même de « bienaventurado » (p. 404). En choisissant de se repentir Pródigo recevra le pardon de son père. Cet *auto sacramental* illustre bien que l'homme est libre de choisir entre le bien et le mal et surtout qu'il n'y a aucune fatalité. En effet, ce n'est pas parce qu'il s'est laissé aller au vice, qu'il a choisi le mal qu'il ne peut pas ensuite sortir de cette erreur pour réparer sa faute et choisir le Bien, voici donc l'enseignement moral qu'il faut tirer de cet auto[452]. En outre, les nombreux exemples présents chez Lope, ou chez nos autres auteurs, montrent que le plus souvent l'homme doit se tromper et subir les conséquences de ses erreurs pour prendre conscience que ce n'était pas le bon choix et qu'il lui faut agir tout à fait différemment.

[451] Ignacio Arellano et J. Enrique Duarte, *El auto sacramental, op. cit.,* p. 106.
[452] *Ibid*., p. 106.

CINQUIÈME PARTIE

Discordia concors

Entre déterminisme et libre-arbitre

1. Le traitement de la Fortune dans le roman néo-grec

1. 1. Une histoire ambiguë : personnages fortunés contre personnages infortunés

Ce qui caractérise le traitement de la Fortune dans le roman néo-grec c'est l'ambiguïté ; elle semble tantôt se rapporter à la déesse païenne, tantôt se confondre avec la Providence divine. Pour Joaquín Casalduero, Destin et Fortune ne s'opposent pas dans le roman et les péripéties sont dues à « la sorprendente y extraña actuación del Destino cubierto por la Fortuna »[1]. Pour l'éminent critique, les deux notions cohabitent et sont complémentaires : « El destino es la vida del hombre en su secreto impulso y esencial, la fortuna es aquel conjunto de circunstancias que por importancia que tengan no dejan de ser algo accidental »[2].

L'ambiguïté est due à l'attitude même des personnages qui évoquent tantôt la Fortune, tantôt la Providence. Cet aspect est marqué de manière significative dans le roman de Cervantès. Ainsi Arnaldo, prince chrétien protestant, n'invoque-t-il jamais Dieu[3], c'est la Fortune qui guide sa vie et il s'en plaint constamment (II, 21). Periandro, pour sa part, invoque aussi bien le concept païen que le concept chrétien alors qu'Auristela préfère parler de Providence car elle craint la puissance aveugle de la Fortune[4]. Pour Stephen Harrison, l'ambiguïté du traitement de la Fortune dans le *Persiles* est telle qu'elle débouche sur une véritable incohérence :

> Vemos a Arnaldo «lamentándose amargamente de la fortuna que él mismo se fabrica» mientras Periandro dice a Auristela (en un discurso que emplea «puesto que» en su sentido de «aunque»): «Mira, señora –respondió Periandro– como no es posible que ninguno fabrique su fortuna, puesto que dicen que cada uno es el artífice della[5], desde el principio hasta el cabo, así, yo no puedo responderte agora lo que haremos después que la buena suerte nos ajunte»[6] [IV, 1]

---

[1] Joaquín Casalduero, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, Aguilar, 1951, p. 44.
[2] *Ibid.,* p. 44.
[3] Michael Nerlich, *Le Persiles décodé…*, *op. cit.,* p. 676.
[4] Cette crainte d'Auristela est analysée par Michael Nerlich, *Le Persiles décodé…, op. cit.,* p. 679 : « Or tandis que Persiles accepte sans trop de problèmes la co-existence des deux principes, Auristela est effrayée par la possible existence du hasard, de la Fortuna-Ventura, qu'elle essaye de conjurer et d'éliminer par des vœux dont surtout celui de s'instruire dans les principes de la foi, celui de garder la chasteté jusqu'au mariage avec Persiles après son instruction, et finalement celui (plus que douteux) de faire le voyage à pied ».
[5] Pour Carlos Romero Muñoz, *in* Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, op. cit.*, note 13, p. 163, il s'agit là d'une des « apasionadas declaraciones en favor de la *virtus* humana, domeñadora, al menos en parte, de la loca suerte ».
[6] Stephen Harrison, *La composición de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*, Madrid, Editorial Pliegos, 1993, p. 143.

Une autre contradiction est relevée par Stephen Harrison au dernier chapitre du *Persiles*. Le narrateur invite d'abord le lecteur à relever « los engaños de la variable fortuna » (p. 710), puis, plus loin, à propos des changements advenus dans la vie d'Auristela[7], il déclare : « estas mudanzas tan estrañas caen debajo del poder de aquella que comúnmente es llamada fortuna, que no es otra cosa que un firme disponer del cielo » (p. 711).

Dans l'épisode de la maladie d'Auristela, le narrateur lui même rapproche les contraires. Plusieurs médecins sont appelés pour donner leur diagnostic de la maladie de l'héroïne :

> Llamáronse médicos, escogiéronse los mejores: a lo menos, los de mejor fama, que la buena opinión califica la acertada medicina y, así, suele haber médicos venturosos como soldados bien afortunados; la buena suerte y la buena dicha (que todo es uno) tan bien puede llegar a la puerta del miserable en un saco de sayal como un escaparate de plata (p. 685).

Deux termes contradictoires sont réunis : la « ventura », qui représente des évènements fortuits – un hasard heureux – et la « dicha », qui implique une intervention de la grâce divine. Dans la définition de « DICHA », le *Tesoro de la Lengua* associe ces deux mots normalement contradictoires : « La buena ventura, por estar ya decretada por quien nos hace dichosos y bienaventurados, dándonos su gracia y sus dones »[8].

Pour Juan Bautista Avalle-Arce, cette contradiction n'existe pas et la présence de la Fortune dans le *Persiles* ne doit pas choquer puisqu'à l'époque de Cervantès « a la diosa fortuna le queda muy poco de pagana […] se ha convertido, por lo general, en instrumento de la Providencia Cristiana »[9].

Cette opinion est nuancée par Jesús González Maestro qui résume ainsi la présence de la Fortune dans le *Persiles* : « En el *Persiles*, la cristianización de la Fortuna no resulta ni tan clara ni mucho menos uniforme »[10]. Il est constant que Fortuna apparaît à plusieurs reprises et dans des optiques différentes que ce soit dans la bouche des personnages ou dans celle du narrateur[11].

---

[7] Stephen Harrison, *La composición de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*, *op. cit.*, pp. 143-144.
[8] Sebastián de Covarrubias*, Tesoro de la Lengua*, *op. cit.*, vol. I, p. 705b.
[9] Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, edición de Juan Bautista Avalle-Arce, *op. cit*., note 37, p. 73.
[10] Jesús González Maestro, « La risa en el *Persiles* », *in* Jean-Pierre Sánchez (coord.), *Lectures d'une œuvre. « Los trabajos de Persiles y Sigismunda » de Cervantès*, *op. cit*., p. 162.
[11] *Ibid*., p. 162.

Dans le roman de Lope de Vega, auteur pourtant considéré comme un défenseur des dogmes catholiques, la Fortune est sans cesse mentionnée par les personnages. Ainsi, dans le dernier livre, Nise et Finea l'invoquent chacune pour une raison différente. Après avoir été blessée par son propre frère, Nise est recueillie par un homme dont le fils, Leandro, la courtise. Le père du jeune homme souhaite qu'elle l'épouse ; certes, elle doit la vie à cet homme mais elle ne peut oublier l'amour de Pánfilo et toutes les épreuves que celui-ci a enduré pour elle. Elle s'étonne alors de la situation : « Nise, admirada de los caminos que la fortuna buscaba para apartarla de Pánfilo » (p. 469). La protagoniste ressent comme des attaques de la fortune les différentes épreuves qu'elle a endurées et les revirements de situation qui n'ont cessé de l'éloigner de Pánfilo.

En revanche, Finea pense que la fortune lui est finalement favorable lorsqu'elle apprend que l'homme qui l'a recueillie, Lisardo, est le frère de Celio et Nise : « de cuyo estraño suceso imaginó que ya la fortuna miraba sus desdichas con más sereno rostro » (p. 471). Après ces déclarations, le narrateur intervient rapidement. Tout d'abord il semble défendre la thèse de la toute-puissance de la fortune qui s'est joué de Pánfilo tout au long du roman. Ces épreuves ont eu une utilité puisque, de façon cyclique – selon le principe même de la Roue de Fortune –, il se retrouve à l'endroit même où ses déboires ont commencé :

> Mirad cuán medrado llevamos nuestro Peregrino, después del largo proceso de sus trabajos, pues de cortesano vino a soldado, de soldado a cautivo, de cautivo a peregrino, de peregrino a preso, de preso a loco, de loco a pastor y de pastor a mísero lacayo de la misma casa que fue la causa original de su desventura, para que veais qué vuelta de fortuna de un polo a otro, sin haber en el principio, estado y declinación un átomo de bien ni una semínima de descanso (pp. 472-473).

Pour Christine Marguet, cette synthèse des épreuves vécues par le personnage principal « insiste à la fois sur l'effet d'accumulation et sur l'évolution constante du positif vers le négatif »[12]. Tout au long du roman d'aventures, selon le principe de la *peripeteia* aristotélicienne, les évènements oscillent constamment entre un pôle négatif et un pôle positif. Christine Marguet remarque toutefois que ce passage met en avant la « dégradation » de la situation du protagoniste « à laquelle le dénouement heureux viendra toutefois mettre un point d'arrêt »[13].

[12] Christine Marguet, *Le roman d'aventures et d'amour en Espagne, op. cit*., p. 93.
[13] *Ibid.,* p. 93.

Finalement, le narrateur réunit les contraires. Pour lui, tous ces coups de la fortune ne sont en fait que des décisions divines qui poussent les pas de l'homme vers une fin précise :

> Todo consiste en la disposición del cielo, cuya influencia armónica guía los pasos de nuestra vida donde quiere, porque aunque sobre todo tenga imperio la libertad del albedrío, pocos resisten a su sentido (p. 473).

Le ciel dirige tout, il dirige nos actes et nos pas. Certes, le libre arbitre apparaît mais ne semble pas d'une grande force puisqu'il est finalement influencé par le divin. Puis le narrateur s'explique : le ciel provoque des évènements qui incitent l'homme à agir, il prend donc sa décision en choisissant la manière d'appréhender ces faits. La fin, en revanche, est décidée par Dieu : « Comenzar es generoso ánimo de un hombre ; el suceso da el cielo, que dispone los fines. Sobre todo la elección importa mucho, porque no son iguales todas las cosas a todas (p. 473) ». Pour Finea, l'inclination au destin est même plus forte que le libre arbitre : « Por donde quisieron mis hados, a cuya disposición no ha sabido hacer resistencia mi albedrío » (p. 476).

Chez Gracián, la Fortune est christianisée et devient un agent au service de Dieu[14]. À propos du *Criticón*, Rubén Soto Rivera est d'avis que le hasard et la Fortune « dejan de interpretarse como argumentos a favor del determinismo y ateísmo, para reinterpretarse desde entonces como argumentos en pro del libre arbitrio y de la existencia de Dios »[15].

1. 2. Les origines de la Fortune et ses représentations emblématiques

Le culte de Fortune, déesse sans visage, apparaît au II^{e} siècle avant Jésus-Christ, dans la République romaine. Les commerçants l'invoquaient pour qu'elle leur soit favorable. Son culte perdure au Moyen Âge avec une double métamorphose, elle se voit associée soit au démon, soit à la Providence[16]. À ses origines, Fortune était considérée comme une force positive et généreuse comme l'indiquait la corne d'abondance dont elle était pourvue. Elle distribuait les biens avec rigueur, justice et

[14] Kenneth Lloyd-Jones, « La fortune dans la poésie de Marguerite de Navarre », *in* Enea Balmas (coord.), *op. cit*., p. 415.
[15] Rubén Soto Rivera, *op. cit.,* p. 13.
[16] Lucie Galactéros de Boissier et Yves Giraud, « La Fortune classique entre le mythe et l'allégorie », *op. cit.,* p. 100.

célérité car elle se mouvait sur une sphère. Le gouvernail qu'elle tenait montrait sa capacité à conduire les évènements et le cours de l'existence humaine[17]. Elle pouvait toucher n'importe qui et agissait de façon impartiale puisque ses yeux étaient bandés. Mais elle devient peu à peu un symbole ambigu et ses attributs vont alors servir à souligner son instabilité. Sa mobilité devient donc une instabilité capricieuse[18], sa cécité la rend injuste[19]. La sphère sur laquelle elle se déplace est remplacée par une roue, les hommes y sont attachés et elle les élève ou les fait tomber au gré de ses envies[20] (Planche LX, fig. 2).

Cette déesse a le pouvoir tantôt de punir les orgueilleux, tantôt d'éprouver les innocents. Ainsi, dès l'Antiquité, c'est elle qui impose les « hauts » et les « bas » de l'existence, représentés par l'image de la Roue de Fortune :

> Les Grecs et les Romains représentaient la Fortune sous la forme d'une déesse en équilibre sur une roue […] qui présidait aux hasards de la vie, elle distribuait le bonheur et le malheur sans règle apparente. La Fortune symbolisait l'incertitude de l'inconstance, l'aveuglement, les vicissitudes et les caprices de la nature. À l'époque de la Renaissance les emblèmes et les devises […] illustrent toutes les qualités de la fortune[21].

À la Renaissance, la Fortune est confondue avec l'Occasion puisqu'elle arbore à son tour une longue mèche sur le devant de la tête[22], laissant entendre qu'il faut la saisir dès qu'elle se présente car l'arrière de son crâne est chauve[23]. Au départ, la Fortune représente une puissance responsable de tous les désordres du monde et s'oppose donc à Némésis, cette déesse vengeresse et outil divin pour châtier l'*hybris* des hommes, qui accomplit les volontés du Destin. Mais lorsque le christianisme choisira de transformer le *Fatum* antique (la Fortune) en Providence, Némésis et la Fortune se rapprocheront et arriveront même parfois à se confondre[24].

---

[17] Juan F. Esteban Lorente, « Precisiones a los horóscopos artísticos de la Farnesina (Roma) y Zaporta (Zaragoza) », *Artigrama, Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, n° 8-9, 1991-1992, p. 341.

[18] Vladislava Lukasik, « Nature et Fortune : mère et marâtre », *in Hasard et Providence XIV^e^-XVII^e^ siècles, op. cit.,* p. 1 : la Fortune agit « selon son bon plaisir » et aime à combler les hommes « de dons vains et passagers et en les privant ensuite de tout ».

[19] Kenneth Lloyd-Jones, « La fortune dans la poésie de Marguerite de Navarre », *op. cit*., p. 411.

[20] La roue apparaît aussi chez Boèce, *Philosophiæ Consolatio*, 2, 2, 9-10.

[21] Dorothy Gabe Coleman, « *La fortune opulentement grasse* dans un dizain de Maurice Scève », *in* Enea Balmas (coord.), *op. cit*., p. 474.

[22] Lucie Galactéros de Boissier et Yves Giraud, « La Fortune classique entre le mythe et l'allégorie », *op. cit.,* p. 100.

[23] Pour ce changement dans la représentation de la Fortune, voir Frederick Kiefer, « The Conflation of *Fortuna* and *Occasio* in Renaissance Thought and Iconography », *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 1979, vol. 9-10, pp. 1-37.

[24] Voir Lucie Galactéros de Boissier, « Images emblématiques de la Fortune… », *op. cit.,* p. 87-89, et la note 1 page 79.

Étrangement, la définition de « FORTUNA » ne donne lieu à aucune référence emblématique dans le *Tesoro de la Lengua* :

> Vulgarmente lo que sucede a caso, sin poder ser prevenido; y assí dezimos buena fortuna o mala fortuna […]. Los gentiles la hizieron diosa y la edificaron templos y ordonaron sacrificios. […] Fué llamada la fortuna Ramnusia y Némesis, por el simulacro y estatua suya tan famosa que estaba en Ramnuente, barrio en Atenas, de mano de Phidias[25].

C'est à l'entrée « OCASIÓN » que les représentations iconographiques de la déesse avec ses attributs apparaissent mais elle est toujours qualifiée de païenne :

> Pintávanla [los gentiles] de muchas maneras, y particularmente en figura de donzella con solo un velo, con alas en los talones y la puntas de los pies sobre una rueda volúbil, con un copete de cabellos que le caían encima del rostro y todo lo demás de la cabeça sin ningún cabello; dando a entender que si, ofrecida la ocasión, no le echamos mano de los cabellos con la buena diligencia, se nos passa en un momento, sin que más se nos buelva a ofrecer[26].

Les représentations que nos auteurs donnent de la Fortune avec ses attributs sont fidèles à celle de cette déesse qui figure dans l'emblème d'Alciat « *IN OCCASIONEM* »[27] (Planche LXI, fig. 1). On y voit la mèche de cheveux, la roue, le voile, les ailes aux pieds, un couteau. L'épigramme emprunte le schéma dialogique de Socrate et la prosopopée pour élucider le symbolisme des différents attributs :

> Esta es obra de Lisipo de Sición.
> –Tú, ¿quién eres?
> –El instante de tiempo capturado
> que domina todas las cosas.
> –¿Por qué estás de pie y tienes alas?
> –Porque doy vueltas continuamente.
> –¿Por qué tienes alas en los pies?
> –Porque doquiera me arrastra la brisa más leve.
> –Dime por qué tienes en la diestra una afilada
> navaja.
> –Este signo enseña que soy más aguda que
> toda agudeza.
> –¿Por qué el mechón de cabellos en la
> frente?
> –Para ser cogida cuando me presento.
> –Pero, ay, dime, ¿por qué tienes calva la parte
> posterior de la cabeza?
> –Para que si alguna vez alguien me deja
> escapar con mis pies alados, no pueda
> atraparme de nuevo por el pelo[28].

[25] Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la Lengua, op. cit.*, vol. II, p. 921a-b.
[26] *Ibid.,* p. 1320a.
[27] Selon Elena Cantarino, cet emblème d'Alciat contribua à diffuser l'image de l'Occasion dans la littérature de l'époque ; cf. Baltasar Gracián, *El Criticón,* edición, bibliografía y notas de Elena Cantarino, *op. cit.*, p. 204, note 335.
[28] Alciato, *Emblemas*, Edición de Santiago Sebastián, *op. cit.*, p. 160.

L'étude de ces attributs a son importance puisque, comme le souligne Kenneth Lloyd-Jones, leur exploitation « n'a cessé de fournir un moyen de comprendre la part de l'individu dans les réussites et les échecs de la vie, et d'expliquer la nature des forces extérieures qui semblent toujours susceptibles d'intervenir et de changer le cours des évènements »[29].

Fortune préfère l'élément maritime[30] qui est le domaine de prédilection de l'aventure et c'est pourquoi sa roue est parfois remplacée par une coquille ou des dauphins[31]. Dans le texte discursif qui accompagne l'emblème « L'ymage de Fortune » de Gilles Corrozet, la déesse explique quel sens il faut donner à la boule et au dauphin qui apparaissent sous ses pieds (Planche LXI, fig. 2) :

> Dessous un pied le Dauphin parmi londe,
> Sous l'autre pied l'instable boule ronde,
> Je suis ainsi sur mer à l'aventure[32].

L'attribut traditionnel de la Fortune est la roue déjà présente dans l'art médiéval, elle sera citée à la Renaissance par presque tous les iconographes et iconologues. Toutefois, la roue ne figure pas dans les emblèmes d'Alciat qui lui préfère la sphère ; en revanche, Gilles Corrozet l'accompagne de deux attributs[33], la boule et le dauphin, l'une représentant son instabilité, l'autre sa célérité et/ou l'amitié pour l'homme : « Préférant l'onde (la mer surtout, domaine d'Aventure), elle abandonne sa roue supplicielle et lui préfère la coquille vénusienne, ou des dauphins amis de l'homme »[34]. Gilles Corrozet représente la Fortune sous la forme d'une femme qui tient en équilibre sur une boule, signe de son instabilité ; dans un autre emblème, il la dote d'une roue qu'elle tient à la main. Puis, dans l'emblème qu'il dédie à l'Occasion, il l'installe sur un bateau dans le but de montrer que l'élément maritime est son terrain de prédilection et qu'elle est inconstante.

---

[29] Kenneth Lloyd-Jones, « La fortune dans la poésie de Marguerite de Navarre », *in* Enea Balmas (coord.), *op. cit.*, p. 411. L'évolution de l'emploi de ces attributs est révélatrice comme l'explique Carmen Ripollés Melchor, « Fortuna, la muerte y el arte de la pintura : una lectura emblemática de *El gabinete del pintor*, de Frans Francken el joven », *op. cit.*, p. 1344 : « Esta nueva Fortuna, reflejando los intereses humanísticos de la época, dejaba de lado los atributos medievales (la rueda, la doble faz, los ojos vendados) para incorporar los que la habían acompañado en la Antigüedad: el mar y el viento, fuerzas naturales que señalaban el carácter impredecible e irracional de Fortuna ».

[30] Gloria Bossé-Truche, « Les représentations de la Prudence et de la Providence… », *op. cit.,* p. 5.

[31] Lucie Galactéros de Boissier et Yves Giraud, « La Fortune classique entre le mythe et l'allégorie », *op. cit.,* p. 100.

[32] Gilles Corrozet, *Hecatomgraphie, op. cit.,* n. p.

[33] Beverley Ormerod, « *Fortune* et *Occasion* dans la *Délie* de Maurice Scève », *in* Enea Balmas (coord.), *op. cit.,* p. 464.

[34] Lucie Galactéros de Boissier et Yves Giraud, *op. cit.*, p. 100.

Pour sa part, le mythographe espagnol Juan Pérez de Moya notait dans sa *Philosophia Secreta* que les anciens croyaient en l'existence de deux fortunes, selon qu'elle était favorable ou non aux hommes : « próspera y adversa ; a la próspera la llaman fortuna buena y a la adversa fortuna mala »[35].

À l'origine, la Fortune est donc une déesse païenne mais, à partir de la Renaissance – époque « imbue d'érudition antique »[36] –, les humanistes instaurent un certain syncrétisme entre quelques éléments païens et quelques éléments chrétiens. C'est ainsi que la Fortune va se confondre avec la Providence divine et le Destin : « la tyrannie de la métaphore mythologique faisait confondre les concepts ou les rendre interchangeables en les cachant sous la même expression »[37]. Pour autant, comme le rappelle Kasimierz Kupisz, l'Église ne négligera pas de souligner clairement l'opposition entre ces notions[38].

La reconnaissance de Fortune et le culte qui lui est dédié posent le problème crucial de la prédestination, au centre de la diatribe des XVI^e^ et XVII^e^ siècles entre deux écoles : l'école jésuite, d'une part, qui prône la liberté de choix entre le bien et le mal – le libre arbitre –, l'école janséniste, d'autre part, qui s'appuie sur la prédestination. Pour les catholiques, « l'homme a besoin d'une aide (*auxilium*) surnaturelle de la grâce pour accomplir tout acte méritoire au regard de la vie éternelle »[39].

L'omniprésence dans le bassin méditerranéen d'une divinité païenne vénérée et crainte inquiète alors les penseurs chrétiens qui rappelleront que la Fortune est un leurre. Pour faire disparaître son culte, elle est remplacée par la « Providence dont les arrêts les plus cruels sont acceptables parce qu'on les suppose finalement favorables »[40]. Suivant ce processus, le Destin insensible et la Fortune aveugle disparaissent au profit de la Providence divine qui, elle, est juste et clairvoyante puisqu'elle émane de Dieu[41]. Pour Lucie Galactéros de Boissier, l'omniprésence de Fortune et de ses « proches parentes (Occasio, Némesis) » montre « qu'il faut bien

[35] Juan Pérez de Moya, *Philosophia secreta*, *op. cit.*, p. 89.
[36] Kasimierz Kupisz, « L'idée de la providence chez Marguerite de Navarre et Jean Kochanowski », *in* Enea Balmas (coord.), *op. cit.*, p. 395.
[37] *Ibid.,* p. 395.
[38] *Ibid*., p. 395.
[39] Didier Souiller, *Calderón et le Grand Théâtre du Monde, op. cit.,* p. 27.
[40] Lucie Galactéros de Boissier et Yves Giraud, « La Fortune classique… », *op. cit*., p. 101.
[41] *Ibid.*, p. 104.

admettre le Destin comme l'un des grands thèmes de l'emblématique »[42], tout comme il est l'un des grands thèmes du roman néo-grec.

1. 3. La Fortune et l'élément maritime, leur prégnance dans le roman néo-grec

Dans le roman néo-grec espagnol, les nombreuses tempêtes qui s'abattent sur les personnages et qui provoquent la séparation des amants sont souvent imputées à la Fortune. Dans le *Peregrino*, l'assimilation devient totale au livre IV lorsque Lope de Vega emploie le terme « fortuna » pour parler de la tempête qui frappe les personnages. Au niveau stylistique, cette substitution lui permet d'éviter la répétition de « borrasca » après l'épisode de l'asile de fous où Nise, choisie par don Emilio, embarque sur le navire de ce dernier qui l'emmène en Italie :

> Todo esto aceptó Nise, porque perder la limpieza no es hidalga melancolía, mas habiéndose levantado un poco de borrasca en el golfo, conocieron los marineros por las señales, que suelen ser tan ciertas, que habían de correr fortuna. No fue vano el pronóstico, porque se esforzó el viento de suerte y la mar ensoberbecida salió de sí misma (p. 350).

Dans le *Persiles,* cette substitution apparaît également au chapitre 19 du Premier Livre dans l'épisode de l'île enneigée. Le terme « Fortuna » est utilisée sous une double acceptation sémantique, à la fois celle de malchance et celle de tempête maritime : « Miserables son y temerosas las fortunas del mar, pues los que las padecen se huelgan de trocarlas con las mayores que en la tierra se les ofrezcan » (pp. 253-254). Pour Carlos Romero Muñoz, l'expression « las fortunas del mar », sous l'acception « tempestad marítima », est devenue courante en castillan dès le XV^{e} siècle[43]. Pour David A. Boruchoff, Cervantès n'a nul besoin d'expliquer pourquoi la navigation dépend de la fortune : « ya lo sabe el lector », puis il explique que « las invectivas en contra de los caprichos del mar y de la fortuna son de hecho tan comunes en la literatura del Siglo de Oro que se burla de ellas Erasmo en el coloquio *Naufragium* (1523) »[44].

Le danger qu'implique l'élément maritime en raison de la force des évènements météorologiques apparaît au livre II de *Los trabajos de Persiles y*

[42] Lucie Galactéros de Boissier, « Images emblématiques de la Fortune… », *op. cit.*, p. 79.
[43] Voir note 4, page 253 de l'édition du *Persiles* utilisée.
[44] David A. Boruchoff, « *Persiles* y la poética de la salvación cristiana », *op. cit*., p. 866.

Sigismunda. Quand la protagoniste, au moment où son navire arrive au large du Portugal, se réjouit de bientôt poser le pied sur la terre ferme, le narrateur déclare :

> Contentísima estaba Auristela de ver que se le acercaba la hora de poner pie en tierra firme, sin andar de puerto en puerto y de isla en isla, sujeta a la inconstancia del mar y a la movible voluntad de los vientos; y más cuando supo que desde allí a Roma podía ir a pie enjuto, sin embarcarse otra vez, si no quisiese (p. 433).

Cervantès reprend ici l'opposition habituelle entre les dangers de la mer et ceux de la terre ferme[45] telle qu'elle existe chez Francisco López de Gómara[46] ou chez Isidoro de Sevilla, cité par Sebastián de Covarrubias à l'entrée « OCEANO » du *Tesoro de la Lengua*[47].

Il arrive cependant que la Fortune soit bénéfique en mer comme le souligne l'estampe intitulée « Fortune prospère » (Planche LXII, fig. 1) qui représente un homme paisiblement endormi dans une barque pendant que la Fortune, à l'aide d'un filet, pêche pour lui différents objets semblables à des monuments ainsi qu'un astrolabe. L'estampe signifie ainsi que l'homme, en cas de Fortune prospère, est capable de diriger le monde. Dans la même collection, figure une autre estampe, intitulée « Fortune adverse », qui délivre un message contraire à la précédente (Planche LXII, fig. 2) et dont le paysage est encore maritime. Cette fois, nulle embarcation n'est représentée mais la Fortune est montrée en équilibre sur une planche soutenue par un dauphin (cf. Planche I, fig. 1)[48] qui symbolise à la fois la célérité et l'amitié puisqu'il vient au secours du naufragé, selon le célèbre épisode d'Arion repris par Alciat dans son emblème « Sobre los avaros »[49] (Planche LXIII, fig. 1). La Fortune fait pencher la planche de son côté mettant ainsi en péril l'équilibre d'un César, debout à l'autre extrémité, qu'elle risque de faire tomber. L'estampe souligne l'instabilité de la condition humaine et laisse entendre que même les monarques peuvent être déchus à tout moment.

---

[45] David A. Boruchoff, « *Persiles* y la poética de la salvación cristiana », *op. cit.,* p. 854.
[46] Francisco López de Gómara, *Historia general de las Indias*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979, pp. 11-12 : « la tierra es fija, fuerte, y tan recia y bien fundada sobre sí misma, que nunca faltará ni flaqueará ».
[47] Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la Lengua, op. cit.,* Vol. II, p. 1321a.
[48] L'emblème d'Alciat intitulé « Le Prince procurant le salut de ses sujets » (Planche I, fig. 1) compare le prince à l'ancre et au dauphin qui aident le pilote (les sujets) lors de la tempête comme l'explique la glose : « Le Dauphin aime l'homme, lui presigne la tourmente avenir, et en [l'] aide à ancrer sûrement, procurant le salut de l'homme à son pouvoir, A l'exemple duquel le bon Prince doit aimer ses hommes en tribulation les secourir et être curieux de leur bien » : Alciat, *Tous les emblèmes*, *op. cit.*, p. 178.
[49] Alciato, *Emblemas,* Edición de Santiago Sebastián*, op. cit.*, p. 124.

Déjà chez Pétrarque et plus encore dans la littérature de l'époque, la terre ferme et le port symbolisent la sûreté, la stabilité et la fin de l'errance : « Lorsque les vents s'agitent autour de toi, rentre au port ; laisse-les rugir en tempête à tes oreilles, retire-toi dans la chambre close de ton cœur »[50]. L'emblème de Gilles Corrozet « Fault euiter mauluaise Fortune » (Planche LXIII, fig. 2) conseille à l'homme de faire comme le « lièvre marin ». L'animal se réfugie sur la terre ferme lorsqu'une tempête se lève signifiant ainsi que la mauvaise Fortune trouve son domaine de prédilection dans l'élément maritime. Le rapport entre la Fortune et la mer, ou plutôt, entre la Fortune et la navigation est introduit dans le discours du narrateur du *Persiles*, suite au naufrage du navire d'Arnaldo :

> Finalmente, el favor de los cielos se mezcló con los del viento, que poco a poco llevaron el esquife a la isla y les dio lugar de tomarle en la tierra [...]. Miserables son y temerosas las fortunas del mar, pues los que las padecen se huelgan de trocarlas con las mayores que en la tierra se les ofrezcan (I, 19, pp. 253-254).

Dans cet épisode, ce n'est pas une tempête qui fait sombrer le navire mais l'équipage d'Arnaldo. La tempête est métaphorique, elle symbolise les vices des hommes, leur luxure. Cependant, Dieu (« los cielos ») s'allie à la Fortune et intervient pour sauver les personnages ; il est représenté par le vent qui souffle favorablement sur la voile de la mauvaise Fortune pour la transformer en bonne Fortune.

C'est aussi le hasard qui régit la vie du Polonais Ortel Banedre et lui joue de mauvais tours. Après avoir tué un jeune portugais, il se réfugie chez la mère de celui-ci et impute le meurtre à la Fortune : « la ciega noche y la fortuna, más ciega, a la luz de mi mejor suerte, sin saber yo adonde, encaminó la punta de mi espada a la vista de mi contrario » (p. 490). Sauvé par la mère de sa victime, il décide de partir aux Indes et pense que ses malheurs sont finis quand advient sa rencontre avec Luisa, sa femme, qui le dépouille avant de s'enfuir avec un autre :

> Ya mi suerte, cansada de llevar la nave de mi ventura con próspero viento por el mar de la vida humana, quiso que diese un bajío que la destrozase toda y, así, hizo que […] me apeé en un mesón, que no me sirvió de mesón, sino de sepultura, pues en él hallé la de mi honra (p. 495).

Dans ces métaphores filées en allégorie, le personnage décline le *topos* de la vie humaine comparable à une navigation sujette aux vents tantôt favorables tantôt contraires.

[50] Pétrarque, *op. cit.,* p. 148.

Parfois, Cervantès ne reste pas fidèle à l'image de la suprématie de la Fortune sur la mer. Ainsi, prenant conscience de son erreur, Auristela se réjouissait d'avoir mis pied à terre et refusait de reprendre la mer pour atteindre sa destination. Cependant, d'autres mésaventures les attendent sur la terre ferme et, face à la dramatique histoire de Feliciana, Auristela conclut avec une grande lucidité : « Paréceme […] que los trabajos y los peligros no solamente tienen jurisdición en el mar, sino en toda la tierra » (III, 4, p. 457). Elle se rend donc à l'évidence que le monde terrestre, tout comme le monde maritime, est semé d'embûches. Le passage d'un espace à un autre ne délivre pas l'homme des tribulations de fortune.

De la même façon, dans le roman de Quintana, lorsque Hipólito décide de poursuivre son chemin suite à un emprisonnement injuste, le narrateur souligne ainsi :

> Se determinó a passar adelante, por ver si con la mudança del lugar era diversa la fortuna, como si la tierra que a todos nos haze miserables, pudiesse apartarse de nosostros, sino es perdiendo la vida (f° 15 r°).

Il ne sert à rien de fuir la fortune car la condition de l'homme est telle qu'elle est faite d'épreuves et de maux. C'est bien le même message que celui délivré par le roman picaresque.

Dans le *Criticón*, c'est lors de son naufrage que Critilo remarque la puissance de la déesse Fortune qui ne laisse aucun répit aux hommes en mer ; le narrateur ne manque pas de métaphoriser les malheurs qui se succèdent les uns aux autres comme les maillons d'une chaîne[51] :

> Mas, ¡ay!, que como andan encadenadas las desdichas, unas y otras se introducen, y el acabarse una es de ordinario el engendrarse otra mayor; cuando creyó hallarse en el seguro regazo de aquella madre común, volvió de nuevo a temer que, enfurecidas las olas, le arrebataban para estrellarle en uno de aquellos escollos, duras entrañas de su fortuna (p. 67).

La mer conserve ainsi sa symbolique contradictoire de mère qui donne la vie et d'élément destructeur qui peut l'ôter à tout moment[52].

[51] Quand don Carlos vient en aide à Hipólito, le narrateur du roman de Quintana semble plus optimiste car il arrive que les biens, eux aussi, se succèdent : « que pocas vezes es qualquiera persona dichosa de una sola manera, pues como los males se acompañan, también las dichas unas a otras siguen! » (f° 166 v°).

[52] Michel Cazenave (ed.), *Encyclopédie des symboles, op. cit.,* pp. 405b-406a.

1. 4. Les caractéristiques de la Fortune

1. 4. 1. La Fortune rapide, versatile, aveugle, téméraire et aléatoire.

Dans son iconographie, la Fortune a constamment arboré des attributs symbolisant ses caractéristiques ; les attributs présentés dans les emblèmes sont « spécifiques à cette *Fortuna* littéraire »[53]. Nombre d'entre eux apparaissent dans l'ouvrage de Boèce (480-525), *La Consolation philosophique*, comme symboles de son inconstance, de sa rapidité et de sa cécité. Philosophie interpelle ainsi l'homme pour prendre la défense de la Fortune :

> Quoi ! Tu t'imagines que la Fortune a changé à ton égard ? Non pas. De tout temps elle a eu ces procédés et ce caractère. Il est plus vrai de dire que dans ses rapports avec toi, c'est à son inconstance qu'elle est restée fidèle […]. Tu connais à présent sous son double visage cette aveugle divinité. Déguisée encore pour nombre d'autres, elle s'est révélée à toi toute entière.
> Le changement, voilà ma nature, voilà le jeu éternel que je joue. Ma roue tourbillonne sous ma main. Élever en haut ce qui est en bas, jeter en bas ce qui est en haut, voilà mon plaisir. Monte si le cœur t'en dit, ami, à condition qu'aussitôt que la règle de mon jeu le voudra, tu descendras sans te plaindre. Est-ce que tu ne connaissais pas mon caractère?[54]

Une fois que l'homme reconnaît l'inconstance de la déesse, il n'a plus l'heur de s'en plaindre et peut même « se donner les moyens de s'en affranchir »[55]. S'il accepte les dons éphémères qu'elle lui fait, il renonce à l'accuser par la suite de les lui avoir ôtés comme le montre la métaphore du jeu.

Les mêmes reproches sur l'inconstance et la supposée injustice de la Fortune lui sont également imputés par les personnages du roman néo-grec. Dans *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, l'image de la roue qui fait monter et descendre les hommes est reprise par Auristela pour insister sur son caractère aléatoire puisque la Fortune est aveugle (elle est le plus souvent représentée avec les yeux bandés comme la Justice) :

> Esta que llaman Fortuna (de quien he oído hablar algunas veces, de la cual se dice que quita y da los bienes cuando, como y a quien quiere) sin duda alguna debe de ser ciega y antojadiza, pues, a nuestro parecer levanta a los que habían de estar por el suelo y derriba a los que están sobre los montes de la luna (III, 4, p. 457).

---

[53] Nicole Hecquet-Noti, « *Fortuna* dans le monde latin : chance ou hasard ? », *in* Yasmina Foehr-Janssens, *La Fortune. Thèmes, représentations, discours*, *op. cit.,* p. 21.
[54] Boèce, *La Consolation philosophique*, Paris, Hachette, 1861, Livre II, I-III, pp. 53-59.
[55] Emmanuelle Métry, « *Fortuna* et *Philosophia* : une alliance inattendue. Quelques remarques sur le rôle de la fortune dans la *Consolation de Philosophie* de Boèce », *in* Yasmina Foehr-Janssens, *La Fortune. Thèmes, représentations, discours*, *op. cit.,* p. 67.

Quand le médisant Clodio évoque le passé de la lascive Rosamunda, il la place au pinacle de la Roue – la mèche frontale de la Fortune en main – et lui attribue les mêmes pouvoirs que cette dernière[56] :

> Levantó caídos viciosos y derribó levantados virtuosos; cumplió sus gustos, tan torpe como públicamente, en menoscabo de la autoridad del rey y en muestra de sus torpes apetitos [...]. Cuando ésta estaba en la cumbre de su rueda y tenía asida por la guedeja a la fortuna, vivía yo despechado (p. 223).

John T. Cull rappelle que, tout comme l'Occasion, la Fortune était parfois personnifiée par une femme avec une mèche de cheveux sur le front et que c'est très certainement à cette représentation emblématique que Cervantès se réfère dans ce passage[57].

L'assimilation entre la fortune inconstante et la femme apparaît également chez Quintana sans être attribuée pour autant à un personnage féminin particulier :

> O como se descubre en su condición que la Fortuna es muger! O que mal haze quien la busca, pues siempre se le esconde, y que bien quien la dexa, pues siempre se le ofrece! O quan vil es en la mudança; y quan breve en la permanencia! […] Fundo esta paradoxa en que su rueda está en continuo movimiento; y asi es fuerça que para subir a los que están en el grado infimo, baxe a los que están en la cumbre. De aquí se sigue, que el prospero debe temer su caída, y el mísero esperar que llegará su prosperidad (f° 120 r°).

Dans l'autre chef-d'œuvre de Cervantès, Don Quichotte se plaint de la fortune qui lui est contraire et plus précisément « de sus vueltas y revueltas »[58]. Sancho Panza lui conseille alors de faire preuve de patience et de résignation en se basant sur sa propre expérience[59] :

> –Tan de valientes corazones es, señor mío, tener sufrimiento en las desgracias como alegría en las prosperidades; y esto lo juzgo por mí mismo, Que si cuando era gobernador estaba alegre, agora que soy escudero de a pie, no estoy triste[60].

Puis il reprend à son compte cette image de la Fortune aveugle que Don Quichotte nie en bloc, préférant rester fidèle à la doctrine catholique :

---

[56] Joaquín Casalduero, *Sentido y forma de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*, *op. cit.,* p. 67.
[57] John T. Cull, « Emblem motifs in *Persiles y Sigismunda* », *op. cit.,* p. 201.
[58] Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha II*, edición de John Jay Allen, *op. cit.*, cap. LXVI, p. 526.
[59] Kenneth Krabbenhoft, *op. cit.,* p. 52.
[60] Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha II,* edición de John Jay Allen, *op. cit.,* cap. LXVI, p. 526.

> –He oído decir que esta que llaman por ahí Fortuna es una mujer borracha y antojadiza, y, sobre todo, ciega, y así, no vee lo que hace, ni sabe a quién derriba, ni a quién ensalza.
> –Muy filósofo estás, Sancho –respondió don Quijote–; muy a lo discreto hablas; no sé quién te lo enseña. Lo que te sé decir es que no hay fortuna en el mundo, ni las cosas que en él suceden, buenas o malas que sean, vienen acaso, sino por particular providencia de los cielos, y de aquí viene lo que suele decirse: que cada uno es artífice de su ventura[61].

De la même façon, apparaît chez Gracián cette opposition entre l'erreur de l'un des protagonistes et la clairvoyance de l'autre. Ainsi, dans la seconde partie du *Criticón* (*Crise* VI : « Cargos y descargos de la Fortuna »), un courtisan explique que la Fortune, les yeux bandés, distribue « à l'aveuglette » et au hasard les biens aux hommes. Un étudiant l'illustre par une anecdote : sous un arbre duquel pendent en guise de fruits différents attributs (couteau, couronne...) se trouvent des hommes très différents. La Fortune se met à secouer avec un bâton les branches de l'arbre « a ciegas » –comme si elle jouait à colin-maillard– pour en décrocher les fruits qui tombent alors au hasard sur la tête des hommes se trouvant en dessous. Critilo, avec beaucoup de sagesse, pense que ce sont plutôt les hommes qui sont aveugles car ils partent dès leur naissance en quête de la fortune alors qu'elle semble avoir tant de défauts : « ¿Es posible –ponderó Critilo– que de tantos azares se compone, y con todo eso, la vamos a buscar desde que nacimos, y más ciegos y más locos nos vamos tras ella? » (p. 417). La suite lui donne finalement raison car, quand les deux voyageurs rencontrent la déesse fortune, elle ne correspond en rien à la vision traditionnelle puisqu'elle n'est pas aveugle et possède même une acuité visuelle supérieure à celle de l'aigle.

1. 4. 2. Cécité et témérité : la chute mythologique et symbolique

Dans le prologue de *Los Trabajos de Hipólito y Aminta*, Francisco de Quintana déclare que le but de son roman est d'instruire la jeunesse de façon récréative : « mi deseo solo ha sido proponer unos sucessos que deleitando enseñen, y enseñando diviertan, y unos discursos adornados de sentencias, entre consejos que tal vez sirvan de avisos »[62]. Selon Francisco de Quintana, les jeunes gens doivent recevoir un enseignement pour ne pas tomber dans l'erreur. Il souligne leur témérité et leur cécité qui représente ici le champ de vision restreint à leur savoir et à leurs

[61] Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha II, op. cit.,* cap. LXVI, p. 526.
[62] Francisco de Quintana, « Prólogo », *Historia de Hipólito y Aminta, op. cit*., n. p.

connaissances, c'est-à-dire à leur courte expérience de la vie. Il s'agit donc pour l'auteur de les instruire par des exemples pour élargir leur champ de vision et leur éviter de courir des risques ou de commettre des erreurs : « aver corrido algunas lineas en estos discursos; si tal vez incultos, nunca faltos de sentencias y avisos, con que prevenir los riesgos, a que la juventud desbocada se ocasiona, y ciega se determina »[63].

La référence à la cécité ainsi que l'emploi du verbe « ocasionar » renvoient explicitement à la Fortune. En outre, le mythe de Phaéton est présent en toile de fond puisque le narrateur souligne la témérité de la jeunesse « desbocada » (terme qui renvoie aux chevaux du char du soleil qui se sont emballés). Le personnage de Phaéton, fréquent dans les emblèmes, est le parfait représentant de cette témérité. Le mythe raconte que Phaéton alla voir Phébus pour savoir s'il était réellement son père. Pour prouver sa paternité, Phébus promet à Phaéton de lui offrir ce qu'il désire. Le jeune homme lui fait part de son désir de conduire le char du soleil ce qui inquiète Phébus car il sait parfaitement qu'aucun humain n'a assez de force pour y parvenir. Contraint par sa promesse, il accepte tout en mettant Phaéton en garde sur les dangers et la difficulté d'une telle entreprise. En dépit des conseils de son père, l'orgueilleux Phaéton s'empara des rênes mais n'eut pas assez de force pour contrôler les chevaux qui s'emballèrent, le char du soleil passa si près de la terre qu'il l'incendia. Pour empêcher la destruction de l'univers, Zeus foudroya Phaéton qui tomba dans les abîmes. Les Naïades de l'Hespéride l'enterrèrent et gravèrent dans la pierre : « Ci-gît Phaéton, conducteur du char de son père ; s'il ne réussit pas à le gouverner, du moins il est tombé victime d'une noble audace »[64].

Plusieurs emblémistes utilisèrent le mythe de Phaéton à la suite d'Alciat qui traita le mythe dans deux emblèmes, tous deux en relation avec la démesure. Un des emblèmes (Planche LXIV, fig. 1) représente Phaéton conduisant le char du soleil ; l'épigramme met en garde contre la témérité irraisonnée et le caprice :

> En vano tensa las riendas el auriga que
> conduce un caballo *desbocado*: se precipita
> a la caída. No creas fácilmente a aquél al que
> no gobierna la razón y se deja llevar a la
> ligera por su propio capricho[65].

[63] Francisco de Quintana, « Prólogo », *Historia de Hipólito y Aminta, op. cit*., n. p.
[64] Ovide, *Les Métamorphoses*, Paris, Gallimard, 1992, Livre II, vers 328-329.
[65] Alciato, *Emblemas*, Edición de Santiago Sebastián, *op. cit.*, p. 91.

Ce personnage mythologique apparaît chez Gracián lorsque ses personnages arrivent à un croisement rappelant le Y pythagoricien qui a ici la particularité de proposer trois chemins au lieu des deux traditionnels (vice *vs* vertu). Différents aphorismes sont gravés sur un écriteau, comme « Ve por el medio, y correrás seguro » (p. 128), ainsi que des *ekphrasis* renvoyant à des représentations picturales : « vieron el temerario joven montando en la carroza de luces » (p. 128). L'enseignement donné par l'épisode mythologique de Phaéton sert d'indication aux personnages sur le chemin qu'ils doivent choisir – c'est à dire celui du centre – puisqu'il ne faut pas aller vers les extrêmes mais rester dans le juste milieu, en fonction du *topos* de l'*aurea mediocritas*. Pour parfaire l'enseignement, Icare – lui aussi insouciant et téméraire comme Phaéton, est évoqué à la suite. Oublieux du conseil de son père Dédale « Vuela por el medio » (p. 129), il vole trop près du soleil et sera puni en chutant dans la mer[66].

La *pictura* d'un emblème de Sebastián de Covarrubias (Planche LXIV, fig. 2) montre, en arrière-plan, Icare précipité dans l'eau alors que Dédale, au premier plan, parvient à fuir le labyrinthe. L'un incarne la chute de l'homme par le péché, l'autre « l'espoir qui anime l'homme de bien dont la vertu lui permettra de triompher du mal »[67]. Le but de l'emblème est de souligner « l'ingéniosité dont l'homme est capable de faire preuve pour se sortir du danger que représente le péché »[68]. C'est également en arrière-plan, comme motif secondaire, que Otto Van Veen choisit de placer Icare dans l'emblème qui a pour *mote* « La virtud consiste en el Medio »[69] (Planche LXV, fig. 1). L'emblémiste anversois explique le sens de la *pictura* en présentant les trois allégories situées au premier plan. La vertu se tient au centre « constante e inmobil »[70], entre les vices que sont la prodigalité à droite et l'avarice à gauche[71]. L'épigramme incite à fuir les vices – « siempre la virtud / se aparta de sus estremos »[72] – et recommande d'éviter l'*hybris* pour ne pas risquer d'être damné pour l'éternité.

---

[66] La mer possède une symbolique multiple. Dans la Bible, elle est le lieu « où réside le principe du mal » mais elle est aussi l'instrument du châtiment divin ; cf. Christian Bouzy, « Crime et châtiment dans les livres d'emblèmes… », *op. cit.,* p. 10.
[67] *Ibid.,* p. 12.
[68] *Ibid.,* p. 11.
[69] Otto Van Veen, *Theatro Moral de la Vida Humana*, *op. cit*., p. 21.
[70] *Ibid*., p. 22.
[71] Pour le rapport entre cet emblème et le thème de la richesse, voir Christian Bouzy, « Les lieux communs de la richesse dans l'emblématique européenne des XVI^{e} et XVII^{e} siècles », *in* Marie Miranda, *Réalités et représentations de la richesse*, Nancy, Presses Universitaires, 2011, pp. 57-58.
[72] Otto Van Veen, *Theatro Moral de la Vida Humana*, *op. cit*., p. 21.

La chute d'Icare est mise à profit pour dénoncer ces excès qui ne sont que chute de l'âme. Cet *exemplum* incite donc le chrétien à suivre le chemin du milieu, le seul qui garantisse la tranquillité de l'esprit et l'éloignement du danger. Dans le *Criticón*, c'est dans le même esprit métaphorique que Critilo conseille à Andrenio, pour avoir une existence paisible, de ne pas suivre les autres hommes :

> Todos, al fin, verás que van por extremos, errando en el camino de la vida de medio en medio. Echamos nosotros por el más seguro, aunque no tan pausible, que es el de la prudente y feliz medianía, no tan dificultoso como el de los extremos por contenerse siempre en un buen medio (p. 132).

Le conseil de Critilo est le bon puisque tous les personnages qui le suivent sur le chemin central ressentent très rapidement une sensation de bien-être semblable à la félicité : « notable alegría interior » (p. 132).

Dans le second emblème d'Alciat illustrant l'épisode de Phaéton, intitulé « *IN TEMERARIOS* » (Planche LXV, fig. 2), l'avertissement n'a pas servi : le présomptueux fils de Phébus tombe du char du soleil. Par le biais de ces deux emblèmes, Alciat ne dénonce pas seulement la témérité de la jeunesse mais également celle de tous ceux, y compris les rois, qui pèchent par ambition :

> Así ocurre a muchos
> reyes que, movidos por una ambición
> juvenil, son lanzados hacia los astros por la
> rueda de la Fortuna, y tras haber provocado
> grandes desgracias entre el género humano y
> a sí mismos, pagan después las penas
> por todos sus crímenes[73].

La chute de Phaéton n'est pas due uniquement à une erreur propre; elle est provoquée par une entité qui le dépasse : la Fortune. Parce qu'il se jugeait capable d'atteindre l'univers des Dieux auquel il n'a pas droit d'accès puisqu'il n'est qu'un demi-dieu – sa mère étant mortelle –, il reste malgré tout coupable de témérité et d'orgueil. Son destin est emblématique du processus de la Roue de Fortune : à l'élévation s'ensuit une chute. Tous ces exemples sont proposés tantôt à la fois à la méditation des personnages du roman néo-grec et à celle du lecteur afin de l'édifier – quand ils sont énoncés par les personnages eux-mêmes afin de favoriser un processus d'identification –, tantôt à celle du seul lecteur quand il s'agit d'une intervention du narrateur.

[73] Alciato, *Emblemas*, Edición de Santiago Sebastián, *op. cit.,* p. 92.

1. 5. L'Amour et la Fortune

1. 5. 1. Savoir saisir l'Occasion

L'amour a un pouvoir particulier dans le *Persiles*, il pousse les personnages à l'extrême. Isabela Castrucho, par exemple, feint d'être possédée pour retarder son départ jusqu'à l'arrivée d'Andrea Marulo (III, 20-21) ; Ruperta a soif de vengeance mais finit par tomber éperdument amoureuse de celui qu'elle voulait tuer (III, 16-17) ; Ambrosia Agustina se déguise en homme et s'enrôle comme soldat pour rejoindre son époux parti à la guerre (III, 12). La Fortune constitue pourtant un pouvoir supérieur à l'amour car, comme le souligne Emilio Orozco Díaz, « sin ella nada es posible »[74]. C'est sans doute pour cette raison que les allusions à la Fortune sont fréquentes dans les épisodes où la thématique amoureuse domine. Quand Isabela Castrucho raconte comment elle a persuadé Andrea Marulo de l'aimer, elle rappelle l'image de la mèche de cheveux d'Occasion[75] qu'il faut saisir au moment précis où elle se présente : « que la Ocasión en mí le ofrecía sus cabellos: que los tomase y que no diese lugar en no hacello al arrepentimiento, y que no tomase de mi facilidad ocasión para no estimarme » (III, 20, p. 615-616).

Dans le *Criticón*, c'est dans la même perspective que Gracián se réfère à plusieurs reprises à ce *topos* devenu proverbial : « A la ocasión la pintan calva »[76]. Ainsi, pour distinguer la vue et l'ouïe, Artemia déclare « los objetos del ver permanecen, puédense ver, si no ahora, después ; pero los del oír van deprisa, y la ocasión es calva » (I, 9, p. 204)[77]. Dans le *Criticón*, le lieu commun devient une ritournelle : pour ne pas rater l'occasion qui se présente « lo más importante es tener ojo para la ocasión »[78].

[74] Emilio Orozco Díaz, *op. cit.,* p. 305.
[75] John T. Cull, « Emblem motifs in *Persiles y Sigismunda* », *op. cit.*, p. 200.
[76] Le jésuite connaissait parfaitement les emblèmes d'Alciat qu'il cite maintes fois dans son *Agudeza y Arte del Ingenio*. L'influence d'Alciat est relevée dans l'œuvre de Gracián par María Teresa Cacho, « Ver como vivir. El ojo en la obra de Gracián », *op. cit*., p. 132.
[77] Les autres exemples apparaissent au livre II, *crise* VII : « iba ponderando a Critilo y Andrenio una agradable doncella, ministra de la Fortuna […] que compadecida de verlos en el común riesgo, estando ya para despeñarse, les asió del copete de la ocasión y los detuvo » (p. 431) ; livre II, *crise* IX : « estaba también el que hacía almohada del chapín de la Fortuna, y a su lado el que del cogote de la Ocasión pretendía hacerse la barba » (p. 474) ; livre III, *crise* I : « tráenlos [los ministros] a todos como por los cabellos, dejándolos tal vez más rotos que una ocasión venturosa » (p. 562).
[78] María Teresa Cacho, « Ver como vivir. El ojo en la obra de Gracián », *op. cit*., p. 132.

Quiconque ne saisit pas la Fortune lorsqu'elle s'offre à lui se repent donc de cette erreur comme le montre aussi l'emblème de Jean-Jacques Boissard intitulé « Qui perd l'occasion tard se repend » (Planche LXVI, fig. 1) :

> Humain chestif humain, le bonheur assiegé
> Eschappera du clos ou foible tu l'enseres,
> Il ne peut estre pris: tes forces sont legeres,
> Si de l'occasion tu n'y es soulagé.
>
> Elle est chauve pourtant, & sa prise est fortuite.
> Parù qu'elle a, soudain elle se met en fuite
> Si par le crin frontal on ne vient l'attrapper.
>
> Happe la donc à temps, & fuys la penitence
> Qui d'un foüet noüailleux de tarde repentance,
> Gesne l'homme fetard, qui la laisse eschapper[79].

Sur la *pictura,* Occasion est entourée de part et d'autre par deux hommes. Derrière elle, celui qui n'a su la saisir lorsqu'elle s'est présentée à lui semble mécontent mais il est trop tard pour lui puisque l'arrière de son crâne est chauve[80]. En revanche, l'homme qui se trouve devant elle en habit de soldat la tient fermement par sa mèche de cheveux.

Hipólito sait qu'il ne faut pas laisser passer l'Occasion au moment où elle se présente. Dans le récit rétrospectif de ses amours avec Clara, il déclare l'avoir saisie en adressant la parole à la jeune femme pour convenir d'un futur rendez-vous : « sin dexar passar la ocasion la rogue que procurasse, que nos viessemos donde la manifestasse mi sentimiento » (f° 96 v°). L'Occasion lui a déjà permis de montrer son courage alors qu'il était prisonnier d'un ruisseau en crue : « Mas haziéndose de la ocasión impensada ostentación cuerda de su valor, hizo al peligro crisol de su alentado esfuerço » (f° 4 v°). Parvenu à sortir du ruisseau après maints efforts, Hipólito fait ensuite la rencontre d'Aminta. Tout l'épisode est placé sous l'influence de l'Occasion comme le montrent les nombreux emplois du terme ; par exemple, lorsqu'il voit Aminta : « Quiso preguntarle muchas vezes quien era, y que ocasion la avia traido a tan estraño lugar, y siempre lo dexava de hazer, atendiendo a que aquella ocasion no era a proposito » (f° 5 v°). Plus tard, alors qu'un taureau menace

[79] Jean-Jacques Boissard, *op. cit.*, p. 60.
[80] Rubén Soto Rivera rappelle que l'image de l'Occasion chauve a été diffusée par l'intermédiaire de l'emblème d'Alciat mais que c'est l'influence érasmiste qui a imposé cette représentation iconographique en Espagne grâce à des penseurs comme Pedro Mexía ou Juan Pérez de Moya, *op. cit.,* p. 16.

de les charger pendant qu'ils traversent un pré, Hipólito fait à nouveau preuve de courage « Atendia a que huir seria afrentoso, y en tal ocasion infame » (f° 7 r°).

Dans le roman de Quintana, tout danger qui apparaît devient donc pour le protagoniste une occasion de prouver son courage. Aminta semble, à bien des égards, être une femme opportuniste. Ainsi, le récit de ses aventures est toujours marqué par des références à l'Occasion et, à chaque fois, l'héroïne insiste sur le fait qu'elle l'a saisie. Enfermée dans sa chambre, elle attend que l'occasion de fuir se présente : « Viame con todas estas prevenciones afligida, con la falta de libertad pesarosa, y con el empeño, que como huviera ocasion, no dudara salir de aquel lugar » (f° 71 r°). Elle explique ensuite qu'elle a ura l'aide de « Laurencio, criado de [su] padre, puesto que lo avia sido con intento de favorecer[la] en la ocasion que se ofreciesse » (f° 71 v°). Plus tard, une fois sortie de sa chambre, elle s'empresse d'aller voir ce serviteur refusant de « huir la ocasion en que estava » (f° 72 v°). Don Enrique représente son unique chance de quitter sa maison définitivement et c'est pourquoi elle le suit sans hésiter. Après tout le mal qu'Enrique lui a fait subir, elle dit attendre le meilleur moment pour se venger : « mas hasta mejor ocasion iva dilatando la vengança que cada dia se alimentava en [sus] entrañas » (f° 76 v°).

1. 5. 2. Rapidité et versatilité ou la mèche de cheveux : lueur d'espoir

Chaque occasion est éphémère et se présente dans un laps de temps très court. Pour cette raison, elle est souvent représentée avec des ailes aux pieds pour souligner sa célérité ; il faut donc la saisir dès qu'elle se présente. Cette opportunité est symbolisée par la mèche de cheveux qu'arbore Fortune ou Occasion[81]. Certes, si elle semble s'imposer aux hommes, sans leur laisser le choix, il lui arrive aussi d'offrir sa mèche de cheveux pour que les hommes la saisissent[82].

[81] Ignacio Arellano, « Visiones y símbolos emblemáticos… », *op. cit*., pp. 175-176.
[82] Lucie Galactéros de Boissier relève cette évolution qui marque le XV^e^ siècle : « Fortune-*Occasio*, la Chance, conception révolutionnaire, innovation propre à la charnière des XV^e^-XVI^e^ siècles. Brusquement, *Occasio* paraît lassée de son ancienne indifférence tandis que Fortune abandonne sa roue méchante. […] Cette longue mèche que la Chance laisse flotter accentue son aspect abordable, voire provocant. Plus tard, quand ses adorateurs devenus confiants auront (comme dans un miroir) affermi son assurance à la mesure de leur optimisme, il lui arrivera de saisir cette mèche de ses propres mains, comme pour la leur tendre », « Images emblématiques de la Fortune. Éléments d'une typologie », *op. cit.,* pp. 89-90.

Dans les *picturae* emblématiques d'Alciat (Planche LXI, fig. 1), de Cesare Ripa (Planche LXVI, fig. 2) ou de Guillaume de La Perrière (Planche LXVII, fig. 1), cette mèche de cheveux est un attribut indispensable de la déesse. À la suite d'Alciat, Gilles Corrozet reprend cette mèche symbolique dans la *pictura* et utilise la forme dialogique dans le texte discursif. À travers le procédé de la prosopopée, l'Occasion s'exprime ainsi (Planche LXVII, fig. 2) :

> Tous mes cheveux s'épandent par devant :
> Et ne me peut arrêter d'un seul point :
> Car de cheveux derrière n'ay-je point.
> Celui qui donc me laissera fuir.
> Ne pourra plus après de moi jouir[83].

La glose ne fait que reprendre l'épigramme dans laquelle Gilles Corrozet « insiste sur le regret de celui qui n'a pas saisi la chance qui s'offrait à lui »[84]. Chez Guillaume de La Perrière, Occasion a les pieds ailés et tient dans la main un rasoir « dont le fil dit l'acuité de l'instant propice »[85].

Dans *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, l'image de la mèche de cheveux d'Occasion est utilisée à différentes fins : « for good and evil » commente John T. Cull[86]. La magicienne Cenotia conseille au roi Policarpo, sur le point de laisser partir Auristela, de n'en rien faire : « No deje, señor, que la ocasión que agora se te ofrece te vuelva la calva en lugar de la guedeja » (II, 11, p. 355)[87]. Feliciana, quant à elle, pervertit cette image en déclarant « nunca la ocasión vuelve las espaldas, antes en la mitad de las imposibilidades, ofrece su guedeja » (III, 3, p. 454). Elle a su saisir l'occasion qui se présentait à elle en s'unissant à un homme riche alors que ses parents voulaient la marier à un homme plus pauvre. Feliciana détourne cet attribut de la Fortune, tout comme son histoire détourne le schéma habituel des contes qui, généralement, présentent une jeune fille amoureuse d'un homme pauvre et à laquelle ses parents veulent imposer un homme riche.

Lorsqu'un comte, avant de mourir, propose d'épouser Constanza pour qu'elle obtienne ce titre de noblesse, le grand-père de celle-ci, après avoir hésité à accepter la proposition de mariage, déclare : « no quiero ser tan ignorante que no quiera abrir

[83] Gilles Corrozet, *L'Hécatomgraphie*, *op. cit.*, emblème 83.
[84] Lucie Galactéros de Boissier, « Images emblématiques de la Fortune… », *op. cit.*, p. 89.
[85] *Ibid.*, p. 88.
[86] John T. Cull, « Emblem motifs in *Persiles y Sigismunda* », *op. cit.*, p. 199-201.
[87] Les nombreuses références à la mèche de cheveux, attribut qui facilite la confusion entre la Fortune et l'Occasion, sont soulignées par John T. Cull, *ibid*., p. 199-201.

a la buena suerte, que está llamando a las puertas de mi casa » (p. 522). La chance, l'Occasion, se présente parfois d'elle-même à l'homme qui n'a donc plus besoin de partir à sa recherche mais doit l'accueillir. Les autres membres de la famille ainsi que le couple de protagonistes lui conseillent même « que asiesen a la ocasión por los cabellos que les ofrecía y trujesen quien llevase al cabo aquel negocio » (p. 522).

Cette idée est représentée dans un emblème de Gabriel Rollenhagen (Planche LXVIII, fig. 1) où l'on voit l'Occasion de face, nue, déclarant qu'elle pourra s'offrir à nouveau. Selon Lucie Galactéros de Boissier, c'est là un « aimable changement de mœurs : le partenaire n'est plus mis en demeure, il est sollicité »[88].

Isabela Castrucha qui déclare sa flamme à Andrea Marulo précise : « la ocasión en mí le ofrecía sus cabellos : que los tomase y que no diese lugar en no hacello al arrepentimiento » (pp. 615-616). Cette vision du personnage est parfaitement conforme à « la position volontariste de l'homme de la Renaissance »[89] que Lucie Galactéros de Boissier qualifie d'« euphorisante », car « elle pousse à l'action individuelle, exhorte à saisir l'Occasion mais aussi à la poursuivre quand elle fuit, à gagner Fortune grâce aux armes de Vertu »[90].

Le duc de Nemours voyant qu'Auristela perd, à cause de la magie d'une sorcière juive, la beauté dont il était épris, donne comme prétexte à son départ :

> Pues la ventura me ha sido tan contraria, hermosa señora, que no me ha dejado conseguir el deseo que tenía de recibirte por mi legítima esposa, antes de que la desesperación me traiga a términos de perder el alma, como me ha traído en los de perder la vida, quiero por otro camino probar mi ventura, porque sé cierto que no tengo de tener ninguna buena aunque la procure (IV, 9, p. 686).

Auristela lui donnera le portrait pour lequel il s'était battu contre Arnaldo au début du livre IV. Face à l'attitude du duc, le narrateur précise avec ironie qu'il est un « Discreto amante y el primero, quizá, que haya sabido aprovecharse de las guedejas que la ocasión le ofrecía » (II, 9, p. 687). La plupart des personnages de Cervantès connaissent bien l'expression « saisir l'occasion » et la mettent en pratique dès qu'ils peuvent.

La chance reste, malgré tout, difficile à saisir d'autant plus que Fortune est une déesse particulièrement rapide, tout comme l'Occasion de Ripa (Planche LXVI, fig. 2) :

---

[88] Lucie Galactéros de Boissier, « Images emblématiques de la Fortune… », *op. cit.*, p. 89.
[89] *Ibid*., p. 84.
[90] *Ibid*., p. 84.

> Elle est chauve par derrière, & chevelue par devant, pour nous apprendre qu'il la faut empoigner quand elle se présente, de crainte qu'elle ne nous échappe ; car elle est volage, & toujours preste à s'enfuir. Voilà pourquoi elle est ici peinte ayant un pied en l'air, & l'autre sur une Roue. Quant au Rasoir qu'elle porte, il signifie que dés aussitôt qu'elle s'offre à nous, il est nécessaire de retrancher toutes les sortes d'empêchements & d'obstacles, pour la suivre où elle nous appelle[91].

1. 6. La Roue de Fortune

La roue comme attribut de la Fortune est un symbole très ancien, elle figure dans une mosaïque de l'époque de l'empereur Antonin 86-161 mais date certainement d'une antiquité plus lointaine puisque le poète lyrique grec Anacréon (VI^{e}-V^{e} siècle avant J.-C.) y faisait déjà allusion[92]. À partir du XII^{e} siècle, elle symbolisa le hasard et servit à expliquer ce qui échappe à l'homme en illustrant « le changement perpétuel qui caractérise la condition humaine »[93] ; la roue s'apparenta ainsi de plus en plus à la vision qu'en donne Boèce dans sa *Consolation*[94]. Les emblémistes utiliseront tantôt la sphère tantôt la roue pour symboliser son inconstance et son instabilité. Beverley Ormerod relève qu'elle « est négligée par Alciat, qui semble lui préférer la sphère comme image du mouvement incessant »[95] ; en revanche, Gilles Corrozet « emploie plus souvent la roue que la sphère : sa Fortune vogue sur une boule […], mais ailleurs elle porte à la main sa roue ; son Occasion, " mobile & glissante ", se tient debout dans un bateau »[96].

1. 6. 1. Circularité de la Roue et circularité du Temps

Dans le genre romanesque néo-grec abondent les hasards, les interventions de la Fortune, de la Providence. Le rôle de la Fortune y est essentiel car elle permet de relancer l'action, de créer un certain dynamisme. Les hasards ne sont rien d'autre

---

[91] Cesare Ripa, *Iconologie, op. cit.,* Seconde Partie, p. 137.
[92] Michel Cazenave, *Encyclopédie des symboles, op. cit.,* p. 591a.
[93] *Ibid.,* p. 591a.
[94] « C'est à partir de la *Consolation* que la roue sera l'instrument par excellence de Fortune », Vladislava Lukasik, « Nature et Fortune : mère et marâtre *», op. cit.*, p. 1. [en ligne] disponible sur http://www.umr6576.cesr.univ-tours.fr/publications/HasardetProvidence/fichiers/pdf/Lukasik.pdf, consulté le 17/07/2012.
[95] Beverley Ormerod, « *Fortune* et *Occasion* dans la *Délie* de Maurice Scève »*, op. cit.,* p. 463.
[96] *Ibid.,* p. 463.

qu'une série d'épreuves que les personnages subissent « en fonction de la topique des *impedimenta* du roman d'aventures inscrite dans le titre même de l'ouvrage *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* »[97]. Ces obstacles sont placés sur leur chemin par la Fortune tantôt bonne, tantôt mauvaise.

Ainsi, lorsque les personnages de Cervantès débarquent sur l'île de Golandia (I, 11), à peine ont-ils mis pied à terre que surgit un navire ce qui relance le suspense… il faut alors attendre le chapitre suivant pour apprendre que ses occupants sont le père et l'époux de Transila qui accompagnent les protagonistes. Dès le premier chapitre, la tempête est l'élément du hasard qui délivre Periandro prisonnier des barbares et lui sauve la vie. La Providence transforme sa mauvaise Fortune en bonne Fortune, illustrant ainsi le proverbe « No hay mal que por bien no venga ». Toutefois, à la fin du roman, Auristela – tout juste catéchisée – prend comme un effet de la Fortune le renversement de situation qui lui permet d'épouser Periandro. Ces retournements de situation, ces hauts et ces bas, ces péripéties selon la notion aristotélicienne, sont représentés emblématiquement par la roue que Fortune tient dans sa main et qu'elle fait tourner sans cesse. Cesare Ripa précise :

> Qu'au lieu de la Roue, quelques uns lui mettent en main un Globe céleste, par où il est démontré que comme le Globe est dans un continuel mouvement, la Fortune de même n'a jamais de repos, mais changeant de face à toute heure, tantôt elle abaisse les uns, tantôt elle prend plaisir à élever les autres[98].

L'iconologue italien choisit de combiner le globe céleste et la corne d'abondance pour indiquer « la temporalité de la Fortune, dont les dons sont fugitifs »[99] (Planche LXVIII, fig. 2). La Fortune appuie son bras droit sur une roue et tient dans la main gauche une corne d'abondance pour signifier que les richesses et les biens matériels « passent de main en main avec le même mouvement giratoire que celui auquel le soleil semble obéir »[100]. La roue, qui élève les uns en même temps qu'elle abaisse les autres – chez certains auteurs –, servira à mettre en relation « l'aspect transitoire de la Fortune à celui de la vie de l'homme »[101].

[97] Christian Bouzy, « Quête emblématique de la félicité et de la sagesse… », *op. cit.*, p. 95.
[98] Cesare Ripa, *op. cit.,* Seconde partie, p. 63.
[99] Beverley Ormerod, *op. cit.*, p. 467.
[100] *Ibid.*, p. 467.
[101] *Ibid.*, p. 467.

Le globe est aussi l'image utilisée par Lope dans le troisième *auto sacramental* du *Peregrino en su patria* pour symboliser l'idée de temporalité. Alors que *Mundo* fait son apparition, *Cuerpo* s'inquiète :

> ¡Oh pesar
> de vos, que por ser redondo
> nunca cesáis de rodar !
> Por esto en vos nunca dura
> de una suerte el bien ni el mal (p. 310).

Il est sujet aux mêmes accusations que Fortune, il est senti comme injuste car il dépouille les bons pour donner à ceux qui ne le méritent pas :

> ¿Cómo a indignos dais el bien
> Y a los indignos le quitais ?
> ¿Cómo a los bajos también
> Subís en alto y bajais
> a los que en se ven? (p. 310).

Mundo reçoit cette critique de *Cuerpo* qui estime que cette injustice est contraire aux « leyes de Dios » (p. 310) récompensant les hommes vertueux. Cette instabilité du monde est soulignée dans le *Tesoro de la Lengua*, à l'entrée « MUNDO» :

> Mundo, el trato de aquellos que atienden tan solo a las cosas temporales, y a estos llamamos mundanos. Algunas veces mundo significa la instabilidad de las cosas, y la mudanza dellas, y de los estados; y cuando alguno se queja desto le respondemos: « Es mundo » y « Ya es otro mundo[102].

Dans l'*auto sacramental*, *Mundo* est assimilé à un vieillard : « Pero debeis de estar viejo, / como ha que sois tantos años » (p. 311). De la même façon, le Temps est souvent représenté dans l'emblématique par un vieillard[103], c'est le cas chez Juan de Horozco[104] (Planche LXIX, fig. 1), Gilles Corrozet (Planche LXIX, fig. 2) ou Sebastián de Covarrubias (Planche LXX, fig. 1). Ce dernier figure le temps comme un vieillard avec un sablier à la main indiquant son inéluctable fugacité, avec des ailes symboles de sa rapidité et une faux signifiant qu'il domine le monde[105].

---

[102] Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la Lengua*, *op. cit.,* Vol. II, p. 1302.
[103] Ignacio Arellano, « Visiones y símbolos emblemáticos en la poesía de Cervantes », *op. cit.,* p. 176.
[104] Christian Bouzy, « La poétique de l'emblème au siècle d'Or… », *op. cit.,* pp. 93-94. Juan de Horozco « dote son personnage d'une faux (attribut de la mort), puisque Saturne dévorait ses propres enfants, et d'une paire d'ailes (symbole de la rapidité du temps » ; le flambeau illustre le fait que la vérité éclate toujours avec le temps, la béquille rappelle « la blessure de Saturne resté boîteux, après avoir été précipité par Zeus du haut de l'Olympe ».
[105] Santiago Sebastián, *Emblemática e Historia del arte, op. cit*., p. 268.

Aux yeux de Lope, il s'agit de dresser un portrait du siècle, c'est-à-dire de critiquer les mœurs de la société de l'époque et de dénoncer les vices et les péchés dont sont coupables ses contemporains. Le personnage de *Mundo* est le représentant de cette société coupable de tous les maux :

> ¿Por qué teneis las mujeres
> llenas de tan ricos trajes […]?
> ¿Por qué viven en vos tantos
> con el juego […]?
> ¿Por qué es hipócrita el bueno
> y al que es malo llamáis justo?
> […]¿Por qué teneis tantas guerras,
> tantas naves en el mar?
> […] ¿Por qué adorais el dinero
> Como a imágenes sagradas?
> ¿Por qué amais al lisonjero
> y haceis casas tan pesadas,
> siendo el vivir tan ligero? (p. 311).

L'accumulation d'interrogations montre l'incompréhension du personnage face à l'attitude de la société, elle est renforcée par l'anaphore « por qué » qui souligne le nombre conséquent de péchés dont *Mundo* est coupable. Cette incompréhension du personnage correspond à l'inquiétude de l'homme face à son destin et à son « impuissance profonde »[106].

Pour Lucie Galactéros de Boissier l'homme est « effrayé par la fuite inéluctable des heures, la fragile incertitude du bonheur, l'arbitraire du malheur, dérouté par le caractère irrationnel de l'existence »[107]. Tout n'est qu'apparence et péché, les richesses matérielles et le pouvoir sont les finalités de l'homme mais il oublie de s'enrichir spirituellement en faisant preuve de vertu. Quand *Cuerpo* rappelle que le seul repos est céleste et qu'il faut le mériter, *Mundo* lui réplique qu'il n'est, lui, que la demeure et que ce sont ses occupants – les Hommes – qui sont coupables de tous ces maux. Dans la confusion la plus totale, ils ont oublié ce qui a de l'importance : les « imágenes sagradas » (p. 311) sont remplacées par l'argent, les hommes perdent la foi ou la pervertissent.

C'est de la même façon que l'emblème de Gilles Corrozet, représentant le Temps (Planche LXIX, fig. 2), dénonce cet attachement des hommes aux biens matériels. La voix du Temps rappelle ainsi :

---

[106] Lucie Galactéros de Boissier, « Images emblématiques de la Fortune… », *op. cit.*, p. 79.
[107] *Ibid.,* p. 79.

> Pource que tous, qui sont de moy venus,
> En sont yssus, & nez pauvres, & nudz,
> Et nudz mourront sans richesse emporter[108].

Puis le Temps insiste sur la rapidité de son cours dans ce siècle qualifié de « mondain » :

> Ans, moys, & jours, estoilles & cometes :
> Leurs cours & vol se meuvent si soubdain
> Que tout se passe en ce siecle mondain[109].

Les roues que l'allégorie du Temps porte aux pieds symbolisent sa rapidité ainsi que les changements brusques qui peuvent advenir soudainement. La fin de la glose insiste sur la balance que porte le personnage et qui sert à juger les hommes à la fin de leur existence en considérant leur manière de vivre, leur « affaire ».

En tournant sa roue, Fortune fait monter et descendre les hommes, leur fait gagner ou perdre des biens matériels, comme dans l'emblème de Sebastián de Covarrubias « Unos suben y otros baxan » (Planche LXX, fig. 2). L'illustre chanoine de Cuenca utilise l'image de la roue de la noria – dont les godets montent et descendent, se remplissant et se vidant alternativement – pour montrer « comment la Fortune fait et défait non pas le bonheur des hommes mais les biens vains et illusoires (pouvoir, richesse, beauté, santé) »[110].

Pour Juan de Borja (Planche LXXI, fig. 1), la roue suffit à elle seule à souligner, comme chez Cervantès, l'instabilité des biens matériels[111] et l'insécurité qui est leur lot :

> Es tanta la variedad de las cosas del mundo, causas da por el impetu y velocidad del tiempo, que aun bien no se puede juzgar, haver subido a la cumbre la grandeça, el poder, y el tener, quando todo se vee postrado y derribado por el suelo : assi se comparan todos los bienes de esta vida a una rueda, que continuamente se menea, en la qual ni se puede ver qual es el principio ni el fin, ni qual es lo alto ni lo baxo, porque con la velocidad de su curso, confunde lo alto con lo baxo, de manera que no se puede bien juzgar[112].

Les biens que la Fortune donne à l'homme sont éphémères et transitoires, comme le rappellent les passages connus de l'Ecclésiaste (I, 2), « Vanité des vanités, tout est vanité » ainsi que des Psaumes (38, 6-7) :

---

[108] Gilles Corrozet, *op. cit.,* f° N iii r°.
[109] *Ibid.,* f° N iii r°.
[110] Christian Bouzy, « Quête emblématique de la félicité et de la sagesse… », *op. cit*., p. 96.
[111] Ignacio Arellano, « Visiones y símbolos emblemáticos en la poesía de Cervantes », *op. cit.,* p. 175.
[112] Juan de Borja, *op. cit.*, p. 77.

Rien qu'un souffle tout homme qui se dresse,
Rien qu'une ombre, l'humain qui va ;
Rien qu'un souffle, les richesses qu'il entasse,
Et il ne sait qui les ramassera.

Cervantès semble s'accorder avec ce précepte. Ainsi, quand Clodio intervient auprès d'Arnaldo pour le persuader qu'Auristela n'est pas la personne qu'elle laisse croire (II, 2), il déclare les biens spirituels préférables aux biens terrestres[113]. Étrangement, le narrateur valide la déclaration d'un personnage qui ne brille pas par son éthique :

> De los bienes que reparten los cielos entre los mortales los que se han de estimar son los de la honra, a quien se posponen los de la vida; los gustos de los discretos hanse de medir con la razón y no con los mismos gustos (p. 290-291).

Periandro est lui aussi conscient de la puissance de la déesse païenne qu'aucune force n'est capable d'arrêter (III, 19) : « no hay clavo tan fuerte que pueda detener la rueda de la Fortuna » (p. 610). La déesse semble omnipotente et omniprésente, rien ne peut l'arrêter, elle agit sur tout ; tel est l'enseignement du récit rétrospectif de la course de barques sur l'île des pêcheurs par Periandro : « –Al Amor, al Interés y a la Diligencia dejó atrás la Buena Fortuna, que, sin ella, vale poco la diligencia, no es de provecho el interés ni el amor puede usar de sus fuerzas » (II, 12, p. 357). L'amour ne peut sortir vainqueur qu'avec l'aide de la Fortune[114].

Pour le narrateur de Quintana, l'amour est une science et la cause des déboires amoureux ce n'est pas la Fortune mais la méconnaissance de cette science. Le narrateur déclare ainsi au sujet d'Hipólito « le hallaremos cursos que en la ciencia de amor la pudieran graduar de dichoso, mas quien no sabe usar de la fortuna no la culpe a ella, sino a su ignorancia » (f° 78 v°). L'homme n'est pas déterminé dans le domaine amoureux, il doit agir pour obtenir l'amour de sa belle. Hipólito est un bon élève en amour puisqu'il pourrait être « graduado ». Au contraire, Enrique, qui n'a pas su user de la fortune, est le mauvais élève. Ce n'est donc pas la fortune qui est responsable de l'échec de l'homme en amour mais l'homme lui-même : les maux qui l'accablent sont dus à son ignorance. Hipólito, jaloux, se met dans tous ses états et reproche à Clara d'avoir parlé à un homme – son frère en

[113] En cela, Clodio respecte la vision stoïcienne qui invite l'homme à s'affranchir des biens qu'offre Fortune « en refusant les richesses, source de tracas, pour une pauvreté tranquille », Nicole Hecquet-Noti, « *Fortuna* dans le monde latin : chance ou hasard ? », *op. cit.*, p. 22.
[114] Diana de Armas Wilson, *op. cit.*, p. 68.

réalité. Clara, en colère, lui laisse entendre que sa réaction inacceptable risque de lui faire perdre son amour. Son attitude est à même de faire fuir la jeune fille et de devenir la source de son propre chagrin car la Fortune l'abandonnera : « Quan justamente llega el castigo a quien no sabe estimar el bien, y quan sabiamente huye la Fortuna de aquel que entre el bien saca ocasiones de su mismo mal » (f° 99 r°).

Après avoir perdu une nouvelle fois Auristela – enlevée avec d'autres femmes de pêcheurs –, Periandro déclare dans son récit rétrospectif que la Fortune est un mouvement incessant : « las vueltas de mi fortuna no tienen un punto donde paren, ni términos que las encierren » (p. 363), rien ne peut l'arrêter.

Remarquons que nos auteurs ne sont pas les seuls à faire référence à la Roue de Fortune. Ainsi, dans l'approbation de la troisième partie du *Criticón*, *En el invierno de la vejez*, le Père Alonso Muñoz de Otalora (censeur de l'ouvrage et membre de l'Inquisition), y fait allusion en citant Sénèque dans le texte avant de traduire le passage incriminé[115] de la manière suivante :

> En este globo del mundo no hay extremo ni primero, ínfimo ni supremo, porque el movimiento desta rueda todo lo baña, haciendo que el que era último preceda, y el que precedía se siga; que a quien dichosamente había soplado al fortuna hasta ponerle en al punta de la luna, a su mudanza caiga, y el que se veía caído suba hasta encumbrarse en el trono más realzado; que las cosas que iban a morir vuelvan a renacer […] (p. 552).

Puis, pour expliquer la pensée du philosophe latin et l'appliquer à l'œuvre de Gracián, le censeur compare la Roue de Fortune à la circularité du Temps[116] :

> […] pues la rueda de la Fortuna haciéndose deschasco a la del tiempo, en cuya variedad no hay cosa estable, ya hace al primero último, ya el último es primero […] Y aunque se queda siempre hombre, el movimiento desta rueda trae estos vaivenes, con que el que pretende fijar el clavo a su fortuna felizmente aquí verá alicionado cómo (siendo esto cierto en lo humano), poniendo la vista más alta, podrá pasar de un oriente a otro sin dar en el gozo de ocaso; pues infundiéndole una alarma inmortal en el gozo de la bienaventuranza, la puede hacer eterna en felicidades (p. 553).

Dans un emblème intitulé « Il y a vicissitude, et variation en toutes choses », Jean-Jacques Boissard invite, tout comme Gracián, à tourner le dos à l'incertitude de l'existence et à se tourner vers Dieu pour atteindre la véritable félicité[117] :

---

[115] Sénèque, *Des Bienfaits*, Livre V, 7.

[116] Florence Buttay-Jutier analyse la relation qui lie le Temps à la Fortune et plus particulièrement à l'Occasion à partir du XIV^e^ siècle lorsque se « précipite une conscience du temps fragmenté en instants équivalents entre eux : le temps des occasions » ; cf. Florence Buttay-Jutier*, Fortuna. Usages politiques d'une allégorie morale à la Renaissance*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2009, p. 131.

[117] Sagrario López Poza, « La emblemática en *El Criticón* de Baltasar Gracián », *op. cit.,* p. 357.

Ce que tu vis hersoir un bouton my-ouvert.
Et qu'un pourpre naguiere espanny de l'Aurore
En rose coloroit; du temps qui tout devore,
A desjà son honneur d'une ronce couvert.

Par incertaine course ainsi coule, & se perd
Le train de ceste vie: & tout ce qu'elle honore
De beau, de grand, de riche, & de pompeux encore,
De la vicissitude à l'inconstance sert.

Elle meut attachez à son instable rouë
Tous les biens de ce siecle: & d'eux elle se jouë:
Et monstre qu'icy bas il n'est rien qui soit seur.

Tournes doncques le dos a son incertitude,
Et cerche dans le Ciel cette beatitude
Qui ne deçoit jamais son juste possesseur[118].

La *pictura* (Planche LXXI, fig. 2) représente une roue autour de laquelle apparaissent des roses à différents stades de floraison. La plante et les boutons de roses, qui peu à peu éclosent, finissent par se faner et perdre totalement leurs pétales, consacrant ainsi l'image topique de la fragilité de la vie humaine et de l'aspect éphémère de la beauté, en particulier féminine. La rose signifie la brièveté de l'existence ainsi que la rapidité avec laquelle les biens terrestres acquis disparaissent[119]. La rose qui se fane symbolise « la vie qui file entre les doigts »[120]. La seule stabilité se trouve au ciel, seule la foi est stable.

Certains emblémistes, comme Gilles Corrozet dans son *Hécatomgraphie* (Planche LXIX, fig. 2), font ainsi de la roue un attribut du temps. Les pieds du temps sont posés sur des roues ailées pour montrer la rapidité avec laquelle il passe. La confusion entre le temps et la Fortune s'accroît au point qu'un personnage du *Criticón*, « El Cortesano », accuse le Temps d'être responsable des maux dont la Fortune est généralement taxée :

> Pero lo que fue gran vista y espectáculo de mucho gusto, fue una gran rueda que bajaba por toda la redondez de la tierra desde el oriente al ocaso de la Ocasión […]; pero iba rodando sin cesar, dando vueltas al modo de una grúa en que se metió el tiempo, y saltando de la grada de un día en la del otro, la hacía rodar, y con ella todas las cosas (p. 769)[121].

[118] Jean-Jacques Boissard, *op. cit.,* p. 28.
[119] Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la Lengua, op. cit.*, Vol. II, pp. 1416b-1417a : « así como la rosa en breve espacio se marchita así se pasa el deleite carnal, porque la rosa es símbolo del placer momentáneo ».
[120] Benito Pelegrín, *D'un temps d'incertitude, op. cit.*, pp. 56-57.
[121] L'homme baroque se sent « sumido en los vaivenes caprichosos del tiempo », selon María José Ferrari, « Mas allá de la Isla de la Inmortalidad, o la teoría de los ciclos *en El Criticón* », n. p., [en ligne], disponible sur http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/teociclo.html, consulté le 19/01/2013.

À l'image de la roue se substitue parfois celle des besaces. Tel est le cas quand Andrenio, voyant un vieillard chargé de deux besaces, l'une sur sa poitrine, l'autre sur son dos, s'interroge sur leur signification. Il s'agit du Temps qui, changeant les besaces alternativement de côté, transforme la condition humaine, tout comme la Fortune change la vie de l'homme en faisant tourner sa roue :

> –¿Cabe mucho en aquellas alforjas?
> –No lo creeréis, cabe una ciudad y muchas, y reinos enteros; unos lleva delante, otros atrás, y cuando se cansa vuelve las alforjas, la de atrás adelante, y revuelve todo el mundo sin saber cómo ni por qué, sino variar. […] Es que se muda las alforjas el Tiempo: hoy está aquí el imperio, y mañana acullá (p. 768).

Cette figure du Temps chargé de besaces a pour origine une fable d'Ésope :

> On dit que Jupiter comme un joug assez doux
> A posé de la main deux besaces sur nous :
> Devant est celle où sont les defauts des autres
> Et derrière il a mis celle où sont tous les notres[122].

La besace postérieure, remplie de défauts, représente l'oubli de l'homme qui voit les défauts d'autrui mais pas les siens propres. Pour Mariano Baquero Goyanes, cet épisode du *Criticón* possède un enseignement très édifiant : « percibir la mancha, el tizne ajeno e ignorar el propio, equivale a reírse de la desgracia del prójimo sin advertir que nos encontramos en sus mismas circunstancias »[123]. La même morale évangélique, chacun voit la paille dans l'œil de son prochain mais pas la poutre dans le sien[124], apparaît dans un emblème où Sebastián de Covarrubias met en scène un pèlerin portant deux besaces (Planche LXXII, fig. 1), l'une par-devant, l'autre par-derrière. L'auteur se joue des contraires grâce à un jeu d'opposition « très conceptiste »[125] entre « alforja delantera » et « alforja trasera », entre « lo bueno » et « lo malo »[126].

Cependant, dans le *Criticón*, l'allusion à cette fable s'éloigne du sens moral initial, Gracián justifiant les changements qui touchent l'homme en bien ou en mal. Le transfert des besace se fait de façon cyclique par la répétition de la même idée en divers endroits de l'ouvrage : « se muda las alforjas el Tiempo » (p 168), « múdose

[122] Ésope, *Fables d'Ésope en quatrains*, Paris, Sebastien Mabre-Cramoisy, 1678, p. 222.
[123] Mariano Baquero Goyanes, « Perspectivismo y sátira en *El Criticón* », *op. cit.,* p. 45.
[124] Matthieu, 7 : 3-5 ; Luc, 6 : 41-42.
[125] Christian Bouzy, « L'emblème ou la fable par l'image au siècle d'Or », *Tigre,* 10, 1999, p. 63.
[126] Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales*, *op. cit.*, f°286 r°.

las alforjas el Tiempo » (p. 769), « Pero múdose las alforjas el Tiempo » (p. 771). Selon Aurora Egido, le roman se construit comme la vie : « su disposicón es lineal, pero al mismo tiempo, cíclica y secuencial »[127].

En revanche, dans *l'auto sacramental* de Lope la référence aux besaces est d'un autre genre. Celles-ci sont remplies des bonnes actions et des vertus qui permettent à l'Âme d'atteindre le paradis :

> Para el camino Alma mía,
> Hagamos buenas alforjas,
> Carguémonos de virtudes
> Que llevar muchas (p. 297).

Le temps de l'homme sur terre étant compté il doit s'empresser de le remplir de bonnes œuvres[128]. Pour Florence Buttay-Jutier, cette préoccupation indique que c'est « autour des problèmes de la liberté humaine (entre Providence et libre-arbitre) et de la valeur de l'action humaine (les œuvres) que se joueront les dissensions du XVI^{e} siècles »[129].

Cette circularité du temps, que nous avons entrevue auparavant dans *El peregrino en su patria*, illustre aussi chez Gracián la décadence qui touche le monde urbain et les coutumes de ses habitants[130]. On passe ainsi d'une ville présentée sous ses aspects positifs,

> Iba dando vuelta la rueda y volteando con ella cuanto hay. Salía una ciudad con sus casas de tierra y los palacios de a piedra y lodo; paseaban por sus calles en carros los caballeros […] que las damas, como tan recatadas, ni eran vistas ni oídas (III, *Crise* X, p. 771)

à une ville lieu de débauche totale : « las calles hierven de mujeres tan descocadas cuan escotadas, cuando allí si se les veía una muñeca era ya perderse todo y ser ellas unas perdidas » (p. 773). Pour Luis F. Avilès, cet exemple montre que dans le *Criticón* « la consciencia de estar viviendo en una época de decadencia domina gran parte de la escritura »[131]. À ce « pessimisme du retour cyclique et fatal du pire » Gracián oppose « le bonheur de l'éternel recommencement de la vie, marque de la Providence »[132] à la *crise* III de la première partie :

---

[127] Aurora Egido, « La letra en *El Criticón* », *in La rosa del silencio…, op. cit.*, p. 107.
[128] Florence Buttay-Jutier, *Fortuna. Usages politiques d'une allégorie morale…*, *op. cit.,* p. 137.
[129] *Ibid.,* p. 138.
[130] Luis F. Avilés, *Lenguaje y crisis: las alegorías de «El Criticón», op. cit*., pp. 96-97.
[131] *Ibid.*, p. 98.
[132] Benito Pelegrín, *Éthique et esthétique du baroque…, op. cit.*, p. 82.

> –Trazó las cosas de modo el supremo Artífice –dijo Critilo– que ninguna se acabase que no comenzase luego otra; de modo que de las ruinas de la primera se levanta la secunda. […] Cuando parece que se acaba todo, entonces comienza de nuevo: la naturaleza se renueva, el munfo se remoza, la tierra se establece y el divino gobierno es admirado y adorado (p. 96).

L'accumulation de références à la roue et au mouvement circulaire imposé par le temps se fait de plus en plus redondant dans la *Crise* X du *Criticón* intitulée « Rueda del Tiempo » : « Al mismo tiempo, por la contraria banda de la rueda salían otros » (p. 770), « Va pasando la rueda y vuelve otra vez el valor con la parsimonia » (p. 770), « y así se van alternando las ganancias y las pérdidas, las dichas y las desdichas » (p. 771), « Iba dando sin parar la vuelta la rueda y volteando con ella cuanto hay » (p. 771), « Pero daba la vuelta la rueda » (p. 772), « Volteaba la rueda » (p. 773), « A cada tumbo de la rueda se mudaban » (p. 774). La récurrence du verbe « mudar » et des mots de la même famille ainsi que la répétition du terme « rueda » renforcent l'idée d'instabilité. L'instrument illustrant le mieux à la fois la circularité du temps et la fragilité de l'existence est l'horloge. En effet, le mouvement répété et incessant des aiguilles souligne :

> ce temps toujours égal à lui-même et toujours inégal pour l'homme qui additionne des minutes, des heures, des jours, qui s'annulent mécaniquement dans l'éternel retour du cercle des douze heures du cadran mais s'accumulent pour nous[133].

La roue du Temps de Gracián renvoie à la conception stoïcienne du temps historique vu comme un éternel retour[134], à celle du mouvement incessant du monde[135], d'une renaissance perpétuelle des êtres et des mêmes évènements[136]. Benito Pelegrín qualifie même le *Criticón* de « roman circulaire » puisqu'il « peut se répéter infiniment »[137]. Cependant sa vision est quelque peu pessimiste puisque « tout se répète, mais dans la différence accablante d'un degré supplémentaire dans le mal »[138]. Ainsi, à la fin du roman, le narrateur explique que l'une des leçons reçues

[133] Benito Pelegrín, *D'un temps d'incertitude, op. cit*., pp. 193-194.
[134] Luis F. Avilés, *op. cit*., p. 94. Voir aussi Mircea Eliade, *The Myth of the Eternal Return, or Cosmos and History,* Princeton, University, « Bollingen Series XLVI », 1974, p. 122, ainsi que Gracián, *Le Criticon, op. cit.,* traduction de Benito Pelegrín, p. 87, note 21.
[135] Christian Bouzy, « Neoestoicismo y senequismo en los *Emblemas Morales*… », *op. cit.,* p. 77.
[136] Salvador Minguijón, « El sentido de la vida en las obras de Gracián », *in Baltasar Gracián, escritor aragonés del siglo XVII*, Zaragoza, Biblioteca de escritores aragoneses, sección literaria, Tomo VIII, 1926, p. 188 : « [Baltasar Gracián] cree, como otros filósofos griegos, en la existencia de ciclos históricos relacionados con la astronomía, al cabo de los cuales todo vuelve al punto de partida para comenzar de nuevo ».
[137] Benito Pelegrín, *D'un temps d'incertitude, op. cit.,* p. 45.
[138] *Idem*, « Introduction », *in* Gracián, *Le Criticon, op. cit.,* p. 39.

par les protagonistes est « la constancia en la rueda del tiempo » (p. 839)[139]. Face à cette insistance sur la circularité du temps, Andrenio souligne, à juste titre, un paradoxe : si le temps est cyclique, si les mêmes choses, les mêmes évènements se répètent sans cesse, pourquoi les hommes font-ils toujours les mêmes erreurs ? Pourquoi les hommes ne tirent-ils aucun enseignement des exemples passés, des fautes de leurs prédécesseurs ?[140] Selon le personnage du Cortesano, la raison en est que les hommes meurent avant de transmettre leur savoir et de prévenir leurs successeurs ; l'ignorance qui s'ensuit fait que les hommes reproduisent sans cesse les mêmes erreurs. Ils semblent même se complaire dans cette dernière car ils ignorent les avertissements des « prudentes » et autres « cuerdos » qui pressentent le danger[141] :

> Con todo, ya hay algunos de bueno y sano juicio, prudentes consejeros, que huelen de lejos las tempestades, las pronostican, las dicen y aun las vocean; pero no son escuchados: que el principio de los males es quitarnos el cielo el inestimable don del consejo. Sacan los cuerdos por discurso cierto las desdichas que amenazan […]. Grítanlo a quien tiene atapados los oídos (p. 778).

Finalement, seuls ceux qui s'en remettent à la Providence et se montrent prudents ne tombent pas dans cet échec incessant de l'existence :

> sólo la Providencia, como garante que es de la razón cósmica e histórica, del presente, el pasado y el futuro, puede remediar, y de este modo ordenar la rueda del tiempo con los esplendores de la peripecia y la diversidad humana[142].

Si Fortune et Temps apparaissent à des moments distincts dans *El Criticón*[143], ce n'est pas le cas dans *Dialogue de Temps et de Fortune*, manuscrit français anonyme de 1358[144] accompagné d'une représentation du Temps : un personnage boiteux qui tient une faux d'une main et de l'autre fait tourner une roue sur laquelle

---

[139] Vladislava Lukasik, « Nature et Fortune : mère et marâtre », *op. cit.,* p. 2 : « Fortune est constante dans son inconstance » puisque le mouvement qu'elle donne à sa roue se répète sans cesse.
[140] María José Ferrari, « Mas allá de la Isla de la Inmortalidad, o la teoría de los ciclos *en El Criticón* », *op. cit*., n. p. : « El Cristianismo percibe la concepción circular como icono del hombre incapacitado para la libre voluntad y del mundo sin esperanza en la Redención divina ».
[141] Il s'agit pour le jésuite de donner une « visión crítica del pasado, el presente y el futuro », critique rendue possible par la simultanéité entre le temps de l'existence humaine incarnée par le périple de Critilo et Andrenio et « la atemporalidad de las alegorías » ; cf. Emilia I. Deffis de Calvo, « El discurso narrativo y el cronotopo en *El Criticón* de Baltasar Gracián », *op. cit*., p. 142.
[142] Ramón Natal Martínez y Domingo Natal Álvarez, « Aproximación antropológica a *El Criticón*, de Gracián », *op. cit.,* p. 356.
[143] Pour Antonio Armisen, « Admiración y maravilla en *El Criticón », in Gracián y su época, op. cit.,* p. 231, Gracián réalise « la fusión del tema de la Fortuna con el del retorno cíclico de la Historia ».
[144] Source BNF.

se trouve assise Fortune (Planche LXXII, fig. 2). Le sol est jonché de corps apparemment sans vie, des hommes prient, d'autres crient. Fortune est assise au sommet de la roue, alors que tout en bas un squelette poignarde un « seigneur » attaché à la roue. À droite, un roi se tient debout et regarde le ciel. L'image laisse entendre que plus que fortune c'est le temps cyclique qui joue son œuvre.

Pour évoquer « le destin de l'humanité coupable, inexorablement punie de mort », Jean Cousin illustre pour sa part le mythe d'Ixion (Planche LXXIII, fig. 1)[145], ce personnage coupable de parjure, du meurtre de son beau-père et qui tenta de violenter Héra. Zeus le châtia en l'attachant à une roue enflammée qui devait tourner éternellement dans le ciel[146]. Le mythe d'Ixion ainsi réutilisé par l'emblématique met en garde le chrétien contre la terrible peine de l'enfer à perpétuité qui l'attend s'il se laisse aller au péché. Toutefois, le personnage attaché à la roue n'est pas Ixion mais le « vieillard Temps qui remplace Fortune que le titre de l'emblème assimile d'ailleurs à l'Occasion »[147].

1. 6. 2. Ascension et chute symboliques

La circularité de la Roue de Fortune est connue par tous les personnages qui ont fait l'expérience, au cours de leur existence, d'une élévation et d'une chute. La roue évoque bien ici la fragilité de la condition humaine, l'ascension et la déchéance[148]. Tel est le cas du très sage Antonio qui raconte les aléas de sa jeunesse (I, 5) :

> Volví a mi patria honrado y rico, con propósito de estarme en ella algunos días gozando de mis padres, que aún vivían, y de los amigos, que me esperaban; pero esta que llaman fortuna, que yo no sé lo que se sea, envidiosa de mi sosiego, volviendo la rueda que dicen que tiene me derribó de su cumbre adonde yo pensé que estaba puesto, al profundo de la miseria en que me veo (p. 163).

La chute symbolique d'Antonio est justifiée par son orgueil, ou plutôt par les réactions violentes que suscitait en lui tout outrage fait à son honneur lorsqu'il était jeune. Cette image de la chute symbolique en tant que châtiment est un *topos* aussi

[145] Lucie Galactéros de Boissier, « Images emblématiques de la Fortune… », *op. cit.*, p. 88.
[146] Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1969, p. 240.
[147] Lucie Galactéros de Boissier, « Images emblématiques de la Fortune… », *op. cit.*, p. 88.
[148] Vincent Serverat, *La Pourpre et la glèbe. Rhétorique des états de la société dans l'Espagne médiévale*, Grenoble, ELLUG, 1997, p. 127.

bien mythologique (Icare, Phaëton)[149] que biblique (le péché originel)[150]. Antonio voit dans ce châtiment un coup du sort plus qu'une intervention divine. La chute peut être très rapide comme le souligne la brève intervention de Sulpicia dans le récit rétrospectif de Periandro. Pour le remercier de son aide, elle lui offre des bijoux :

> Toma, capitán valeroso, esta prenda, rica no por otra cosa que por serlo la voluntad que se te ofrece; dádiva es de una pobre viuda que ayer se vio en la cumbre de la buena fortuna, por verse en poder de su esposo, y hoy se vee sujeta a la discreción destos soldados que te rodean (II, 14, p. 377).

En un seul jour, elle est passée de la joie de se voir bientôt mariée, au risque de perdre la vie et son honneur à cause de l'équipage du navire qui devait la mener à son époux, et enfin à la joie de trouver sur sa route des hommes bons comme Periandro. La rapidité de ces changements est marquée par les adverbes de temps présents dans la même phrase : « ayer » et « hoy ».

La plupart du temps dans le *Persiles*, les évènements aux conséquences négatives sont imputés à la Fortune, alors que ceux aux conséquences positives sont attribués à la Providence. Pour Javier González Rovira, il s'agit là d'un procédé rhétorique, la fortune ou les étoiles étant invoquées pour désigner « los efectos negativos de una decisión divina cuyo significado escapa a la razón humana »[151] ; inversement les invocations au ciel montrent que Dieu « acude siempre en ayuda de los virtuosos en los momentos de mayor peligro »[152].

Le même phénomène se produit dans les autres romans du *corpus*. Ainsi, dans le *Criticón*, Critilo évoque sans cesse la mauvaise Fortune qui le poursuit depuis sa naissance : « Salí yo al mundo entre tantas aflicciones, presagio de mis infelicidades: tan temprano comenzó a jugar con mi vida la fortuna arrojándome de un cabo del mundo al otro » (p. 109). Celle-ci ne lui laisse aucun répit : « No se dio con contenta mi fortuna […] todo esto no fuera nada si no me sacudiera por último revés, que fue sacudirme de todo punto » (p. 113). Les malheurs se succèdent et seules les interventions divines permettent de transformer sa mauvaise fortune en

[149] Lucie Galactéros de Boissier, « Images emblématiques de la Fortune… », *op. cit.*, p. 97 : « leur dénominateur commun est probablement la culpabilité et le désir de punition qui s'y rattache ».
[150] Christian Bouzy, « Crime et châtiment dans les livres d'emblèmes… », *op. cit.,* p. 21.
[151] Javier González Rovira, *op. cit*., p. 244.
[152] *Ibid*., p. 244.

bonne fortune comme le sous-entend la planche qui le sauve de la noyade et qu'il nomme « sagrada áncora » (p. 116)[153].

Si l'on s'en tient à une vision plutôt schématique, les malheurs sont causés par la Fortune et les bonheurs sont accordés par la Providence. Toutefois, un tel schéma n'est pas systématiquement respecté par Cervantès. Ainsi, quand Auristela dépérit suite au sortilège, c'est Dieu qui semble être mis en cause, bien que de façon atténuée par la parenthèse : « pero Dios, obligándole (si así se puede decir) por nuestros mismos pecados, para castigo dellos » (II, 10, p. 689).

1. 6. 3. L'image du clou, la fixation du sort

Pour Periandro, « no hay clavo tan fuerte que pueda detener la rueda de la Fortuna » (p. 610), mais si ce clou est Dieu, considéré comme le centre ou l'axe de la roue, alors la puissance de la déesse sera annulée ou modifiée puisque l'homme aboutira, par la force des choses, au Destin que Dieu lui a tracé : « Como están nuestras almas en continuo movimiento y no pueden para ni sosegar sino en su centro, que es Dios, para quien fueron criadas » (III, 1, p. 429). Par cette explication, le narrateur veut signifier que l'Homme, prédestiné vers un but ultime décidé par Dieu, est en perpétuel mouvement et, partant, obligé de faire des choix et d'agir. En effet, si Dieu est l'axe de la roue, il est en son pouvoir de la faire tourner ou de la stopper. Comme dans *La Divine Comédie* de Dante, la Fortune devient une sorte d'ange exécuteur de la volonté divine[154]. Auristela catéchisée s'imagine ainsi être l'axe de la Roue de Fortune de Periandro :

> Volvió a buscarle alegre, por pensar que en su mano y en su arrepentimiento estaba el volver a la parte que quisiese la voluntad de Periandro; porque se imaginaba ser ella el clavo de la rueda de su fortuna y la esfera del movimiento de sus deseos (IV, 14, p. 710).

[153] Cette expression désigne la plus grande ancre car elle était le dernier secours dans la tempête ; voir Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la Lengua, op. cit.,* vol. I, p. 163b.
[154] Selon Kenneth Lloyd Jones, « La fortune dans la poésie de Marguerite de Navarre », *in* Enea Balmas (coord.), *op. cit.*, p. 412, « Seul un Dante semble vraiment capable d'intégrer la Fortune au système chrétien, pour expliquer la compatibilité entre son comportement et la volonté de Dieu (*Inferno*, 7. 67-96) ».

Pour David A. Boruchoff, ce topos sert à définir l'amour honnête et sincère qui ne peut que mener à Dieu[155]. L'idée était aussi présente dans *La Galatea* (1585) : « es propia naturaleza del ánima nuestra estar en perpetuo movimiento y deseo, por no poder ella parar sino en Dios, como en su propio centro »[156].

Dans les *Emblemas Morales* de Sebastián de Covarrubias, ce n'est pas Dieu mais la Vertu assise sur la Roue de Fortune qui plante un clou en son centre et décide ainsi de son mouvement. La *pictura* montre qu'à la roue tournante et changeante de la Fortune doit s'opposer la constance de la Vertu (Planche LXXIII, fig. 2)[157].

L'approbation de la troisième partie du *Criticón* donne une interprétation semblable à celle de l'enseignement de Gracián. Selon le censeur, seules les actions vertueuses ont le pouvoir de fixer la Roue de Fortune quand elle est favorable :

> Y aunque se queda hombre, el movimiento desta rueda trae estos vaivenes, con que el que pretende fijar el clavo de su fortuna felizmente aquí verá alicionado cómo (siendo esto cierto en lo humano), poniendo la vista más alta, podrá pasar de un oriente a otro sin dar en el abismo del ocaso; pues infundiéndole una alarma inmortal en el gozo de la bienaventuranza, la puede hacer eterna en felicidades (p. 553).

L'homme sage est donc celui qui apprend à pratiquer la vertu pour faire face aux coups de Fortune et qui parvient à profiter des biens qu'offre la déesse[158]. La présence d'un objet créé par l'homme dans les représentations picturales de la Fortune – que ce soit le clou, le navire ou la roue – montre que l'homme, par son ingéniosité et son intelligence, peut contrôler la déesse[159].

---

[155] David A. Boruchoff, « *Persiles* y la poética de la salvación cristiana », *op. cit.,* p. 864.
[156] Miguel de Cervantes Saavedra, *La Galatea*, Francisco Lopez Estrada y M[a] Teresa Lopez Garcia-Berdoy (eds.), Madrid, Cátedra, 1995, p. 520.
[157] Dans cet emblème, à la Roue de Fortune s'oppose le clou de la vertu mais aussi le « cubo » que l'on retrouvera plus loin dans un emblème d'Alciat opposant Mercure à la déesse païenne. Voir Beverley Ormerod, *op. cit.,* p. 469.
[158] Kenneth Krabbenhoft, *Neoestoicismo y género popular*, *op. cit.*, p. 119. Ce changement s'opère à la Renaissance où l'on « arriva à la conviction que l'homme vertueux peut arracher ces dons à la déesse de la Fortune », Erwin Panofsky, *Hercule à la croisée des chemins, op. cit.,* p. 165.
[159] Carmen Ripollès Melchor, « Fortuna, la muerte y el arte de la pintura: una lectura emblemática de *El gabinete del pintor*, de Frans Francken el joven », *op. cit.,* pp. 1344-1345.

1. 6. 4. La circularité comme signe d'espoir

Lucie Galactéros de Boissier explique que pour les mécontents, « le Hasard fait mal les choses, le Destin aveugle favorise les méchants (c'est-à-dire les autres) et malmène les bons (eux-mêmes) »[160]. Cependant, le mouvement de la roue représente un signe d'espoir pour ces derniers, les malheurs n'étant pas infligés constamment aux mêmes : « ceux qu'elle élève aujourd'hui seront un jour abaissés »[161]. Il s'agit donc de faire preuve d'équité et de justice envers les hommes quelles que soient leur origine ou leurs qualités. La Fortune sert ainsi de contrepoids à la Nature qui distribue à chacun selon sa valeur : elle favorise les sages. La Roue de Fortune tourne pour que ceux qui ont été lésés par la Nature aient droit à quelques biens éphémères. En effet, si tous les biens matériels et terrestres peuvent être perdus en un clin d'œil, la Fortune et le hasard n'ont, en revanche, aucune prise sur les biens spirituels tels la sagesse et la vertu : « ¡Hola, Tiempo! Ande la rueda, y desengáñese todo el mundo que nada permanece sino la virtud » (p. 426, II, *crise* VI) déclare la Fortune dans *El Criticón*. Mariano Baquero Goyanes est d'avis que le but de Gracián est de « prevenir al hombre contra los engaños, mudanzas y fragilidades del vivir temporal »[162].

Dans le *Persiles*, si certains personnages tombent du haut de la Roue de Fortune, d'autres suivent le mouvement ascendant. Réfugié sur l'île des ermites, Periandro reprend son récit en précisant combien il apprécie de raconter dans un lieu paisible les épreuves qu'il a dues endurer. Il garde espoir car il considère qu'une fois au point le plus bas de la roue – une fois que la mauvaise Fortune a atteint son paroxysme, à condition que ce ne soit pas la mort – la situation s'améliore puisque celle-ci ne peut que remonter :

> Los trabajos que yo hasta aquí he padecido imagino que han llegado al último paradero de la miserable fortuna y que es forzoso que declinen: que, cuando en el estremo de los trabajos no sucede el de la muerte, que es el último de todos, ha de seguir la mudanza, no de mal a mal, sino de mal a bien, y de bien a más bien; y este en que estoy, teniendo a mi hermana conmigo, verdadera y precisa causa de todos mis males y mis bienes, me asegura y promete que tengo de llegar a la cumbre de los más felices que acierte a desearme (II, 18, p. 398).

[160] Lucie Galactéros de Boissier, « Images emblématiques de la Fortune… », *op. cit.*, p. 84.
[161] *Ibid*., p. 84.
[162] Mariano Baquero Goyanes, « Perspectivismo y sátira en *El Criticón* », *op. cit.*, p. 37.

Après tant de mésaventures, enfin dans un lieu serein, Periandro en tire donc comme conclusion que la Roue de Fortune débute sa remontée et que les évènements à venir seront heureux ou présenteront, tout du moins, un moindre danger. Ainsi, les personnages de Quintana échappent à l'attaque d'un taureau mais se retrouvent pris dans un ruisseau en crue :

> Mas la fortuna, que tan penosa ocasion les avia embiado, no les destituyó de todo punto de remedio, pues entre las demas cosas que avia traido la fuerça del agua, se quedo asida de una rama del seco tronco una espada (f° 7 v°).

Pour Aminta, cette première amélioration du destin, cette *chance* laisse présager un avenir moins gris : « Principio de buen fortuna es el que ya imagino es la mía; porque entonces comiençan exelentemente los bienes, que se advierte la perdida de los males » (f° 8 r°). Plus loin, Hipólito, comparant l 'inconstance de la Fortune à celle de la femme insiste sur l'image de la roue dont le « continuo movimiento » (f° 120 r°) favorise ou défavorise les hommes : « es fuerça que para subir a los que están en el grado ínfimo, baxe a los que están en la cumbre. De aquí se sigue, que el prospero deve temer su caida, y el mísero esperar que llegará su prosperidad » (f° 120 r°).

1. 7. Fortune ou l'image de la fragilité de la vie

La Fortune de l'homme ainsi que sa vie ne tiennent qu'à un faible fil – « hilos delgados » – comme le déclare Periandro à la fin de son récit sur la course de barque, comme s'il s'agissait de la morale tirée de la victoire de la barque nommée Fortune :

> –Al Amor, al Interés y a la Diligencia dejó atrás la Buena Fortuna, que, sin ella, vale poco la diligencia, no es de provecho el interés ni el amor puede usar de sus fuerzas. Pero, como las venturas humanas estén por la mayor parte pendientes de hilos delgados, y los de la mudanza fácilmente se quiebran y desbaratan, como se quebraron las de mis pescadores y se retorcieron y fortificaron mis desgracias (II, 12, p. 357).

De la même façon, le mouvement incessant de la roue de Fortune « dit la fragilité de la condition humaine »[163] et « reflète une sensibilité accrue face à la fuite

[163] Jean-Claude Mühlethaler, « Quand Fortune, ce sont les hommes. Aspects de la démythification de la déesse, d'Adam de la Halle à Alain Chartier », *in* Yasmina Foehr-Janssens, *op. cit*., p. 178.

du temps »[164]. Dans son traité *Contre la bonne et la mauvaise fortune*, Pétrarque mentionnait cette fragilité et cette instabilité : « Quand je songe aux affaires des hommes et à leurs destinées, aux imprévisibles et soudains revers de la Fortune, rien ne me semble plus fragile que la vie des mortels, ni plus instable »[165].

Les emblémistes ont bien évidemment tiré profit de la métaphore du fil, c'est le cas dans l'emblème « Toutes choses sont périssables » (Planche XII, Fig. 1) de Gilles Corrozet, pour qui cette métaphore, de la même manière que dans le *Persiles*, est l'expression symbolique de la fragilité de l'homme et de son exposition aux aléas de la Fortune[166].

La scène d'ouverture du *Criticón*, le naufrage de Critilo, est l'occasion pour le protagoniste de rappeler cette fragilité : « ¡Oh vida, […]. No hay cosa más deseada ni más frágil que tú eres » (p. 66). Plus tard, à la *Crise* X de la troisième partie, Critilo et Andrenio sont surpris de voir une multitude de fils très fins reliés chacun à un être humain. Quand Andrenio s'interroge sur le sens de ces fils, « El Cortesano » lui explique qu'ils représentent la fragilité de la vie de l'homme. Mais tous les fils n'offrent pas la même résistance, certains sont d'or pour les hommes méritants, d'autres de chanvre pour ceux qui s'éloignent de la vertu. À la *Crise* suivante, face aux critiques d'Andrenio qui observe les risques courus par un monstre dansant sur un câble, « El Cortesano » lui fait remarquer que les hommes sont sans cesse en danger et qu'il n'est pas différent d'eux. Pour lui en faire prendre conscience, il utilise une question rhétorique :

> –Dime, ¿no caminas cada hora y cada instante sobre el hilo de tu vida, no tan grueso ni tan firme como una maroma, sino tan delgado como el de una araña, y aun más, y andas bailando y saltando sobre él? […]. Créeme que todos los mortales somos volatines arriesgados sobre el delgado hilo de una frágil vida […]. Admíranse de ver al otro temerario andar sobre una gruesa y asegurada maroma, y no se espantan de sí mismos, que restriban sobre una, no cuerda, sino muy loca confianza de una hebra de seda; menos, sobre un cabello; aun es mucho, sobre un hilo de araña; aun es algo, sobre el de la vida, que aun es menos (p. 788-789).

Dans le *Peregrino*, le thème de la fragilité de la vie intervient dans le discours d'Arsenio. Cet ermite que le protagoniste rencontre à Montserrat rappelle à la fois le *topos* de la vie, similaire à une fleur fragile qui se fane, et le *topos* sénéquien de la réserve à adopter face au temps qui passe. Tout est soumis aux aléas de la fortune :

[164] Jean-Claude Mühlethaler, « Quand Fortune, ce sont les hommes… », *op. cit.*, p. 178.
[165] Pétrarque, *op. cit.*, p. 19.
[166] Carlos Brito Díaz, « Porque lo pide así la pintura », *op. cit.*, p. 163.

« ¿qué noche es segura? ¿qué día carece de temor?, como dice Séneca y el laureado Petrarca en su *Próspera y adversa fortuna* » (p. 171).

1. 8. « *VIRTUTIS FORTUNA COMES* », la devise d'Alciat

Les moralistes chrétiens cherchèrent une rivale à l'inconstante et folle Fortune sous les traits de Vertu, et parfois, plus précisément, sous ceux de Sagesse ou de Prudence[167]. Chez Sénèque[168] « Fortune et Vertu sont deux lutteurs inséparables dont le combat illustre la vie et sans lesquels il n'y a ni héros ni philosophe »[169]. La lutte entre ces deux entités se poursuit « du Moyen Âge à la fin de la Renaissance et même au-delà »[170]. À la Renaissance, les humanistes s'éloignent de la notion de providence pour glisser vers le pessimisme stoïcien qui fait s'opposer vertu et fortune[171]. Cette lutte est représentée iconographiquement de la sorte : « La Fortune, assise sur une boule qui dénote son instabilité, fait face à la Vertu […] dont le siège est en forme de cube, ce qui annonce sa stabilité, […] ou par le fait qu'elle se déplace allégrement sur la roue de celle qu'elle a vaincue»[172].

L'emblème d'Alciat intitulé *« ARS NATURAM ADJUVANS* » (Planche XI, fig. 1), qui oppose les Arts à la Fortune, reprend les attributs négatifs de la déesse. Chacun d'eux symbolise un défaut. La boule montre qu'elle est « crazy, blind, and brutal »[173]. Sa cécité est la cause de son injustice puisqu'elle ne voit pas ce qu'elle fait : « igual derriba al que debía levantar, y levanta al que debía abatir »[174] ; le voile qu'elle tient à la main montre, une nouvelle fois, son instabilité puisque le moindre souffle d'air peut modifier son orientation. De plus, en arrière-fond, un navire sur une mer déchaînée souligne que la déesse est toute puissante sur les flots. En revanche,

---

[167] Santiago Sebastián, *Emblemática e Historia del arte, op. cit.*, p. 294. Cette idée est présente chez Plutarque ; cf. Victor Bétolaud « Introduction », *in Œuvres complètes de Plutarque – Œuvres morales,* Tome I, Paris, Hachette, 1870, p. 220 : « Plutarque oppose à la fortune la sagesse et le conseil, et fait voir que les actions qui découlent de la prudence ne pouvant être que l'effet d'une volonté libre et réfléchie, ne sauraient être attribuées à une puissance aveugle ».
[168] Senèque, *De la constance du sage*, VIII, 3.
[169] Denise Carabin, *Les idées stoïciennes dans la littérature morale des XVI^e^ et XVII^e^ siècles (1575-1642)*, *op. cit.*, p. 646.
[170] Lucie Galactéros de Boissier, « Images emblématiques de la Fortune… », *op. cit.*, p. 91.
[171] Pierre Caye, « Art, *virtus* et *fortuna*. Le différend Pétrarque/Alberti sur le sens des arts plastiques et sur leur capacité à surmonter la fortune », *in Hasard et Providence XIV^e^-XVII^e^ siècles*, *op. cit.*, p. 1.
[172] Beverley Ormerod, *op. cit.,* pp. 469-470.
[173] Ellen D. Lokos, *The Solitary Journey. Cervantes's Voyage to Parnassus, op. cit.*, p. 157.
[174] Alciato*, Emblemas*, Edición de Santiago Sebastián, *op. cit.*, p. 63.

l'Art est assis sur un socle rectangulaire symbolisant « the solid base of the liberal arts, which protects those versed in them from the vicissitudes of fortune »[175]. Mercure ou Hermès, messager des dieux et « symbole de prudence et de sagesse »[176], loin d'être installé sur une sphère instable comme la déesse, est assis sur un lourd socle de pierre de forme cubique « marquant sa sûreté »[177]. À l'instar de la Fortune, il est vif et rapide comme l'indiquent les ailes ornant son casque. Sa célérité est une qualité indispensable à sa fonction de messager des dieux[178]. L'opposition entre les deux divinités se retrouve dans l'épigramme :

> Fortuna en vna bola, y en vn quadrado
> Mercurio está, que las artes enseña,
> Como los casos reboluer es dado
> A la Fortuna, que de esto es enseña.
> Contra Fortuna el arte fue don dado
> Y ansi contra ella el arte haze reseña.
> Luego mançebo aprende buenas artes
> Que para dar ventura tienen partes[179].

Ainsi s'opposent la sphère au cube, l'instabilité à la stabilité, Fortune à Mercure, l'Art à la Nature. Dans la traduction de Bernardino Daza el Pinciano, la répétition des termes « arte », « dado » et « enseña » marque l'importance de l'enseignement, des arts en particulier, qui offre aux jeunes gens les armes nécessaires pour affronter la Fortune[180]. Pour modifier la morale de l'emblème, Mercure est parfois remplacé par Minerve ; dans ce cas, ce ne sont plus les arts libéraux qui s'opposent à la Fortune, mais la Sagesse et la Vertu[181]. En revanche, chez Gracián, ce sont bien les arts qui servent de guide à l'homme et qui l'aident à choisir la bonne voie vers son salut comme le soutenaient « les directeurs de conscience jésuites »[182].

L'illustration du traité *De Sapiente* (Planche LXXIV, fig. 1) de Charles de Bovelle (1510) emploie la même opposition entre le socle quadrangulaire sur lequel

[175] Ellen D. Lokos, *op. cit.*, p. 157.
[176] Lucie Galactéros de Boissier, « Images emblématiques de la Fortune… », *op. cit.*, p. 97. Voir aussi Rosa Margarita Cacheda Barreiro, « El emblema como elemento iconográfico en la portada del libro en tiempos de Felipe II », *in* Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull (eds.), *Los días del Alción, op. cit.*, p. 116.
[177] Lucie Galactéros de Boissier, « Images emblématiques de la Fortune… », *op. cit.*, p. 97.
[178] Florence Buttay-Jutier, *op. cit.*, p. 21 : « l'image du dieu aux pieds ailés renvoie au commerce et au voyage de l'âme ».
[179] Andrea Alciato, *Los Emblemas de Alciato Traducidos en Rimas Españolas,* Edición de Rafael Zafra, Barcelona, Edicions UIB, 2003, p. 234.
[180] Santiago Sebastián, *Emblemática e Historia del arte, op. cit.*, p. 294.
[181] Beverley Ormerod, *op. cit.,* p. 469.
[182] Benito Pelegrín, *Éthique et esthétique du baroque…, op. cit.*, p. 70.

est assise l'allégorie de prudence – sous le médaillon d'un sage – tenant un miroir à la main et la Fortune – sous le médaillon de l'idiot – installée sur une sphère instable qui tient à la main une roue qu'elle fait tourner et sur laquelle sont attachés des hommes[183].

Les retournements de situation que vivent les personnages du roman néo-grec sont l'illustration même de l'inconstance de l'existence. Le narrateur de la *Historia de Hipólito y Aminta* estime que les protagonistes sont « un exemplar de la mudança de las cosas » (f° 153 r°) et, lors d'un no uveau revers de fortune qui les affecte, il déclare : « Vida era esta que los tenia alegres, mas duró poco, accidente tan natural como antiguo, en las alegrias y prosperidad humana. O quanto se ciega quien no ve quan limitados son estos caducos bienes! » (f° 153 r°). Ce n'est plus la Fortune qui est aveugle mais l'homme qui croit pouvoir arrêter le temps et empêcher la versatilité de l'existence. Cependant, c'est bien l'inconstance du monde ainsi que le sentiment de culpabilité[184] qui poussent Aminta à prendre le voile à la fin du roman : « Que aviendo visto la inconstancia de las cosas, los peligros de que Dios me ha sacado por su bondad, aviendome metido en ellos mi malicia » (f° 194v).

Dans les *Empresas morales* de Juan de Borja, l'opposition a lieu entre le socle quadrangulaire et la roue. Ainsi, à l'emblème LXXV « *SAPIENTIS ANIMVS* » (Tel l'esprit du sage), le socle en forme de parallélépipède[185] (Planche LXXIV, fig. 2) symbolise l'homme sage qui œuvre avec prudence, constance et fermeté face aux joies et aux malheurs car il est préparé aux « cambios inesperados del destino »[186] :

> Porque assí como la piedra cuadrada, de cualquier manera que la hechen y pongan, siempre queda en pie, y de un mismo assiento, assi y de la misma manera el hombre sabio y valeroso, cualquier caso que le succediere le deve hallar firme y seguro, sin que puedan los trabajos y adversidades derribarle, ni los gustos y buenos succesos elevarle mas de lo que conviene[187].

[183] Santiago Sebastián, *Emblemática e Historia del arte, op. cit.,* p. 294. Les similitudes entre cette illustration et l'emblème d'Alciat sont telles que l'universitaire espagnol pense qu'Alciat en avait eu connaissance et qu'il s'en est inspiré deux décennies plus tard.

[184] Après tant de mésaventures, la peur de l'instabilité pousse Aminta à chercher une existence paisible. Cependant, l'entrée au couvent peut être interprétée comme un acte de contrition de la jeune fille qui a péché en s'opposant aux décisions de sa famille et en cherchant la liberté aux côtés d'Enrique.

[185] Dans un souci de simplicité, l'emblémiste espagnol ne fait pas même mention de Mercure comme le souligne Santiago Sebastián, *Emblemática e Historia del arte, op. cit.,* p. 295.

[186] Kenneth Krabbenhoft, *op. cit.*, p. 143.

[187] Juan de Borja, *op. cit.,* f° 75 v°.

De la même façon que le volume quadrangulaire reste toujours aussi stable, quelle que soit la face sur laquelle il repose, l'homme sage reste ferme dans l'adversité[188].

L'emblème suivant (Planche LXXI, fig. 1), « *NEQVE SVMMVM NEQVE INFIMVM* » (ni le haut ni le bas), montre une roue qui symbolise les biens que l'homme obtient ou perd au cours de son existence. Par son mouvement circulaire, la roue représente l'instabilité, la variété, le changement, la confusion : « y así se comparan todos los bienes de esta vida a una rueda que continuamente se menea, en la cual ni se puede ver cuál es el principio ni el fin, ni cuál es lo alto ni lo bajo »[189].

Dans le *Criticón*, la Fortune s'acharne sur ceux que la Providence a traités favorablement. La *Crise* VI de la deuxième partie débute par le récit d'un personnage nommé « El Enano » qui conte une anecdote. Quand l'homme et la femme se sont présentés devant Dieu, ils lui ont demandé de leur accorder respectivement la sagesse et la beauté. La Fortune, se sentant lésée du fait que ni l'un ni l'autre n'est venu la voir et n'a demandé à Dieu le don de « ventura », décide alors qu'elle sera contraire à la femme belle et à l'homme sage. Afin de voir ce que l'homme et la femme feront des dons que Dieu, elle devient l'ennemie de la beauté et de la sagesse : « desde aquí me declaro contra el saber y la belleza » (p. 412). Le but de « El Enano » est de convaincre Critilo que seuls les idiots et les ignorants sont chanceux et qu'il ferait donc mieux de chercher la « ventura », c'est-à-dire la chance, plutôt que la sagesse car « con todo su mérito un hombre no llega a nada si la fortuna no le sostiene »[190]. Pour « El Soldado », qui intervient ensuite, la chance est un châtiment puisqu'elle empêche l'homme de prouver sa valeur. Les arrêts les plus durs de la Fortune sont donc « acceptables, voire désirables », puisqu'ils deviennent des « épreuves-privilèges »[191].

Dans la *Crise* IX de la dernière partie du *Criticón*, Gracián met en scène une sorte de dialogue académique entre différents auteurs sur la Joie et la Fortune. L'un d'eux, Mascardo, soutient que la Sagesse permet à l'homme de déjouer la Fortune[192] et de ne pas être victime des étoiles. Chacun est responsable de ses propres maux : « El varón sabio no teme la fortuna, antes es señor de ella y vive sobre los astros,

[188] Santiago Sebastián, *Emblemática e Historia del arte, op. cit*., p. 295.
[189] Juan de Borja, *op. cit.,* f°76 v°.
[190] Adolphe Coster, *Baltasar Gracián, op. cit*., p. 88.
[191] Lucie Galactéros de Boissier, « Images emblématiques de la Fortune… », *op. cit.,* p. 84.
[192] Jerry C. Nash, « La conquête humaniste de la Fortune dans la *Délie* de Maurice Scève », *in* Enea Balmas (coord.), *op. cit*., p. 448 : « c'est par l'intermédiaire de la raison et de la volonté que l'homme parvient à concevoir le bien […] et, par conséquent, à déjouer l'influence de la Fortune ».

superior a toda dependencia : nada le puede empecer, cuando él mismo no se daña » (p. 757). Les évènements qui se produisent ne sont pas la conséquence « d'une quelconque influence occulte »[193] car l'homme vertueux et sage est capable de s'imposer au hasard.

C'est le même message que délivre l'emblémiste batave Gabriel Rollenhagen dans un emblème consacré à l'homme sage qui, parce qu'il ne craint pas la Fortune, sait la maîtriser en faisant preuve de constance (Planche LXXV, fig. 1) :

> Lors que la fortune du monde se iouant,
> Va sens dessus dessous toutes choses rouant,
> Le Sage cependant mesprisant sa puissance,
> S'esleve iusque au ciel par sa ferme constance[194].

Pour l'emblémiste, tout est soumis à la déesse fortune comme le montre, dans la *pictura*, l'homme attaché à sa roue. Au deuxième plan, le sage – représenté de façon topique par un vieillard[195] – est élevé vers les cieux par un aigle, scène qui rappelle le rapt de Ganymède par l'oiseau de Zeus. Chez Alciat (Planche I, fig. 2), cet emblème symbolise la contemplation des choses célestes et l'élévation spirituelle que l'homme atteint lorsqu'il parvient à se détacher de tout ce qui est matériel et terrestre[196].

C'est la même opposition entre la Sagesse et la Fortune qui apparaît chez Quintana, à la différence près qu'elle se situe dans le registre amoureux. Épris l'un de l'autre, Leonardo et Feliciana espèrent se marier mais la mère de Feliciana a choisi pour sa fille un prétendant plus riche : « A ella le parecio, que era dicha de su hija ser muger de un hombre tan rico por los bienes de fortuna, tan noble por la sangre » (f° 23 r°). Le frère de Feliciana soutient sa mère, seul son père leur rappelle les avantages de la Sagesse dans un véritable réquisitoire contre la Fortune :

> Quiero que adviertas aora, que los casamientos que se hazen con hombres cuerdos, se goviernan por cordura, y con los ricos por Fortuna […] que es forçoso que acierte mejor quien tiene por ojos la prudencia, y por luz la razon; que no quien reparte ignorantemente, y con la vista vendada; assi pintava la antiguedad a la Fortuna (f° 24 r°).

[193] Jean-Claude Mühlethaler, *op. cit*., p. 187.
[194] Gabriel Rollenhagen, *Nucleus emblematum, op. cit.,* emblème 6, n. p.
[195] Sur ce point, voir Ignacio Arellano y Marc Vitse (coords.), *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro. Volumen I: El sabio y el santo*, Pamplona, Universidad de Navarra / Editorial Iberoamericana, « Biblioteca Áurea Hispánica, 39 », 2005.
[196] Alciato, *Emblemas,* Edición de Santiago Sebastián*, op. cit*., p. 32.

Lupercio différencie ainsi les qualités stables que sont les vertus des biens matériels périssables donnés par la Fortune[197]. Face à l'entêtement de sa femme et de son fils, il décide de défendre la liberté de choix de sa fille en se référant à Dieu :

> Y que os parece justo, que porque vuestra hermana nació pobre, no aya nacido libre, aora sabeis que ni aun Dios haze fuerça a nadie en su alvedrio? […] que lo que Dios no haze ningun hombre lo intente (f° 23 r°).

Ces dernières paroles convainquent le fils mais pas la mère et Feliciana épousera finalement don Luis, le prétendant choisi par sa mère. Comme Lupercio l'avait pressenti le mariage tourne mal : don Luis traite mal sa femme, la trompe avec Celia, et Feliciana poursuit une relation amoureuse avec Leonardo. Les choses se compliquent, chacun veut se venger : Celia et Luis sont assassinés ce qui provoque des affrontements entre deux clans à Barcelone. Les inquiétudes de Lupercio sont confirmées : ce fut un mariage de fortune et non de sagesse. La parole du père, émule de la parole de Dieu que quiconque doit suivre pour assurer son salut, était la voix de la sagesse.

La vertu est le seul bien dont l'homme ne peut être dépossédé comme l'explique à Critilo et Andrenio la « ministra de la Fortuna » (p. 431) – qui s'avérera être la Ventura –, elle seule apporte le bonheur :

> La virtud. Esa es bien propio del hombre, nadie se la puede repetir. Todo es nada sin ella, y ella lo es todo; los demás bienes son de burlas, ella sola es de veras. Es […] corona de las perfecciones y perfección del ser; centro es de la felicidad, trono de la honra (pp. 430-431).

Gracián répercute ici de manière redondante et imagée le message des Stoïciens à propos de la Vertu, un message déjà amplement diffusé par les emblémistes à travers l'Europe[198].

Au chapitre 14 du livre II de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Periandro relate sa rencontre avec le roi des Danéens qui promet aux pêcheurs de l'argent contre la promesse qu'aucun mal ne lui soit fait et qu'il puisse poursuivre son voyage. Periandro refuse l'argent offert, mais se sent obligé de se justifier auprès de ses compagnons : « Nadie esté triste por la perdida ocasión de alcanzar el gran tesoro » (II, 14, p. 373). L'essentiel ce n'est pas la richesse matérielle mais les bonnes

[197] Conclusion que tirera le chrétien de l'image de la roue de Fortune dès le Moyen Âge, cf. Santiago Sebastián, *Emblemática e Historia del arte, op. cit*., p. 292.
[198] Cf. Christian Bouzy, « El hombre sabio es un caracol: una representación emblemática », *in* Ignacio Arellano y Marc Vitse (coords.), *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro. Volumen I: El sabio y el santo*, *op. cit*., pp. 117-146, 2005, 12 ills.

actions, la renommée, l'honneur : « una onza de buena fama vale más que una libra de perlas » (p. 373), et c'est sur le ton sentencieux du proverbe qu'il ajoute :

> El pobre a quien la virtud enriquece suele llegar a ser famoso, como el rico, si es vicioso puede venir y viene a ser infame; la liberalidad es una de las más agradables virtudes, de quien se engendra la buena fama, y es tan verdad esto, que no hay liberal mal puesto, como no hay avaro que no lo sea (II, 14, p. 373).

L'équipage mettra immédiatement cet enseignement en pratique[199] et, lors de la rencontre avec Sulpicia, refusera les trésors offerts par celle-ci en récompense. La morale avancée par Cervantès est qu'il faut préférer la Vertu à la Fortune (ou à la fortune). Ainsi, du fait de la cruauté et de la versatilité de cette dernière, « mieux vaut mépriser ses dons (richesses matérielles, honneurs et même amours et amitiés) […] en vue d'un bienfait supérieur »[200], à savoir la générosité dans le cas présent.

L'emblème d'Alciat intitulé « Los doce trabajos de Hercules » illustre cette idée de vertu et de renom acquis dans les épreuves (Planche LXXV, fig. 2). Santiago Sebastián precise à propos du héros mythologique :

> Era obligado tratar del hombre más famoso por sus hazañas y virtud, que mereció su apoteosis celestial: Hércules. A él dedica el emblema 137, *Duodecim certamina Herculis* (los doce trabajos de Hércules). Sabido es que la fábula de Hércules fue ya la más conocida en la Edad Media, y sobre todo entre los mitógrafos del siglo XIV se convirtió en la fábula moral por excelencia. La destrucción que este héroe hizo de los monstruos de la naturaleza se interpretó como la superación de las pasiones […]. Y según la alegoría o moralidad por Hércules es entendida la victoria contra los vicios. Y según sentido anagógico significa el levantamiento del ánimo, que desprecia las cosas mundanas por las celestiales. Y según sentido tropológico, por Hércules se entiende un hombre fuerte, habituado en virtud y buenas costumbres[201].

Pour illustrer le triomphe de la Vertu, Guillaume La Perrière choisit l'image d'un vieillard roué de coups par la Fortune (Planche LIV, fig. 1). Si l'image risque de représenter la défaite du sage, « l'épigramme évite la fausse interprétation en affirmant que la fréquence et la force des coups endurcissent l'âme du sage »[202].

Lorsqu'un des membres de l'équipage de Periandro, se sentant coupable d'avoir abandonné sa femme et ses enfants, tente de mettre fin à ses jours,

---

[199] Pour Christian Bouzy, « Quête emblématique de la félicité et de la sagesse… », *op. cit.,* p. 112, « cette véritable prédication stoïcienne évoque les *contiones* philosophiques de Sénèque, ces discours oratoires pragmatiques par lesquels l'orateur suscite chez son auditoire l'envie immédiate de mettre la leçon en pratique ».
[200] Lucie Galactéros de Boissier, « Images emblématiques de la Fortune… », *op. cit.*, p. 84.
[201] Alciato, *Emblemas,* Edición de Santiago Sebastián, *op. cit.*, p. 177-178.
[202] Lucie Galactéros de Boissier, « Images emblématiques de la Fortune… », *op. cit.*, p. 92.

Periandro fait la morale à l'équipage et se lance dans un réquisitoire contre le suicide :

> La mayor cobardía del mundo era el matarse, porque el homicida de sí mismo es señal que le falta el ánimo para sufrir los males que teme. […] Con la vida se enmiendan y se mejoran las malas suertes y, con la muerte desesperada, no sólo no se acaban y se mejoran, pero se empeoran y comienzan de nuevo (p. 366).

Convaincu, l'équipage soutient alors que la vertu va de pair avec la bonne Fortune :

> Valeroso capitán, en las cosas que mucho se consideran siempre se hallan muchas dificultades y, en los hechos valerosos que se acometen, alguna parte se ha de dar a la razón y muchas a la ventura; y en la buena que hemos tenido en haberte elegido por nuestro capitán vamos seguros y confiados de alcanzar los buenos sucesos que dices (p. 367).

Faisant preuve de la même vertu, les marins refuseront une nouvelle fois, en échange d'un bienfait, la récompense matérielle offerte par Sulpicia. Un bienfait n'étant jamais perdu, ils seront sauvés peu après par la jeune femme alors qu'ils étaient tombés entre les mains du roi Cratilo qui ne semblait pas animé des meilleures intentions à leur égard.

Fortune et Vertu ne s'opposent donc pas toujours. Il semble d'ailleurs que Cervantès fasse écho, en la circonstance, à l'emblème d'Alciat « *VIRTUTI FORTUNA COMES* » (Planche III, fig. 1) que Baudoin commente de la façon suivante :

> & la philosophie leur apprendrait je m'assure, que ce n'est point la convoitise des biens du monde, mais la Vertu, qui peut rendre l'homme heureux & content[203].

Pour bien comprendre l'emblème d'Alciat, il faut s'attarder sur les références mythologiques auxquelles il renvoie. La *pictura* combine les attributs de Mercure (le caducée et les ailes) ainsi que les cornes d'abondance, celles de la chèvre Amalthée[204] qui avait nourri Jupiter alors élevé par les nymphes en Crête. Reconnaissant, Jupiter transforma la chèvre en constellation céleste et donna ses cornes aux nymphes Adrastea et Ida dont les désirs étaient comblés par une simple

[203] Jean Baudoin, *Emblèmes divers, representez dans cent quarante figures […]*, Paris, Villery, 1647, Vol. 2, p. 458.
[204] Amalthée est citée dans le chapitre dédié à la Fortune par Pérez de Moya, *op. cit.,* vol. II, pp. 89-90.

demande adressée aux cornes[205]. L'épigramme souligne que la Fortune ne peut rien contre la Vertu et qu'au contraire elle l'accompagne :

> Varones de equidad muy escogida
> Dotada de consejos muy prudentes
> Muestra como Fortuna les abonda
> Y en lo que responder es bien responda[206].

L'homme vertueux, insensible aux assauts néfastes de la Fortune, en reçoit au contraire les bienfaits puisqu'il bénéficie des vertus symbolisées par le caducée. Le bâton représente l'autorité, les deux serpents incarnent la prudence et l'astuce, les ailes symbolisent l'éloquence grâce à laquelle l'homme expérimenté (on reconnaîtra un portrait de Periandro) déjouera les embûches – « los trabajos » – de la déesse Fortune. L'homme doit s'en remettre à Dieu, l'unique chose stable dans ce monde[207]. Pour sa part, la Prudence est une vertu complémentaire qui permet à l'homme de ne pas subir l'influence de l'inconstance et de la « mutabilité » de la Fortune[208] comme le rappelle l'épigramme de l'emblème « *MVTATVR IN HORAS* » de Sebastián de Covarrubias (Planche LXXVI, fig. 1) :

> El mar infamo, y la inconstante luna,
> […] con ellas haze tercio la Fortuna
> Mas que las dos, mudable por esencia :
> De todas juntas, y de cada una
> No fia, el que se rige por prudencia[209].

La lune et la mer ont pour point commun leur mutabilité mais, pour Claudie Balavoine, la *pictura* se veut rassurante : « le dessinateur a ajouté à l'arrière-plan une petite embarcation qu'aucun péril ne semble menacer »[210]. Prudence est mère de sûreté semble vouloir dire Covarrubias. C'est par ignorance que l'homme croit en la puissance de la déesse païenne[211] comme l'exprimait déjà Juan Pérez de Moya :

> Pues no es otra cosa Fortuna que un vano nombre que demuestra el poco saber del hombre, porque […] dónde hay prudencia no tiene la fortuna fuerza ni dignidad.

[205] Alciato, *Emblemas,* Edición de Santiago Sebastián, *op. cit.*, p. 157.
[206] Andrea Alciato, *Los Emblemas de Alciato, Traducidos en Rimas españolas, op. cit.*, p. 39.
[207] Santiago Sebastián, *Emblemática e Historia del arte, op. cit.,* p. 295.
[208] Gloria Bossé-Truche, « Les représentations de la Prudence et de la Providence… », *op. cit.*, p. 6.
[209] Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales, op. cit.*, Centuria II, f° 134 r°.
[210] Claudie Balavoine, « Au-dessous / au-dessus de la plaine marine… », *op. cit.*, p. 86.
[211] Santiago Sebastián, *Emblemática e Historia del arte, op. cit.*, p. 295.

> Tulio dice que fue introducido el nombre de fortuna por encubrir la ignorancia humana, a quien dan culpa de los malos y buenos sucesos, y haciéndola deesa, que queremos que holgando nos venga el bien a buscar[212].

Le fait de représenter Fortune sous l'aspect d'une femme nue la rend vulnérable car elle est exposée aux yeux de tous. Selon Carmen Ripollés Melchor, cette possession visuelle du corps féminin permit à l'homme d'imaginer « su superioridad sobre los avatares de la fortuna »[213].

Les hommes, ignorant les raisons des évènements qui les affectent, ont inventé cette déesse[214], puis ils l'ont vénérée en espérant qu'elle leur serait favorable. Selon Juan Pérez de Moya, seul l'homme sage et prudent ne tombe pas dans cette erreur car il sait que Dieu est la cause de tout : « la volonté de Dieu est la seule à régir le monde » écrit Vladislava Lukasik[215]. Pour Baltasar Gracián, la Fortune est le domaine dans lequel l'homme doit faire preuve à la fois de prudence et de cette intelligence rationnelle qui lui permet de cultiver les vertus[216]. Vertu est donc une opposante de choix à Fortune tant en emblématique que dans le roman néo-grec « probablement parce que l'une et l'autre puissance intéressent de façon dialectique la conscience humaine »[217].

1. 9. Fortune et Libre arbitre

La Fortune qui s'impose à l'homme et parfois « nous prend pour des jouets »[218], comme l'affirme Pétrarque, se confond avec le hasard et le destin pour devenir un « *topos* littéraire et artistique »[219]. Donnant l'impression que les personnages n'ont pas de prise sur ce qui leur arrive, la Fortune devient l'occasion de questionner le libre arbitre de l'homme. Le déterminisme induit par la déesse était totalement contraire aux préceptes tridentins ; sans pour autant la faire disparaître, la solution

[212] Juan Pérez de Moya, *op. cit.*, vol. VI et VII, 1928, p. 91.
[213] Carmen Ripollés Melchor, « Fortuna, la muerte y el arte de la pintura: una lectura emblemática de *El gabinete del pintor*, de Frans Francken el joven », *op. cit.*, p. 1346.
[214] On retrouve ici les deux tendances répandues au XVI[e] siècle au sujet de la Fortune : « une incroyance totale » ou « le mépris » ; cf. Vladislava Lukasik, « Nature et Fortune : mère et marâtre », *op. cit.*, p. 12.
[215] *Ibid.*, p. 11.
[216] Rubén Soto Rivera, *op. cit.,* pp. 12-13.
[217] Lucie Galactéros de Boissier, « Images emblématiques de la Fortune… », *op. cit.*, p. 90.
[218] Pétrarque, *op. cit*., p. 20.
[219] Barbara C. Bowen, « La fortune dans les *Facezie* de Lodovico Carbone », *in* Enea Balmas (coord.), *op. cit.,* p. 364.

consista « à transformer la déesse païenne, l'allégorie féminine profane en servante de Dieu »[220].

La déesse Fortune est si puissante que dans les romans néo-grecs du corpus elle semble même jouir du libre arbitre qui normalement est l'apanage de l'homme. Dans le *Criticón,* Critilo qui s'en voit dépossédé, n'a plus qu'à se résigner et se plaindre de la déesse :

> ¡Oh despojo último de mi fortuna tuve apoyo de mi vida […] me dejé llevar de las olas al albedrío de mi desesperada fortuna […] aún no contenta de tenerme en tal punto de desdichas, echando el resto a su fiereza conjuró contra mí los elementos en una terrible tormenta (p. 106).

Dans son récit rétrospectif qui trame toute la structure narrative du *Persiles*, Periandro raconte comment il est devenu capitaine de navire à la recherche d'Auristela :

> Ligera volaba mi nave por donde el viento quería llevarla, sin que se le opusiese a su camino la voluntad de ninguno de los que íbamos en ella, dejando todos en el albedrío de la fortuna nuestro viaje (p. 366).

« El albedrío de la fortuna » : la formule a de quoi choquer tant elle est paradoxale. Elle n'est ni plus ni moins qu'une *discordia concors* essentielle, cette union des contraires fatidique par laquelle chemine l'harmonie. Elle indique en fait que les deux aspects peuvent cohabiter et, en tout état de cause, que la liberté de choix des personnages est restée entière. En effet, ce sont les marins eux-mêmes qui ont choisi de s'en remettre à la fortune, c'est-à-dire aux éléments hors de la volonté humaine. David A. Boruchoff, ne relève pas cette *discordia concors* et voit dans cette déclaration de Periandro une affirmation de la providence divine – « el viento », « la fortuna ») qui guide l'homme. Il estime que le récit de Periandro souscrit « a las pautas de la exégesis cristiana » et revêt « las convenciones de la soteriología »[221].

Que fait donc Cervantès du libre-arbitre ? En réalité, le romancier démontre que, même soumis aux aléas de la Fortune, l'homme doit agir[222] : « nosotros mismos nos fabricamos nuestra ventura » (II, 12, p. 360), déclare Periandro dans sa harangue aux pêcheurs. D'une manière générale, la Fortune est omniprésente dans

[220] Lucie Galactéros de Boissier, « Images emblématiques de la Fortune… », *op. cit.*, p. 96.
[221] David A. Boruchoff, « *Persiles* y la poética de la salvación cristiana »*, op. cit*., p. 866.
[222] Jacqueline Champeaux, *Fortuna. Recherches sur le culte de la Fortune à Rome et dans le monde romain des origines à la mort de César. II – Les transformations de Fortune sous la République*, Rome, École française de Rome, 1982, p. 296.

les intrigues du roman néo-grec, elle en est même l'élément essentiel en tant qu'il est roman d'*aventures*. Provoquant sans cesse des revirements de situations, la Fortune semble se jouer des personnages[223], elle est l'ingrédient fondamental des intrigues principales et secondaires. Cette caractéristique permet à Thomas Pavel de présenter l'ouvrage de Cervantès comme « une imitation d'Héliodore, une sorte d'*Éthiopiques* chrétiennes, racontant le destin d'un couple d'amoureux poursuivi par la Fortune »[224].

Sebastián de Covarrubias considère, lui aussi, que c'est à l'homme de fabriquer sa Fortune, mais il n'est pas seul dans sa tâche car Dieu le soutient comme le souligne l'épigramme de l'emblème 67 de la troisième centurie (Planche LXXVI, fig. 2) :

> No culpeis, ni deis gracias a fortuna,
> Que en vos está la buena, o mala suerte,
> Ella ni tiene deidad ninguna,
> Si en vuestra mano está la vida o muerte:
> Vos forjais la menguante, o llena luna,
> Con libre voluntad, o flaca, o fuerte,
> Y ayuda Dios al santo presupuesto,
> Y dexaos en el malo y descompuesto[225].

L'ouvrage de Gracián va plus loin encore en soutenant que l'on ne peut parler de mauvaise Fortune. Le jésuite souligne l'aspect positif des épreuves qu'impose la Fortune et qui mettent l'homme en situation de prouver sa valeur[226]. La mauvaise Fortune ne l'est pas puisqu'elle permet à l'homme de s'accomplir[227]. Ainsi, l'homme se trompe en pensant que Dieu l'aide contre la Fortune ; en réalité, si l'aide du ciel existait ce serait plutôt un châtiment divin puisqu'elle empêcherait l'homme de montrer ses vertus.

C'est un raisonnement semblable que semble tenir Jean-Jacques Boissard dans l'emblème intitulé « Sans adversaires vertu devient lasche, flestrie, & deffaillie » (Planche LXXVII, fig. 1) montrant une Vertu mélancolique qui semble s'apitoyer sur son sort. Ses armes sont à terre, des toiles d'araignées s'installent. Sans ennemi à combattre, sans épreuve à surmonter pour montrer sa valeur, la vertu perd de sa puissance et de sa superbe car l'oisiveté est la mère de tous les vices :

---

[223] Vladislava Lukasik, « Nature et Fortune : mère et marâtre », *op. cit.,* p. 1.
[224] Thomas Pavel, *La pensée du roman, op. cit*., p. 95.
[225] Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales, op. cit*., Centuria III, Emblema 67, f° 267 r°.
[226] Jean Lecointe, « Figures de la Fortune et théorie du récit à la Renaissance », *op. cit.,* p. 210.
[227] Kenneth Krabbenhoft, *op. cit.,* p. 66.

Tandis que sans labeur les armes inutiles
S'engourdissent au croc, la rouylle les pourrit:
Car des outils de Mars l'emery se nourrit,
Par les exploits guerriers d'entreprises virilles.

Vertu, qui foulle au pieds les choses qui sont viles,
Sans contraire fameux languissante perit:
Et le morne sommeil oysivement tarit
La gloire, qui luy vient d'ouvrages difficiles […].

Vertu verroit ainsi de ses perfections
La louange, qui gist és belles actions,
Perdre, sans opposant, son lustre souhaitable[228].

Pour ces mêmes raisons, selon « El Enano », c'est la « Ventura » qui est contraire et non la Fortune car elle fait tomber l'homme dans l'erreur consistant à croire que c'est une chance que de ne pas connaître l'infortune : « tiene aquel por gran suerte el no haber padecido jamás ni un revés de Fortuna, y no es sino un bofetón de que no le ha tenido por hombre el cielo para fiarle un acto de valor » (II, *Crise* VI, p. 415). Pour illustrer cette erreur, Gracián raconte l'anecdote de l'idiot qui attend que le fleuve cesse de couler pour traverser au sec. La morale de l'histoire est qu'il ne faut pas attendre la fin des maux, ni essayer d'éviter les épreuves, mais au contraire aller de l'avant, se lancer sans attendre sur le chemin de la vertu et faire preuve de courage : « Lo acertado es poner el pecho al agua y con denodado valor pasar de la otra banda al puerto de una seguridad dichosa » (p. 468). Pour Gracián, l'idiot ne sait pas saisir l'occasion qui se présente à lui, il laisse à demain ce que lui offre aujourd'hui la Fortune[229]. Pour atteindre le port, pour être chanceux, il faut donc agir car le bonheur et la tranquillité, qui dépendent des actions humaines, ne s'acquièrent que dans l'effort. L'Homme a le choix de son destin, grâce à son libre arbitre il est capable d'atteindre le bonheur.

En outre, la Fortune n'est pas responsable de l'injustice qui touche parfois les hommes. Dans *El Criticón*, un argument est avancé pour prendre sa défense. Un sage raconte à Critilo un songe qu'il a fait, dans lequel la Fortune était mère de deux jumeaux : l'un incarnant le Bien, l'autre le Mal. Afin qu'ils ne soient pas confondus, elle leur avait attribué un vêtement différent, mais « Engaño » proposa un jour à la Fortune aveugle de lui servir de guide. À partir de ce moment-là, il lui fit tout faire à l'envers – « Guíala siempre al revés : si ella quiere ir a casa de un virtuoso, él la lleva

[228] Jean-Jacques Boissard, *op. cit.*, p. 44.
[229] Carlos Rojas Osorio, « Ruben Soto Rivera : *Ocasión y Fortuna en Baltasar Gracián* », *op. cit.,* n. p.

a la de un malo » (p. 238) – et finit par échanger les vêtements des deux enfants afin de tromper les hommes : « Desde aquel día la Virtud y la Maldad andan trocadas y todo el mundo engañado o engañándose » (p. 241).

Parfois, la Fortune sert d'excuse aux personnages pour expliquer leurs malheurs. Dans le roman de Quintana, le personnage de Leandro – qui a des allures de *pícaro* à bien des égards – évoque sans cesse la fortune négative qui le poursuit et qui est responsable de ses mésaventures. Il la qualifie de « corta » (f° 84 r°) et dit errer pour « mejorar [su] fortuna » (f° 86 v°). Pou rtant son « inclinacion traviessa » (f° 83 r°) est bien la cause de tous ses malheurs, qui sont le fruit de ses nombreux péchés – le jeu et ses mauvais compagnons de route – mais en aucun cas de la mauvaise fortune. Leandro est responsable de ses actes et, bien qu'il cherche des excuses, il en est lui-même conscient comme le montrent les déclarations qui closent son récit. Tout d'abord, il ressent comme un châtiment divin la tempête qui se lève : « temeroso de una tempestad con que començo a quererme castigar el cielo » (f° 89-89v°). Il trompe ses camarades pour se débarrass er d'eux et fuit avec une mule ; emprisonné, il estime que cette arrestation est voulue par Dieu « (si bien mas lo atribuyo a permision Divina, que quiere que padezca desta suerte el mal que a aquellos miseros hombres hize) » (f° 89 v°).

Pour l'emblémiste Hernando de Soto (Planche LXXVII, fig. 2), la croyance en la puissance de la fortune est une erreur. L'homme sage doit attribuer les évènements qui surviennent à Dieu et non à la déesse car « si le sucede algo prospero o adverso, […] no es sucesso fortuito sino castigo o premio de la eterna mano »[230]. À l'instar du roman de Quintana, les évènements, qu'ils soient bons ou mauvais, sont la conséquence des actes humains.

Au dernier chapitre du roman de Cervantès, Auristela et Periandro, ou plutôt Sigismunda et Persiles – les deux protagonistes ayant désormais révélé leur véritable identité –, se marient devant l'église Saint Paul à Rome. Arnaldo, conscient qu'il a été dupé, invoque alors l'idée de « ventura » : « la disculpa que tenían, y que sola esta ventura estaba guardada para él [Periandro] » (p.712). Il se mariera finalement avec la sœur de Sigismunda, Eusebia, confirmant l'idée stoïcienne reprise par le proverbe espagnol : « No hay mal que por bien no venga »[231].

[230] Hernando de Soto, *op. cit.,* emblema 48, f° 102 v°.
[231] Christian Bouzy, « Quête emblématique de la félicité et de la sagesse… », *op. cit.*, p. 97.

Dans les binômes antithétiques – libre arbitre *vs* prédestination, Fortune *vs* Providence –, Cervantès n'introduit aucune exclusion ; ainsi le narrateur déclare-t-il à la fin du récit, comme pour expliquer que l'intégralité du roman est une illustration de cette opposition : « Estas mudanzas tan estrañas caen debajo del poder de aquella que comúnmente es llamada fortuna, que no es otra cosa sino un firme disponer del cielo » (IV, 14, p. 711). Les péripéties et les évènements fortuits ne le sont pas en réalité puisqu'ils ont une cause précise décidée par Dieu comme l'explique Juan Pérez de Moya commentant l'erreur des anciens au sujet de la Fortune :

> Todo fue vanidad y engaños de hombres deslumbrados, que en sólo su saber confiaron, porque todas las cosas que pasan y se hacen en el mundo y en el cielo e infierno, provienen y manan de la providencia y sumo saber de Dios, y no hay fortuna y acaecimiento: todo tiene causa y orden admirable; y aunque no las entendamos ni conozcamos los hombres, unas causas causan a otras que no vienen a caso[232].

Yvonne Bellenger explique ainsi que le hasard et la fortune « c'est l'expression de l'ignorance, de l'impuissance humaine à comprendre le cours des choses »[233]. Et disons avec Pierre Caye : « ce qui est fortune du point de vue de l'homme, est providence du point de vue de Dieu »[234].

L'association entre Fortune et Providence faite par Cervantès lui permet d'être en accord avec les exigences dogmatiques. Pour les personnages, cette déclaration est rassurante car elle facilite l'acceptation des coups du sort attribués à « une Divine Providence, figure paternelle dont le "dessein" est imaginé favorable à l'homme »[235] ; ainsi ne sont-ils pas des pantins entre les mains de la déesse païenne[236].

Dans *El Criticón*, pour se plaindre de ses malheurs, Critilo, en plein naufrage, invoque à la fois les trois entités – « ¡Oh suerte, oh cielo, oh fortuna! » (pp. 66-67) – qui jouent un rôle prépondérant dans le succès ou l'échec des protagonistes[237]. Cette figure d'insistance est surtout rhétorique et souligne dès le début de l'œuvre que ces termes sont sur le même plan et qu'ils représentent une seule et même notion. Dans la deuxième partie, quand les protagonistes rencontrent la divinité, un de leurs compagnons, « El Soldado », adresse à la Fortune tous les reproches qui lui sont faits. Celle-ci prend alors la parole pour « légitimer son existence en justifiant

[232] Juan Pérez de Moya, *op. cit.,* Vol. VI et VII, p. 90.
[233] Yvonne Bellenger, « La Fortune dans les *Essais* de Montaigne », *in* Enea Balmas (coord.), *Il tema della Fortuna nella letteratura francese e italiana del rinascimento, op. cit.,* p. 501.
[234] Pierre Caye, « Art, *virtus* et *fortuna*. Le différend Pétrarque/Alberti… », *op. cit.*, p. 2.
[235] Lucie Galactéros de Boissier, « Images emblématiques de la Fortune… », *op. cit.*, p. 95.
[236] *Ibid.,* p. 95.
[237] Adolphe Coster, *Baltasar Gracián, op. cit*., p. 88.

son intervention dans la vie d'un homme »[238] ; elle se défend ainsi des attaques à son encontre en déclarant que, comme les hommes, elle a été créée par Dieu à qui elle obéit :

> […] soy hija de buenos, pues de Dios y de su divina providencia y tan obediente a sus órdenes, que no se mueve una hoja de un árbol ni una paja del suelo sin su sabiduría y dirección. Hijos, es verdad que no los tengo, porque no se heredan ni las dichas ni las desdichas (p.421).

La Fortune se présente comme l'agent de Dieu, seul être omnipotent et omniprésent[239]. Il n'y a aucune prédestination, le destin de l'homme n'est pas inscrit dans sa naissance : « no se heredan ni las dichas ni las desdichas » (p. 421).

Au début du XIV[e] siècle, Dante tentait déjà de réconcilier ces deux notions dans sa *Divine Comédie* (rédigée entre 1306 et 1321) en faisant de la Fortune un ange exécuteur de la volonté de Dieu[240]. Quand Dante s'interroge sur l'identité de la Fortune, Virgile – son guide –lui explique :

> Celui dont le savoir surpasse tout
> créa les cieux et leur donna ses guides,
> si bien que chaque ciel luit sur chaque autre,
> distribuant une lumière égale.
> Pareillement, aux richesses du monde
> il préposa une dame régente [la Fortune]
> […] Votre savoir ne peut lui résister :
> elle prévoit, juge et maintient son règne
> comme les autres dieux gardent le leur.
> Ses permutations n'ont pas de trêve ;
> c'est par nécessité qu'elle est soudaine :
> si fréquents sont tous ceux dont vient le tour !
> Or ces gens, qui devraient se louer d'elle,
> clouent souvent la Fortune sur la croix
> et la blâment à tort et la décrient (*L'Enfer*, VIII, vv. 73-93)[241].

En outre, la Fortune s'oppose à toute forme de déterminisme, en particulier à celui qui serait inscrit dans les origines même de l'homme et dans sa naissance[242].

---

[238] Jean-Claude Mühlethaler, *op. cit*., p.180.

[239] Dans sa *Philosophia Secreta*, *op. cit*., p. 91, Juan Pérez de Moya s'insurge contre cette idée de Fortune agissant pour Dieu : « Otros filósofos hubo que decían que la fortuna, en virtud y poder propio no podía hacer nada; creían que era ministra e instrumento de la Providencia divina, como si Dios tuviese necesidad que otro obrase por él ».

[240] Vladislava Lukasik, « Nature et Fortune : mère et marâtre *», op. cit.,* p. 2.

[241] Dante, *Œuvres complètes*, Paris, Le Livre de Poche, 2006, pp. 625-626. L'image de la Fortune clouée sur la croix renforce l'assimilation au Christ, ce qui en fait certes un agent de Dieu mais aussi un rédempteur.

[242] Lucie Galactéros de Boissier et Yves Giraud, « La Fortune classique entre le mythe et l'allégorie », *op. cit.*, p. 104 : « Dans le domaine pratique, la destitution du destin insensible et de la Fortune aveugle au profit d'une Providence clairvoyante et aimante n'était pas sans conséquences. Une naissance princière, une condition élevée pouvaient apparaître comme des marques de la faveur

Cette déclaration s'oppose à la plupart des allusions des personnages du roman néo-grec à ce sujet. Ainsi, dès le début du *Criticón* (première partie, *Crise* IV), Critilo déclare comme une fatalité sa naissance qui laissait présager les malheurs à venir : « Salí yo al mundo entre tantas aflicciones, presagio de mis infelicidades: tan temprano comenzó a jugar con mi la fortuna » (p. 109). Critilo dit n'être qu'un pantin, incapable d'agir et de faire face à la Fortune qui se joue de lui depuis sa naissance.

Dans le roman néo-grec, les termes de Fortune et de Providence sont parfois utilisés indifféremment pour des faits similaires[243]. Ainsi Cervantès procède-t-il à une jonction des contraires, une *conjunctio oppositorum* ou *discordia concors*. « Les notions de destin, de fortune, de providence, de sort »[244] sont interchangeables chez Cervantès, elles semblent toutes provenir du concept stoïcien de l'*Heimarménê*, c'est-à-dire la chaîne de la vie[245]. Les destins humains sont liés ce qui justifie les nombreuses rencontres et retrouvailles qui jalonnent les ouvrages du corpus et qui sont le propre de l'écriture romanesque des récits grecs, byzantins et néo-grecs.

Dans les *Emblemas Morales* de Juan de Horozco, comme dans le *Persiles*, l'homme et le monde sont continuellement en mouvement, « en un movimiento continuo »[246] comme le déclare l'épigramme de l'emblème IX du livre II (Planche IV, fig. 1). Dans la glose érudite qui s'appuie sur les « Philosophos », c'est-à-dire les Stoïciens, l'auteur précise :

> Tiene su termino en la voluntad de Dios, y su divina providencia, sin hazer fuerça a las acciones que dependen del libre albedrio, […] del hombre, en quanto es su cuerpo fabricado deste massa elemental, le sucede lo que las demas cosas sujetas a alteracion porque de tal manera obra el tiempo en ellas que un punto no tienen de ygualdad, sin que dexe de aver en ellas alguna mudança, segun la doctrina de los Philosophos, que enseñan estar todas las cosas en un continuo movimiento[247].

---

céleste et s'imposer de "droit divin". Quant au malheur, son statut oscillait entre l'"épreuve" destinée à exercer la patience du juste (dont Job, "saincte personne" était l'*exemplum* célèbre) et l'équitable punition du péché. »

[243] En cela, Cervantès est en adéquation avec les néo-stoïciens qui « s'accommodent de la christianisation de cette toute-puissance » car il « leur importe peu qu'on la nomme Destin, Fortune ou Providence » comme le rappellent Lucie Galactéros de Boissier et Yves Giraud, « La Fortune classique entre le mythe et l'allégorie », *op. cit.*, p. 105.

[244] Christian Bouzy, « Quête emblématique de la félicité et de la sagesse… », *op. cit.,* p. 97.

[245] *Ibid*., p. 109 ; voir aussi l'introduction de Juan Bautista Avalle-Arce à son édition des *Trabajos de Persiles y Sigismunda*, *op. cit.,* pp. 20-21. Plus particulièrement sur la chaîne de l'être et la vie comme pèlerinage ; *idem,* « *Persiles* and Allegory », *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 10, 1, 1990, p. 7-16.

[246] Juan de Horozco, *op. cit*., Livre II, f° 17 r°.

[247] *Ibid*., Livre II, f° 17 v°.

Pour l'emblémiste, ce « movimiento continuo », signe de la rapidité du temps qui passe, rappelle à l'homme que la vie est brève et que son passage sur terre ne dure qu'un instant. Le rapprochement des verbes « nacer » et « morir » dans le même vers rappelle cette proximité temporelle[248] contenue dans le proverbe « De la cuna a la sepultura » et dans le dernier vers d'un sonnet des *Epigramas Morales* du poète italien Marino « De la cuna a la urna solo hay un paso », rapporté par Gracián dans la *Crise* IX de la troisième partie du *Criticón*, intitulée « Felisinda descubierta » (p. 751). Dans la *pictura* de l'emblème de Juan de Horozco, la chandelle qui se consume, aussitôt allumée, pour finir par s'éteindre est porteuse de la même symbolique : l'homme débute son rapide cheminement vers la mort dès sa naissance. La célérité de ce passage est signifiée par les ailes dont est pourvue la chandelle.

Les personnages des romans d'aventure sont soumis à la puissance de la Fortune qui semble parfois se confondre avec la Providence. Dieu impose des épreuves aux hommes, il laisse Fortune se manifester[249], mais il veille sur eux, leur vient en aide dans sa grande miséricorde et leur laisse toujours un peu d'espoir, une certaine marge d'action même si les épreuves paraissent déterminées à l'avance ainsi que le donnent à penser les prédictions des astrologues dans le *Persiles*.

2. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* entre destin et libre choix

Dans l'ouvrage de Cervantès, dans des domaines comme l'amour et l'amitié, les personnages mettent à plusieurs reprises sur le même plan les notions de destin et de liberté de choix.

Periandro explique à Arnaldo pourquoi il doit se rendre à Rome avec sa présumée sœur : « Mi hermana y yo vamos, llevados del destino y de la elección, a la santa ciudad de Roma » (pp. 232-233). C'est donc le destin qui les pousse à se rendre dans cette ville, mais un destin assumé, choisi par eux comme l'assure Auristela qui utilise le terme de vœu.

Plongé dans ses pensées, suite à la proposition d'Auristela qu'il épouse Sinforosa, Periandro distingue deux types d'amour :

[248] Voir l'analyse de Christian Bouzy, « Calderón et l'emblématique », *op. cit.,* p. 28.
[249] Vladislava Lukasik, « Nature et Fortune : mère et marâtre *», op. cit.,* p. 10.

> –El amor nace y se engendra en nuestros pechos o por elección o por destino: el que por destino, siempre está en su punto; el que por elección puede crecer o menguar, según pueden menguar o crecer las causas que nos obligan y mueven a querernos. […] Casi puedo decir que desde las mantillas y fajas de mi niñez te quise bien, y aquí pongo yo la razón del destino (p. 312).

L'amour issu du destin est un amour parfait puisqu'il naît d'une puissance supérieure ; en revanche, l'amour qui naît d'un choix personnel est soumis à la volonté et à son instabilité. Ce dernier type d'amour évolue ou diminue au gré des circonstances, ce qui n'est pas le cas des sentiments de Periandro pour Auristela. Son amour est parfait et sincère, raison pour laquelle il est convaincu qu'il est le fruit du destin. L'épreuve du sortilège romain qui voit Auristela enlaidir prouve la constance de l'amour désintéressé de Periandro qui se bat contre la mauvaise fortune, contre la mort d'Auristela et la sienne propre : « Sólo Periandro era el solo, sólo el firme, sólo el enamorado, sólo aquel que con intrépido pecho se oponía a la contraria fortuna y a la misma muerte, que en la de Auristela la amenazaba » (p. 686).

Quand Antonio fils tombe malade sous l'effet des envoûtements de Cenotia, tous ses compagnons décident de se rendre à son chevet. Le narrateur explique qu'Auristela éprouve de l'affection pour ses compagnons : « ya no solamente por obligación, mas por elección y destino los amaba ». Ce n'est pas par obligation, parce qu'Antonio et sa famille l'ont sauvée sur l'île barbare, qu'elle tient à eux mais par choix personnel. Elle a appris à les connaître et à les apprécier. Le destin aussi joue un rôle puisque c'est lui qui a mis la famille d'Antonio et celle de Ricla sur la route des héros.

La présence de la Fortune dans le roman néo-grec ainsi que la fonction qui lui est attribuée sont donc particulièrement complexes et ambiguës. Il s'agit là d'un trait caractéristique de son emploi à l'époque et pas uniquement dans ce genre littéraire comme l'explique Florence Buttay-Jutier : « elle n'est ni une déesse occulte, ni un concept philosophique puisqu'elle n'est ni la chance, ni le hasard, même si elle peut incarner l'un et l'autre »[250]. C'est pour toutes ces raisons que l'allégorie de la Fortune est une « image polysémique »[251]. En effet, Fortune tantôt souligne la fragilité de l'existence en accablant les protagonistes de malheurs, tantôt leur tend sa mèche de

[250] Florence Buttay-Jutier, *op. cit.,* p. 21.
[251] *Ibid.,* p. 21.

cheveux pour leur venir en aide ; elle fait tourner sa roue tantôt pour les élever vers les plus hautes sphères, tantôt pour les précipiter vers les bas-fonds.

Malgré tout, les personnages ne sont pas de simples pantins ni totalement les jouets d'une volonté qui leur serait supérieure. Ils ont leur rôle à jouer en saisissant la chance que la Fortune leur tend, en refusant avec sagesse les biens éphémères qu'elle leur offre ou en luttant et en agissant de façon volontaire et libre. De la même façon, les emblèmes qui donnent un rôle à jouer à la Fortune dans les destinées humaines évoluent dans plusieurs sens car ils sont « nourris des notions fluctuantes de liberté, de responsabilité individuelle »[252].

[252] Lucie Galactéros de Boissier, « Images emblématiques de la Fortune… », *op. cit.*, p. 80.

CONCLUSION

Le but de notre recherche était d'analyser la présence emblématique ainsi que le rôle esthétique et didactique de la Fortune, de la Providence et du Hasard dans le roman néo-grec. Les quatre romans du corpus sont des récits emblématiques d'un genre romanesque bâti à partir d'un modèle antique dans lequel la Fortune et/ou la Providence jouent un rôle important. Cette présence de la Fortune (hasard, destin, chance etc.) ou de la Providence dans le parcours de tous les personnages, du plus important au moins nécessaire, constitue un des ferments identitaires du genre. La première partie de l'étude a permis de mettre en avant les similitudes et les nouveautés du roman néo-grec par rapport à son modèle hellénistique. L'insertion du merveilleux, les avatars et rencontres multiples ainsi que les thèmes du voyage initiatique, de l'amour parfait, de la défense de la chasteté, de l'exemplarité des personnages dans l'adversité soulignent à la fois l'enjeu didactique et la recherche de divertissement.

Ainsi, dans le *Persiles*, Cervantès reprend-il le schéma des *Ethiopiques* d'Héliodore qui lui servent de modèle ; il y teste la vraisemblance du merveilleux et y met en scène maintes péripéties afin de tenir son lecteur en haleine et le divertir tout en l'instruisant. Thomas Pavel résume parfaitement la finalité du génial romancier : « Cervantès était convaincu que la littérature idéalisatrice est chargée d'une importante mission, celle d'enseigner aux hommes, en les amusant, la vérité de la philosophie morale »[253]. Pour sa part, c'est dans un souci de vraisemblance que Lope hispanise le genre afin de lui insuffler un maximum d'impact sur les consciences ; en effet, la dimension didactique et dogmatique – voire parfois franchement catéchistique – est particulièrement présente dans le *Peregrino en su patria*. De son côté, fidèle à la mode narrative de l'époque, Francisco de Quintana pousse l'utilisation d'épisodes interpolés à son paroxysme tout en choisissant des personnages manichéens pour incarner alternativement l'exemplarité positive et négative afin d'édifier le lecteur sur les modèles à suivre ou à éviter. Finalement, l'allégorisme du *Criticón* apparaît comme le degré d'achèvement du genre, à la fois par son côté emblématique et par la référence au débat théologique. Le roman de

[253] Thomas Pavel, *La pensée du roman, op. cit.*, p. 95.

Baltasar Gracián est le dernier mot du libre arbitre moliniste contre les théories réformatrices de la prédestination. Dans son roman de l'existence humaine, le célèbre jésuite dresse un portrait fort pessimiste de la société et met le lecteur en garde contre les dangers du monde extérieur et de ses propres passions. *El Criticón* illustre ainsi toute la contradiction de l'existence humaine : « la vie interne n'est qu'une lutte de la lumière ténébrante contre nos ténèbres intimes ; l'existence dans la société est aussi le combat […] de la prudence contre le danger ambiant »[254].

La deuxième partie présente le contexte idéologique de l'époque pour tenter de comprendre son influence et sa présence dans les romans du corpus. Les quatre auteurs rassemblés dans ce corpus ont vécu une intense période de troubles confessionnels et ont tenté, chacun à leur manière, de prendre part aux débats religieux et à la campagne de défense des dogmes catholiques lancée par les monarques espagnols. Ils n'ont donc pas été de simples spectateurs de ce contexte particulier mais des acteurs de premier plan qui ont cherché à imprimer leur marque sur leur époque. De même, les auteurs de livres d'emblèmes jouèrent un rôle didactique crucial, en particulier en Espagne, pays qui occupa une place signifiante tant dans les fondements du Concile de Trente que dans son déroulement et dans la propagation des dogmes et doctrines conciliaires. On peut ainsi rappeler que les deux grands ecclésiastiques que furent les frères Antonio et Diego de Covarrubias y participèrent en tant qu'évêques, qu'ils étaient également les mentors de leurs deux neveux Juan de Horozco et Sebastián de Covarrubias, eux aussi ecclésiastiques connus et emblémistes réputés. Juan de Horozco dédia d'ailleurs ses *Emblemas Morales* à Diego de Covarrubias qui avait accédé aux plus hautes fonctions du Royaume puisqu'il occupait l'insigne place de Président du *Consejo del Reino de Castilla*. Les prises de position des deux frères dans leurs emblèmes à propos de la Fortune et de la Providence sont très orthodoxes : elles vont dans la droite ligne des décisions conciliaires et prônent également un néostoïcisme tout à fait en adéquation avec celui d'éminents humanistes comme Juste Lipse.

Tant le récit romanesque que la poésie emblématique sont loin de constituer des formes d'expressions étanches sans lien avec les autres genres. Ni l'un ni l'autre n'agit de façon isolée et de nombreux points communs existent entre les deux genres comme la combinaison de l'écrit et du visuel selon le principe de l'*ut pictura poesis*, la

[254] Benito Pelegrín, *D'un temps d'incertitude, op. cit*., pp. 81-82.

récurrence du thème de la Fortune et de la Providence, l'utilisation de la même topique, ainsi qu'une finalité didactique et éthique identique jointe à un souci esthétique et de divertissement.

Le roman néo-grec possède, lui aussi, une dimension visuelle grâce aux descriptions détaillées (comme celle de l'église de la vierge de Guadalupe dans le *Persiles*). Le recours à l'hypotypose s'avère particulièrement efficace dans de nombreuses scènes qui rendent pour ainsi dire visible l'action, comme la description des tableaux dans *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Le tableau que les personnages font peindre à Lisbonne (III, 1) retrace les moments marquants de leur aventure et, trois chapitres plus loin, les sauve des accusations de la Santa Hermandad d'avoir tué un homme[255]. L'hypotypose apparaît à nouveau au livre IV avec la description du portrait d'Auristela (IV, 6, pp. 659-660) et la liste des peintres présents dans la galerie d'Hipólita (IV, 7, pp. 670-671). De plus, les auteurs du corpus – Gracián plus particulièrement – renvoient de façon récurrente à des images emblématiques connues du lecteur de l'époque, l'incitant ainsi à se créer sa propre image mentale du récit écrit.

La littérature emblématique et le roman néo-grec ont pour finalité commune de vouloir instruire le jeune lecteur de la façon la plus agréable possible en le divertissant. Ainsi, dans le roman néo-grec, le merveilleux, la variété stylistique avec l'introduction de poèmes, de lettres, d'autos sacramentaux, le mélange des genres – picaresque, chevaleresque, pastoral –, les changements de registres (l'humour, le tragique) choisis intentionnellement par l'auteur, permettent de capter l'intérêt du lecteur en contournant l'ennui. La succession de péripéties de retournement de situations, les constantes séparations et retrouvailles s'enchaînent sans que les personnages ne puissent reprendre leur souffle, ne leur laissant aucun repos. La tension est constante tout comme les références aux sentiments des personnages pour réaliser la *captatio benevolentia* du lecteur.

Certains épisodes du *Persiles* présentent cette dimension allégorique qui rapproche fortement l'écriture romanesque de l'écriture emblématique. Par exemple,

[255] Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda,* edición de Carlos Romero Muñoz, *op. cit.*, III, 4, p. 467 : « Móstrole asimismo el lienzo de pintura de su suceso, que la relató y declaró muy bien Antonio el mozo, cuyas pruebas hicieron poner en opinión la ninguna culpa que los peregrinos tenían ».

la course de barques[256], ainsi que le rêve relaté par Periandro (II, 15) dans son récit rétrospectif où il oppose Chasteté et Sensualité dans une sorte de combat entre Vices et Vertus rappelant la *Psychomachia* de Prudence[257]. La même dimension allégorique apparaît si l'on décide de lire l'ouvrage comme un roman initiatique ; dans ce cas, il convient de recourir à sa dimension emblématique pour en englober toute la portée morale comme le remarque Michel Moner :

> Or, le fait est que si le *Persiles* semble afficher, de façon quasiment emblématique, une morale, marquée au coin du stoïcisme, qui appelle à maîtriser ses pulsions et ses impulsions […]. Ils [les protagonistes] sont et demeurent chastes et vertueux du début à la fin. Certes. Mais on ne saurait nier qu'ils ont traversé de redoutables épreuves […] qui s'inscrivent dans les parcours symétriques des protagonistes, comme les étapes d'un processus initiatique[258].

C'est bien en effet une lecture emblématique que nous proposons pour les quatre romans analysés ; une telle lecture semble par ailleurs particulièrement adaptée au *Persiles*, bien qu'elle s'ajoute à une longue liste de propositions de lectures différentes, signes avant tout de la profonde richesse de l'ouvrage. Ainsi, l'exégèse a suivi différents axes d'interprétation de l'ouvrage posthume de Cervantès, que ce soit une lecture idéologique du *Persiles* comme un œuvre louant le catholicisme orthodoxe (Avalle-Arce, Romero Muñoz), ou bien une lecture plus centrée sur le style, sur l'organisation narrative et qui considère le *Persiles* comme un laboratoire d'écriture (Isabel Lozano Renieblas). Des approches psychanalytiques ont été lancées par des critiques nord-américaines (Ruth El Saffar, Diana de Armas Wilson). Puis, l'on s'est penché sur une redéfinition de la véritable portée idéologique et philosophique du texte en nuançant une idéologie exclusivement catholique (Maurice Molho, Mercedes Blanco)[259]. Par ailleurs, une lecture poétique du *Persiles*, très pertinente dans son argumentation, est proposée par Nadine Ly[260].

La lecture emblématique que nous proposons est particulièrement adaptée au *Criticón*. En effet, Gracián choisit, lui aussi, la forme allégorique pour dénoncer l'« engaño » et l'importance donnée à l'apparence qui caractérise son époque. Pour

---

[256] Nadine Ly, « Le miroitement de la vraisemblance dans le *Persiles* de Cervantes ou de l'invention d'un ressort romanesque », *op. cit.,* p. 61.
[257] Sur le caractère iconographique de la *Psychomachia*, voir Juan F. Esteban Lorente, *Tratado de Iconografia, op. cit.,* pp. 383-386.
[258] Michel Moner, « Autour de la bouche : avatars et vicissitudes de l'oralité dans *Les travaux de Persiles et Sigismonde* », *op. cit.,* pp. 104-105.
[259] Pour le détail de ces différentes lectures, voir Michael Nerlich, *Le Persiles décodé…, op. cit*., pp. 31-55.
[260] Nadine Ly : « Pour une lecture poétique du *Persiles* : l'obstination du signifiant », *Bulletin Hispanique*, vol. 101, n° 1, juin 2005, pp. 71-108.

ce qui est de Lope de Vega, son attitude face à la Fortune et à la Providence répond également aux préceptes de la contre-réforme[261] ; mais, si l'auteur de *El peregrino en su patria* utilise le terme de « fortuna » régulièrement, il le fait de façon plutôt rhétorique. De plus, les déclarations sur le pouvoir des étoiles n'empêchent aucunement la défense du libre arbitre de l'homme ni de sa capacité à choisir son destin[262]. Quant à Baltasar Gracián, dans *El Criticón*, il associe la Providence et le libre arbitre. La Providence est incarnée par les différents guides qui conseillent les protagonistes (Quirón, Egenio…) sans pour autant influencer leurs prises de choix, ainsi « en bonne morale moliniste, leur liberté, donc leur responsabilité, est totale »[263].

L'Espagnol de la Renaissance et du Siècle d'Or, attaché au dogme catholique de la Providence divine, s'est retrouvé ainsi confronté à des concepts païens ou néo-païens traditionnels tels que la Fortune, le hasard ou le destin compliqués, qui plus est, par des croyances astrologiques[264], voire des superstitions d'ordre plus ou moins magique ou sorcier. En utilisant l'ensemble de ces concepts, les auteurs du roman néo-grec constatent la confusion qui règne dans un domaine où prévalent des prises de position théologiques parfois éloignées de la compréhension du commun des mortels.

Cette confusion apparaît chez Francisco de Quintana dans les propos tenus sur la thématique astrale. Les étoiles auraient une influence indéniable sur l'existence de l'homme, en particulier dans le domaine amoureux puisque chacun semble destiné dès la naissance à trouver sa moitié. Pour autant, l'homme reste responsable de ses actes comme le prouvent les nombreuses évocations des malheurs ressentis comme des châtiments divins aux péchés des personnages.

En plein débat théologique et idéologique sur le libre arbitre et la prédestination, Cervantès ne prend pas partie de façon claire dans le *Persiles*. Tantôt la destinée des personnages semble tracée d'avance et l'on voit alors affleurer un déterminisme total auréolé de fatalisme. Ainsi, pour Rutilio, l'homme est prédestiné dès la naissance à demeurer dans son immuable condition sociale d'origine ; de la même façon, les prédictions de vieillards pleins de sagesse comme Soldino se

[261] Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, *op. cit.,* p. 222.
[262] *Ibid.,* p. 222.
[263] Benito Pelegrín, *Éthique et esthétique du baroque…, op. cit.,* pp. 77-78.
[264] Voir Lope de Vega, *El peregrino en su patria,* edición de Juan Bautista Avalle-Arce, *op. cit.,* p. 244, note 304.

réalisent effectivement. Tantôt les personnages luttent contre les malheurs et la Fortune, l'infortune en fait, et résistent à l'adversité en refusant de perdre espoir (comme Periandro ou Auristela). Il est même difficile de savoir si Cervantès prend réellement le parti de privilégier l'une ou l'autre de ces puissances : Destin, Fortune ou Providence ? Emilio Oroco Díaz souligne cette complexité :

> Presidiendo toda la concepción del *Persiles*, Cervantes ha querido destacar, en el plano superior de lo sobrenatural el centro y la fuerza que todo lo mueve, que no es el destino como en la novelística griega, sino la fortuna, pero la fortuna que – como subraya el autor – « no es otra cosa que un firme disponer del cielo »[265].

Le narrateur ne prend donc pas parti, seuls les personnages s'opposent sur leur vision des choses sans jamais entrer dans un débat clair. Le lecteur reste avec la sensation que Cervantès lui laisse le choix de se faire sa propre opinion, de mettre en œuvre d'une certaine manière son propre libre arbitre. « El famoso todo » (p. 121) du prologue du *Persiles* expose les thèses en concurrence, avec une neutralité apparente, comme s'il voulait dresser un tableau des controverses de l'époque autour de la liberté d'action de l'homme. Michael Nerlich voit dans cette attitude la faculté de Cervantès à englober différents points de vue :

> Il peut concevoir le monde dans une perspective athée ou du moins agnostique, sceptique, stoïque, néoplatonicienne et autres. Et il peut aussi concevoir le monde dans une perspective chrétienne, catholique, protestante ou arienne, et il se sert de toutes ces capacités pour brouiller les pistes et passer la censure afin de pouvoir nous adresser ses messages et invitations à les décoder[266].

Cervantès n'est pas le seul à s'engager dans la dialectique « hado, destino / libre albedrío »[267] ; ses contemporains sont, eux aussi, en phase avec leur époque marquée par la polémique entre le libre arbitre de la théologie traditionnelle et le *servum arbitrium* luthérien comme le souligne Carlos Romero Muñoz[268]. Les termes de Fortune, Hasard, Destin et Providence ne seraient finalement que des « mots capsules » dont le sens profond échappait aux artistes de l'époque, de la même façon que se dérobait « le sens de l'existence que ces mots interrogent »[269]. En revanche, pour Emilia Deffis de Calvo, la substitution du hasard par la Providence

[265] Emilio Orozco Díaz, *op. cit.,* p. 294.
[266] Michael Nerlich, *Le Persiles décodé…, op. cit*., pp. 232-233.
[267] Cervantes*, Los trabajos de Persiles…*, edición de Carlos Romero Muñoz, *op. cit*., note 11, p. 232.
[268] *Ibid*., note 11, pp. 232-233.
[269] Lucie Galactéros de Boissier et Yves Giraud, « La Fortune classique entre le mythe et l'allégorie », *op. cit.,* p. 110.

constitue une des évolutions marquantes entre roman hellénistique et roman néo-grec[270].

L'optimisme de Periandro, l'espérance à toute épreuve des personnages, leur fermeté et leur constance ainsi que le bonheur final du mariage (hormis dans le roman de Francisco de Quintana), laissent entendre qu'ils sont les exemples à suivre. Les protagonistes, en particulier masculins, ne cherchent pas à savoir ce que l'avenir leur réserve ; finalement, ils acceptent le jeu du hasard ou tentent de créer eux-mêmes leur destin, comme prétend le faire Periandro qui déclare aux pêcheurs : « nosotros mismos nos fabricamos nuestra ventura » (II, 12, p. 360). Il est vrai qu'il relativise son assertion quand, face aux interrogations d'Auristela à leur arrivée à Rome, il répond : « no es posible que ninguno fabrique su fortuna, puesto que dicen que cada uno es el artífice della » (IV, 1, p. 629). Pour le protagoniste du *Persiles*, rien n'est décidé d'avance, il n'y a pas de déterminisme, seul agit le hasard : « la casualidad, el malentendido, el devenir sin lógica »[271]. Pour Periandro, providence et hasard vont de pair : « a Dios y a la ventura, como decir se suele » (III, 11, p. 545). Au contraire, pour Pánfilo, il n'y a pas de place pour le hasard puisque tous les malheurs sont des châtiments qu'il faut accepter.

Le rôle du hasard n'est donc pas de démontrer l'existence du destin ni de souligner la fatalité des évènements qui peuvent toucher l'homme au cours de son existence. Son rôle premier est structurel puisque c'est lui qui permet les rencontres et les séparations, les naufrages et les incendies, et toutes les péripéties qui affectent le parcours des protagonistes. Le hasard a pour fonction de nouer l'intrigue, de la complexifier en faisant apparaître de nouveaux personnages, parfois à l'excès comme dans la *Historia de Hipólito y Aminta* de Francisco de Quintana. Grâce aux rebondissements, aux retournements de situation, le suspense se crée et le lecteur est surpris, intrigué et tenu en haleine. Pour González Rovira cette complexité structurelle a aussi pour but de défendre l'existence de la Providence divine qui donne un sens à ce chaos « sólo aparente »[272] :

> La razón humana es incapaz de aprehender en un primer momento el significado de los designios divinos, pero todos los hilos aparentemente inconexos de la narración […] acaba

[270] Emilia Deffis de Calvo, « El discurso narrativo y el cronotopo en *El Criticón* », *op. cit*., p. 139, note 1.
[271] Julio Baena, « *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*: La utopía del novelista », *op. cit.,* 139.
[272] Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, *op. cit.,* p. 395.

teniendo un sentido desde la perspectiva final: el desenlace añuda lo disperso y le confiere sentido trascendente[273].

L'emblème joue, lui aussi, sur différents plans et peut comporter une certaine forme de suspense permis par le mystère. L'emblème touche tout d'abord l'œil du spectateur grâce à la *pictura*, mais il marque aussi son oreille par la musicalité de l'épigramme sous forme de vers rimés. Le déchiffrage du message de l'emblème se fait par étapes : le titre contenu dans le phylactère est un premier indice du sens. La *pictura* illustre le titre, l'explicite ou donne un sens à l'emblème pour le spectateur illettré. Le spectateur lettré peut, quant à lui, se pencher sur l'épigramme pour confirmer son interprétation première. Enfin, la glose qui accompagne certains emblèmes en développe la signification profonde tout en instruisant le lecteur cultivé.

La sorcellerie, l'influence des astres et les mauvais tours du hasard sont autant de mises à l'épreuve que les personnages doivent surmonter. Face à l'adversité les personnages emploient leur libre arbitre et prouvent leur valeur en usant de toutes leurs vertus tel le sage stoïcien, que ce soit la constance, l'espérance ou la prudence. L'attitude exemplaire des protagonistes, véritables parangons de vertus, est récompensée comme il se doit par le mariage ; « les noces sacrées qui concluent l'histoire soulignent le caractère hors du commun des protagonistes »[274].

Selon Juan Bautista Avalle-Arce, les principaux personnages du *Persiles* seraient unidimensionnels et stéréotypés : « acartonados »[275]. Allégories de vices ou de vertus, ils deviennent « transparentes símbolos de validez universal »[276], autrement dit des archétypes. De la sorte, ils seraient prédéterminés puisqu'ils n'évoluent pas malgré l'expérience qu'ils acquièrent et malgré les épreuves qu'ils traversent (tel le sage stoïcien), mais cela revient aussi à les considérer comme des personnages « plats », voire fades. Ainsi, selon Isabel Lozano-Renieblas, les personnages ne parleraient pas comme des entités individuelles mais comme des représentants d'une catégorie socio-éthique : le scientifique (Mauricio), le galant (Duc de Nemours), l'aventurier (Periandro), l'arrogant (Antonio), le menteur (Rutilio), l'amoureux (Manuel)[277]. S'il est vrai que certains personnages sont allégoriques de

[273] Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, *op. cit.,* p. 395.
[274] Thomas Pavel, *La pensée du roman, op. cit.,* p. 55.
[275] Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, edición de J. B. Avalle-Arce, *op. cit*., p. 27 : « Persiles y Sigismunda son los perfectos amantes cristianos, Rosamunda es la lascivia, Clodio la maledicencia, etc. ».
[276] *Ibid*., p. 27.
[277] Isabel Lozano Renieblas, *Cervantes y el mundo del «Persiles», op. cit*., p. 174.

vices ou de vertus, les protagonistes ne sont pas pour autant « acartonados », figés dans un moule, puisque leur faculté d'adaptation et d'action, bref leur « humanité », est bel et bien présente et que leur liberté de faire le bien ou le mal reste entière. Pour certains critiques, le schéma allégorique, très réducteur, permettrait précisément de mettre en valeur le rôle de la Providence qui va récompenser ou châtier en fonction de la dimension éthique du personnage :

> Los personajes del *Persiles*, nos presentan así sólo lo más extraordinario y sorprendente de lo humano. Sobretodo, esos gestos apasionados de amantes que purifican su pasión en las más duras pruebas del destino. Pero sin que falten junto a esos tipos heroicos otros que encarnan las más bajas pasiones y vicios: el honor frente a la maledicencia, la castidad frente a la lascivia. Sobre unos y otros, la suprema justicia de la mano de la Providencia, a la que el poeta con fe ciega ha confiado el timón del constante trabajar y viajar, hará caer el premio o el castigo[278].

Dans ce rôle de divinité vengeresse accordé à la Providence, il est aisé de retrouver la caractéristique essentielle de l'ancienne déesse païenne, *Nemesis*, dont Albrecht Dürer avait gravé au début du XVI[e] siècle une très célèbre représentation connue également sous le nom de *La Grande Fortune*[279] :

Albrecht Dürer, *Nemesis* ou *La Grande Fortune*, 1502, 33,2 cm x 23,2 cm

[278] Emilio Orozco Díaz, *Cervantes y la novela del Barroco…, op. cit.*, p. 535.
[279] Sur cette gravure, voir Erwin Panofsky, *La vie et l'œuvre d'Albrecht Dürer*, Paris, Hazan, 2012.

Il s'agit de la déesse qui châtie l'*hybris* – la démesure – de l'homme et dont les apparitions, sous le nom de Fortune, sont fréquentes dans les quatre romans du corpus.

Nombre d'épisodes du *Criticón* ont pour but de critiquer cette démesure et d'inciter l'homme à suivre la voie médiane. Les exemples mythologiques choisis par Gracián, à savoir Phaéton et Icare, sont autant d'exemples des dangers encourus par ceux qui vont vers les extrêmes. L'épisode du Y pythagoricien a d'ailleurs la même fonction, les extrêmes ne sont pas des exemples à suivre et c'est donc « la troisième voie, celle de la prudence et de la modération [qui] est fléchée »[280]. Tous ces épisodes qui exposent les nombreux choix qui s'offrent aux personnages au cours de leur périple illustre, pour Benito Pelegrín, « le triomphe du libre arbitre, de la volonté, du désir d'amélioration morale sur le chemin de perfection »[281].

Celui qui s'égare sur le chemin de l'existence ressent un fort sentiment de culpabilité comme le protagoniste de Lope. L'Homme est châtié, par la déesse vengeresse ou par Dieu pour ses errances et erreurs comme Enrique chez Francisco de Quintana ou les personnages secondaires du *Persiles* (Clodio, Rosamunda, Policarpo…). Pourtant, dans *El peregino en su patria*, l'Homme a toujours la possibilité de racheter ses fautes. En cela, Lope de Vega est en totale adéquation avec la vision d'un Dieu miséricordieux que les jésuites opposent au Dieu de justice des protestants. En effet, les jésuites souhaitant mettre la religion à la portée de tous tentaient « de ne pas décourager le repentir du pécheur par des exigences morales implacables »[282]. L'homme peut donc se tromper et pécher, mais il doit se repentir. Dans *El Criticón*, l'homme obtient l'aide de guides toujours prêts « à le remettre sur le droit chemin et la voie moyenne »[283], le chemin de l'humilité[284].

La responsabilité humaine est au cœur de l'intrigue romanesque puisque nos auteurs insistent sur le rôle de l'homme dans son salut, en effet, de ses choix et de ses agissements dépendent sa salvation ou sa chute. C'est donc la liberté et la volonté qui sont mises à l'honneur chez nos quatre auteurs comme nous l'avons vu avec la thématique amoureuse, lieu privilégié de l'exposition et de la défense de cette liberté de choix et de l'importance de la volonté face à l'opposition paternelle et

[280] Benito Pelegrín, *Éthique et esthétique du baroque. L'espace jésuitique de Baltasar Gracián, op. cit.*, p. 209.
[281] *Ibid.,* p. 30.
[282] *Ibid.,* p. 59.
[283] *Ibid.,* p. 70.
[284] *Ibid*., p. 208.

dans les épreuves. Ainsi, dans le *Persiles*, la thématique amoureuse est en relation avec le concept d'adversité et ses différentes catégories telles qu'elles sont énoncées par Thomas Pavel dans *La pensée du Roman*[285]. Selon lui, il convient de différencier quatre types d'adversité : « *l'adversité externe visible* (l'opposition de la famille à l'amour des jeunes gens […], les mauvais tours du hasard) », c'est le cas des épisodes de Feliciana et d'Isabela Castrucho ; « *l'adversité externe cachée* [lorsque] le personnage aveuglé se métamorphose à son insu en protagoniste des forces néfastes et en instrument de sa propre perte », comme la fin tragique du roi Policarpo, de Clodio ou de la sorcière Cenotia ; « *l'adversité interne visible* [qui] consiste dans les passions innocentes ou coupables éprouvées par le personnage et qui le mettent en état de conflit avec son entourage », telle Feliciana et Isabela qui refusent le prétendant choisi par leur famille ; et enfin, « *l'adversité interne cachée* – constituée par les passions qui agitent le personnage à son insu » comme l'épisode de la jalousie d'Auristela.

Une des principales caractéristiques du roman néo-grec réside dans sa finalité didactique rendue possible par l'utilisation de l'*exemplum*. En effet, les épreuves constantes endurées par les personnages – elles constituent l'essentiel de l'intrigue – sont autant d'avertissements moraux sur le comportement à adopter dans diverses situations. Ce caractère didactique évolue au cours du XVII^{e} siècle et s'accentue en fonction des critères retenus au XVI^{e} siècle par la contre-réforme car il est clair que le contexte politique et religieux de l'époque a eu une influence considérable sur les formes d'expression artistique d'alors. Cette influence a marqué différemment les œuvres en fonction des convictions propres de chaque auteur, de ses préoccupations. C'est pourquoi certains aspects du modèle classique grec sont plus accentués dans un ouvrage que dans l'autre. Ainsi, comme nous l'avons vu dans la Cinquième partie, le traitement du Destin reste particulièrement ambigu dans le *Persiles* ; il se confond parfois avec la Fortune comme si celle-ci avait subi une véritable christianisation[286] puisqu'elle devient « un firme disponer del cielo » (IV, 14, p. 711). Cette déclaration du narrateur arrive à la fin de l'œuvre qui semblait placée sous l'influence de la déesse païenne. Cervantès, dont Emilio Orozco Díaz dit qu'il

[285] Thomas Pavel, *La pensée du roman, op. cit.,* pp. 119-120.
[286] Michael Nerlich, *Le Persiles décodé…, op. cit*., p. 673.

s'est mis tout entier dans son dernier roman[287], se serait-il senti dans l'obligation de faire une telle déclaration pour éviter la censure ? En effet, c'est bien la présence de la Fortune, en tant que sujet principal du traité de Pétrarque, *Contre la bonne et la mauvaise fortune*, qui a provoqué sa mise à l'Index en 1584, aux côtés de la *Divine Comédie* de Dante[288]. Mais cette déclaration pourrait bien être marquée, malgré tout, d'une pointe d'ironie[289]. Il n'en reste pas moins qu'un tel rapprochement finit par mettre sur le même plan la Fortune, déesse païenne à l'origine, et la Providence divine.

Il se trouve que les emblèmes, sans doute le genre didactico-moral le plus important des XVI^e^ et XVII^e^ siècles dans toute l'Europe – un genre que l'on ne peut guère accuser d'hétérodoxie (du moins dans la péninsule ibérique) –, proposent une christianisation identique de la Fortune. Elle y est considérée le plus souvent comme l'alliée de la Vertu, elle y est parfois discréditée lorsqu'elle n'est plus la compagne mais l'ennemie de la Vertu qui la combat pour imposer la sagesse et la prudence. Les fréquentes manifestations de la Fortune et de la Providence dans le roman néo-grec constituent certes un moteur indispensable de l'économie narrative du genre, serait-ce simplement du fait des péripéties qu'elles supposent. Toutefois, les restreindre à cet aspect formel ce serait nier l'importance de la problématique qu'elles entraînent à propos de la polémique historique entre les partisans du libre arbitre et ceux de la prédestination. Le roman néo-grec espagnol est totalement en phase avec la pensée de son époque.

Plus que de transmettre les dogmes tridentins, nos auteurs se fixent comme but de dresser un portrait de la société de leur époque. Ils montrent les coutumes locales (le mariage qui se fait en se donnant les mains et en échangeant un simple oui), les croyances et superstitions (sorcellerie, astrologie). Le renvoi à de véritables sacrements (mariage et baptême), ainsi que la critique des croyances leurs permettent de déjouer la censure tout en respectant non pas l'idéologie religieuse

[287] Emilio Orozco Díaz, *Cervantes y la novela del Barroco, op. cit.*, p. 270 : « Lo que en sus últimos años pensaba Cervantes del arte, de la vida y de la religión, así como sus más grandes amores, están íntegramente recogidos en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* ».
[288] Joseph Pérez, *Crónica de la Inquisición española, op. cit.,* p. 405. Voir aussi Emilio Orozco Díaz, *Cervantes y la novela del Barroco, op. cit.*, p. 270.
[289] Voir Mercedes Blanco, « Literatura e ironía en *Los trabajos de Persiles y Segismunda* », *in Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas,* (G. Grilli ed.), Nápoles, Instituto Universitario Oriental, 1995, pp. 625-635 ; ainsi que Jesús González Maestro, « La risa en el *Persiles* », *in* Jean-Pierre Sánchez, *Lectures d'une œuvre.* « *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* » *de Cervantès, op. cit.*, pp. 157-201.

mais le principe littéraire de l'*utile dulci*. Il convient de rappeler que l'objectif, ou plutôt le défi, que s'était lancé Cervantès avec *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* était principalement stylistique et littéraire. L'ambition de l'auteur était de surpasser le modèle classique des *Éthiopiques* d'Héliodore.

Le débat idéologique sur la liberté apparaît dans tous les thèmes étudiés, à la fois dans le rejet de l'astrologie en tant que science, car si les faits à venir sont prévisibles cela signifie qu'ils sont prédéterminés. Le débat n'est pas absent du rejet que l'on oppose peu à peu à la Fortune à partir du XVI^{e} siècle, ni de la tentative de rapprochement entre la philosophie stoïcienne et le christianisme. Ce rapprochement indique un souci de récupération des savoirs antiques, mais il s'agit d'une récupération qui ne peut en aucun cas passer par une remise en cause du dogme. C'est ainsi que la philosophie stoïcienne va être, en quelque sorte, filtrée ; de la même manière, la Fortune se transforme pour devenir un agent de la Providence. Le stoïcisme, qui n'accorde aucune place à la liberté de l'homme, à l'origine (tout est décidé d'avance par la divinité, comme le proclamera plus tard la réforme luthérienne utilisant à son avantage les thèses stoïciennes[290]), évolue pour devenir un néostoïcisme ne retenant que les aspects de la philosophie en accord avec le dogme.

Le renforcement du providentialisme, de la religiosité et du mélange des genres est un point commun à ces quatre romans[291]. Un exemple de cette religiosité exacerbée est l'emploi de la Fortune qui, en dépit de ses origines païennes, tant dans ces ouvrages que dans les emblèmes, devient un agent, voire un instrument de la Providence divine. C'est elle qui éprouve l'homme, qui dresse devant lui des obstacles pour qu'il puisse agir, construire lui-même son destin, par l'effet de son libre arbitre, et montrer sa valeur comme le préconise la doctrine catholique, ainsi que l'explique Javier González Rovira :

> La diversidad de *impedimenti* o, en su formulación española, de *fortuna y trabajos* relacionados con el viaje tienen como función primordial, y desde la narrativa clásica, acrecentar el interés y el entretenimiento del lector al retardar y dificultar el desenlace de la fábula. En el seno del relato, estos motivos funcionan sobre todo como pruebas para demostrar las virtudes de los héroes frente a las que mantienen siempre su voto de castidad y su fe en la divinidad. En algunos casos, la voluntad y determinación de los protagonistas se

[290] Jacqueline Lagrée, *Juste Lipse. La restauration du stoïcisme*, *op. cit.*, p. 120, explique qu'aux XVI^{e} et XVII^{e} siècles, on assiste à une véritable compétition de récupération des sources antiques au profit soit du catholicisme, soit du protestantisme, chaque groupe récupérant dans les philosophies ou sources païennes ce qui peut être introduit dans l'une ou l'autre des visions dogmatiques.
[291] Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, *op. cit.*, p. 394.

> acaba imponiendo frente a la adversidad. En otros, el libre albedrío parece haber desaparecido, mostrándonos a los héroes como víctimas de una fatalidad que se soporta estoicamente. Pero hay siempre implícito un significado trascendente en esta concatenación de *trabajos* diseñada por la Providencia[292].

Grâce aux interventions de la Fortune conçues comme un ressort narratif, l'intrigue est parsemée de péripéties variées qui servent à instaurer le suspense, ménageant ainsi l'intérêt du lecteur. Le dénouement peut dès lors conclure « sur un *felix exitus* »[293].

Pour Thomas Pavel, le genre romanesque « considère l'homme par le biais de son adhésion à l'idéal ». Il convient donc d'étudier, comme nous nous sommes efforcée de le faire, la portée axiologique des romans en se demandant si « pour défendre l'idéal, l'homme doit résister au monde, s'y plonger pour y rétablir l'ordre moral ou enfin s'efforcer de remédier à sa propre fragilité »[294]. Cette étude axiologique est applicable au roman néo-grec ainsi qu'au roman de chevalerie et au roman picaresque. De la même façon, la présence du hasard et de la Fortune dans la littérature de l'époque joue un rôle particulier dans ces autres genres en prose marqués par l'aventure, l'errance et les rencontres. L'inclusion d'emblèmes et de devises, ou plus simplement de références emblématiques, dans les ouvrages littéraires favorise la diffusion des dogmes et des valeurs morales en renforçant leur finalité didactique et éthique. Ce qui est le cas pour le roman néo-grec pourrait l'être également pour le roman de chevalerie et le roman picaresque, genres pour lesquels une lecture emblématique reste à édifier.

[292] Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, *op. cit.*, p. 135.
[293] Jean Lecointe, « Figures de la Fortune et théorie du récit à la Renaissance », *in* Yasmine Foehr-Janssens, *op. cit.,* pp. 208-209.
[294] Thomas Pavel, *La pensée du roman, op. cit.,* p. 47.

BIBLIOGRAPHIE

1. Livres d'emblèmes

1. ALCIAT, André, *Toutes les emblèmes* […] de nouueau translatez en Françoys par B. Aneau, Lyon, chez Guillaume Rouillé, par Macé Bonhomme, 1558.

2. ALCIAT, André, *Tous les emblèmes*, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1989.

3. ALCIATO, Andrea, *Emblemas*, Edición y comentario: Santiago Sebastián, Prólogo: Aurora Egido. Traducción actualizada de los Emblemas: Pilar Pedraza, Madrid, Akal, 1993.

4. ALCIATO, Andrea, *Los Emblemas de Alciato. Traducidos en Rimas Españolas*, Edición de Rafael Zafra Molina, José J. de Olañeta-Edicions UIB, Barcelona [*fac-simil* de l'édition de Guillaume Rouillé, traduction de Bernardino Daza el Pinciano, Lyon, 1549].

5. ANEAU, Barthélémy, *Imagination poétique,* Lyon, Macé Bonhomme, 1552.

6. BAUDOIN, Jean, *Recueil d'emblèmes divers I*, New-York, G. Olms, 1977 [Paris, J. Villery, 1638].

7. BAUDOIN, Jean, *Recueil d'emblèmes divers II*, New-York, G. Olms, 1977 [Paris, J. Villery, 1639].

8. BOISSARD, Jean-Jacques, *Emblematum liber. Emblèmes latins*, Metz, Jean Aubry et Abraham Faber, 1588.

9. BORJA, Juan de*, Empresas Morales*, Prague, Jorge Nigrin, 1581.

10. CORROZET, Gilles, *Hecatomgraphie,* Paris, Denys Janot, 1543.

11. COVARRUBIAS, Sebastián de, *Emblemas Morales*, Madrid, Luis Sánchez, 1610.

12. FERNÁNDEZ DE HEREDIA, Juan Francisco, *Trabajos y afanes de Hercules, floresta de sentencias y exemplos*, Madrid, Francisco Sanz, 1682.

13. HOROZCO y COVARRUBIAS, Juan de, *Emblemas Morales*, Segovia, Juan de la Cuesta, 1589.

14. LA PERRIÈRE, Guillaume de, *La Morosophie*, Lyon, Macé Bonhomme, 1553.

15. LA PERRIÈRE, Guillaume de, *Le Théâtre des bons engins*, Paris, Denys Janot, 1539.

16. MONTENAY, Georgette de, *Emblesmes ou devises chrestiennes*, Lyon, Jean Marcorelle, 1571.

17. RIPA, Cesare*, Iconologie ou les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices et les vertus, sont représentées sous diverses figures*, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1989.

18. ROLLENHAGEN, Gabriel, *Nucleus Emblematum*, E musaeo coelatorio Crispiani Passaei, Prostant, apud Joannem Iansonium bibliopolam Arnhemiensem, 1611.

19. SAAVEDRA FAJARDO, Diego de, *Idea de un príncipe político christiano representada en cien empresas*, Madrid, Andrés García de la Iglesia, 1666.

20. SOTO, Hernando de, *Emblemas moralizadas*, Madrid, Herederos de Juan Íñiguez de Lequerica, 1599.

21. VAN VEEN, Otto, *Amorum Emblemata*, Antverpiae, venalia apud auctorem, 1608.

22. VAN VEEN, Otto, *Theatro Moral de la Vida Humana*, Amberes, H. y C. Verdussen, 1701.

23. WHITNEY, Geffrey, *A choice of Emblems*, London, Lovell Reeve & co., 1866.

2. Sources littéraires et autres

1. ARISTOTE, *Poétique*, traduction de Ch. Batteux, Paris, Imprimerie et Librairie classiques, 1874.

2. AUGUSTIN, *La vie heureuse*, traduit par Dominique Férault, Paris, Payot & Rivages, 2000.

3. BIBLE (LA), Paris, Éditions du Cerf, 1998.

4. BOÈCE, *La Consolation philosophique*, Paris, Hachette, 1861.

5. BRANT, Sebastian, *Stultifera Navis*, Bâle, Johann Bergman de Olpe, 1497.

6. CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El gran teatro del mundo*, Paris, Klincksieck, 1993.

7. CALVIN, Jean, *Advertissement contre l'Astrologie Judiciaire*, Genève, Droz, 1985.

8. CERVANTES, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, edición de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Clásicos Castalia, 1969.

9. CERVANTÈS, Miguel de, *Les travaux de Persille et Sigismonde. Histoire septentrionale,* Traduit et présenté par Maurice Molho, Paris, José Corti, 1994.

10. CERVANTES, Miguel de, *La Galatea*, Francisco Lopez Estrada y M^{a} Teresa Lopez Garcia-Berdoy (eds.), Madrid, Cátedra, 1995.

11. CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha* (I, II), edición de John Jay Allen, Madrid, Cátedra, 2000.

12. CERVANTÈS, Miguel de, *Œuvres romanesques complètes II, Nouvelles Exemplaires suivies de Persilès*, Jean Canavaggio (dir.), Paris, Gallimard, 2001.

13. CERVANTES, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, edición de Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 2003.

14. CERVANTES, Miguel de, *Novelas ejemplares* (I, II), edición de Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 2001.

15. CICÉRON, *De la divination*, Paris, Flammarion, 2004.

16. COLONNA, Francesco, *Le Songe de Poliphile*, Paris, Imprimerie Nationale, 1994.

17. DANTE ALIGHIERI, *Œuvres complètes*, Paris, Le Livre de Poche, 2006.

18. ÉRASME, Didier, *Essai sur le libre arbitre*, traduction de Pierre Mesnard, Alger, Robert et René Chaix, 1945.

19. ÉSOPE, *Fables d'Ésope en quatrains*, Paris, Sebastien Mabre-Cramoisy, 1678.

20. GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y Arte de Ingenio*, edición de E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969.

21. GRACIÁN, Baltasar, *El Criticón*, edición, notas y bibliografía de Elena Cantarino, introducción de Emilio Hidalgo-Serna, Madrid, Espasa Calpe, «Austral», 1998.

22. GRACIÁN, Baltasar, *Le Criticon*, Introduction et traduction de Benito Pelegrín, Paris, Seuil, 2008.

23. HÉLIODORE D'ÉMÈSE, *Histoire æthiopique*, Lyon, H. Gazeau, 1584.

24. LA FONTAINE, Jean de, *Fables choisies*, Claude Barbin, Paris, 1668.

25. LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco*, Historia general de las Indias*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979.

26. LOYOLA, Ignace de, *Exercices spirituels*, Paris, P. Lethielleux, 1910.

27. NÚÑEZ DE REINOSO, Alonso, *Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Isea*, Málaga, Universidad de Málaga, 1997.

28. OVIDE, *Les Métamorphoses*, Paris, Gallimard, 1992.

29. PÉREZ DE MOYA, Juan, *Philosophia Secreta*, Edición de Eduardo Gómez de Baquero, Madrid, Los clásicos olvidados, vol. VI et VII, 1928.

30. PÉTRARQUE, *Contre la bonne et la mauvaise fortune*, traduit par Anne Duprat, Paris, Payot & Rivages, 2001.

31. QUINTANA, Francisco de, *Historia de Hipólito y Aminta*, Madrid, Luis Sánchez, 1627.

32. QUINTILIEN, *De l'Institution oratoire*, Traduction de Jean Cousin, t. I, Paris, Les Belles Lettres, « Budé Série Latine », 1989

33. SÉNÈQUE, *De la providence. De la constance du sage. De la tranquillité de l'âme. Du loisir*, Paris, GF Flammarion, 2003.

34. SÉNÈQUE, *Œuvres complètes I et II*, Traduction de J. Baillard, Paris, Hachette, 1914.

35. *TABLEAU DE CÉBÈS (LE)*, œuvre anonyme de la fin du I^er^-début du II^e^ siècle, Traduction de Carole Florentin, Montpellier, Éditions Grèges, 2004.

36. VEGA, Lope de, *El peregrino en su patria*, Madrid, Clásicos Castalia, 1973.

37. VIRGILE, *Énéide*, Paris, Gallimard, 1991.

3. Dictionnaires et encyclopédies

1. BAS, Virginie et BREME, Dominique, *Dictionnaire d'iconologie. Les allégories et les symboles de Cesare Ripa et Jean Baudoin*, Dijon, Éditions Faton, 1994.

2. BELFIORE, Jean-Claude, *Dictionnaire de mythologie grecque et romaine*, Paris, Larousse, 2003.

3. CAZENAVE, Michel (éd.), *Encyclopédie des symboles*, Paris, Le Livre de Poche, 2000.

4. CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982.

5. COTTERELL, Arthur et RACHEL Store, *L'Encyclopédie illustrée de la mythologie*, Paris, EDDL, 2000.

6. COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la Lengua castellana o española*, edición integral e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, « Biblioteca Áurea Hispánica, 21 », 2005.

7. *Le Grand Larousse Universel*, Paris, Larousse, 1991.

8. GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 2002.

9. PLINE, *Histoire naturelle,* Tome 18, Paris, C. L. F. Panckoucke, 1829-1833.

10. REVILLA, Federico, *Diccionario de Iconografía y Simbología*, Madrid, Cátedra, 2007.

11. ROBERT, Paul, *Le Grand Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 1991.

4. Monographies

1. ARELLANO, Ignacio, DUARTE, J. Enrique, *El auto sacramental*, Madrid, Laberinto, 2003.

2. ARMAS WILSON, Diana de, *Allegories of Love. Cervante's Persiles and Sigismunda*, Princeton, University Press, 1991.

3. AVILÉS, Luis F., *Lenguaje y crisis: las alegorías de «El Criticón»*, Caracas, Espiral Hispano Americana, 1998.

4. AZORÍN, Antonio, *Con Cervantes*, Madrid, Espasa-Calpe, 1957.

5. BAENA, Julio, *El círculo y la flecha: principio y fin, triunfo y fracaso del Persiles*, Chapel Hill, University of North Carolina Publications, 1996.

6. BATAILLON, Marcel, *Érasme et l'Espagne*, Genève, Droz, 1998.

7. BATLLORI, Miguel, *Gracián y el Barroco*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1958.

8. BENNASSAR, Bartolomé, *Un siècle d'or espagnol (vers 1525 - vers 1648*), Paris, Robert Laffont, 1982.

9. BERENGUER CARISOMO, Arturo, *Cervantes y la humanización de la caballería, «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»,* Universidad de Salvador, 1995.

10. BOISSET, Jean, *Érasme et Luther*, Paris, PUF, 1962.

11. BRAU, Jean-Louis, *Fonction des nouvelles intercalées dans le roman espagnol au Siècle d'Or*, Nice, Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1991.

12. BREGANTE OTERO, Jesús, *Literatura española*, Madrid, Espasa Calpe, 2003.

13. BRUN, Jean, *Le stoïcisme*, Paris, Que sais-je ?, 2002.

14. BUTTAY-JUTIER, Florence, *Fortuna. Usages politiques d'une allégorie morale à la Renaissance*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2008.

15. CÁNOVAS, Anny*, La sorcière, la sainte et l'illuminée: les pouvoirs féminins en Espagne à travers les procès (1529-1655),* thèse soutenue le 21 juin 2008 à l'Université de Toulouse II-Le Mirail, [en ligne] disponible sur http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/33/45/00/PDF/THESE_A._Canovas.pdf, consulté le 01/02/2013.

16. CARABIN, Denise*, Les idées stoïciennes dans la littérature morale des XVI*^{e} *et XVII*^{e} *siècles (1575-1642)*, Paris, Honoré Champion, 2004.

17. CARRASCO, Raphaël, DEROZIER, Claudette et MOLINIÉ-BERTRAND, Anne, *Histoire et civilisation de l'Espagne classique 1492-1808*, Poitiers, Nathan, 1991.

18. CASALDUERO, Joaquín, *Sentido y forma de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*, Madrid, Gredos, 1975.

19. CASALDUERO, Joaquín, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, Aguilar, 1951.

20. CASTELLS MOLINA, Isabel, *Cervantes y la novela española contemporánea*, Tenerife, Universidad de la Laguna, Tesis doctoral, 2 vols., 1998.

21. CASTRO, Américo, *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona, Editorial Noguer, 1973.

22. CAYUELA, Anne, *Le paratexte au Siècle d'Or. Prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVII*^{e} *siècle*, Genève, Droz, 1996.

23. CÉARD, Jean, *La nature et les prodiges. L'insolite au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1976.

24. CHAMPEAUX, Jacqueline, *Fortuna. Recherches sur le culte de la Fortune à Rome et dans le monde romain des origines à la mort de César*, Rome, École Française de Rome, 2 vols., 1982.

25. CHANTIN, Jean-Pierre, *Le Jansénisme*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1996.

26. CHARBONNEAU-LASSAY, Louis, *Le Bestiaire du Christ*, Paris, Albin Michel, 2006.

27. COMBET, Louis, *Cervantès ou les incertitudes du désir*, Lyon, Presses Universitaires, 1980.

28. CIVIL, Pierre, *Image et dévotion dans l'Espagne du XVI^e siècle. Le traité « Norte de Ydiotas » de Francisco de Monzón (1563),* Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Publications de la Sorbonne, 1996.

29. CIVIL, Pierre, *La prose narrative du Siècle d'Or espagnol*, Paris, Dunod, 1997.

30. DAVIDSON, N. S., *La Contre-Réforme*, Paris, Cerf, 1989.

31. DIEULAFOY, Jane, *L'évolution religieuse de l'Espagne au XVI^e siècle*, Paris, Ernest Leroux, 1909.

32. DOMPNIER, Bernard, *Le venin de l'hérésie. Image du protestantisme et combat catholique au XVII^e siècle*, Paris, Le Centurion, 1985.

33. EGIDO, Aurora, *De la mano de Artemia. Estudios sobre Literatura, Emblemática, Mnemotecnia y Arte en el Siglo de Oro,* Barcelona, José J. de Olañeta-Edicions UIB, « Medio Maravedí », 2004.

34. EGIDO, Aurora, *La rosa del silencio. Estudios sobre Gracián*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

35. EISENBERG, Daniel, *Estudios cervantinos*, Barcelona, Sirmio, 1991.

36. ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, *Tratado de Iconografía*, Madrid, Istmo, 1998.

37. FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *La tormenta en el Siglo de Oro. Variaciones funcionales de un tópico*, Madrid-Frankfurt am Main, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, « Biblioteca Áurea Hispánica, 43 », 2006.

38. FERNÁNDEZ TERRICABRAS, Ignasi, *Philippe II et la Contre-Réforme. L'Église espagnole à l'heure du Concile de Trente*, Paris, Publisud, 2001.

39. FERRIER, Francis, *La Prédestination*, Paris, Que sais-je ?, 1990.

40. FUSSILLO, Massimo, *Naissance du roman*, Paris, Seuil, 1991.

41. GARCÍA ARRANZ, José Julio, *Ornitología emblemática*, Cáceres, Universidad de Extremadura, Servicio de publicaciones, 1996.

42. GARCÍA GIBERT, Javier, *Cervantes y la melancolía. Ensayos sobre el tono y la actitud cervantinos*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1997.

43. GARCÍA MAHIQUES, *Juan de Borja y el universo cultural de la emblemática*, Valencia, Ayuntamiento, 1995.

44. GONZÁLEZ ROVIRA, Javier, *La novela bizantina en la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1996.

45. GÜNTERT, Georges, *Cervantes. Novelar el mundo desintegrado*, Barcelona, Puvill Libros S. A., 1993.

46. HARRISON, Stephen, *La composición de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*, Madrid, Editorial Pliegos, 1993.

47. KÖHLER, Erich, *Le hasard en littérature*. *Le possible et la nécessité*, Paris, Klincksieck, 1986.

48. KRABBENHOFT, Kenneth, *Neoestoicismo y género popular*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

49. KREISS, Wilbert, *Manuel de Doctrine chrétienne* [en ligne] disponible sur http://www.egliselutherienne.org/bibliotheque/doctrine/mandoctrinechretienne/MDoc_Idx.htm, consulté le 04/05/2012.

50. LAGRÉE, Jacqueline, *Juste Lipse. La restauration du stoïcisme*, Paris, Philologie et Mercure, 1994.

51. LARROQUE ALLENDE, Luis, *La ideología y el humanismo de Cervantes*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.

52. LOKOS, Ellen D., *The Solitary Journey. Cervantes's Voyage to Parnassus*, New York, Peter Lang, 1991.

53. LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophia Antigua poética*, Madrid, CISC, 1953.

54. LOZANO RENIEBLAS, Isabel, *Cervantes y el mundo del Persiles*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.

55. LUBAC, Henri de, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, Paris, Desclée de Brouwer, 1993, 4 Tomes.

56. LY, Nadine, *Aspects du théâtre de Calderón. La vida es sueño, El Gran teatro del mundo de Pedro Calderón de la Barca*, Paris, Éditions du Temps, 1999.

57. MARGUET, Christine, *Le roman d'aventures et d'amour en Espagne XVI*^{e} *– XVII*^{e} *siècles*. *L'utile et l'agréable,* Préface d'Augustin Redondo, Paris, L'Harmattan, 2004.

58. MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, Gredos, 1973.

59. MARTÍNEZ VALLE, Carlos, *Anatomía de la libertad: el libre arbitrio y el fundamentalismo protestante, el antirrigorismo escolástico y el republicanismo humanista, 1559-1649*, Tesis doctoral, Universidad complutense de Madrid, 2007, [en ligne] disponible sur http://eprints.ucm.es/7742/1/T29802.pdf, consulté le 01/02/2013.

60. MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Orígenes de la novela*, Madrid, CSIC, 1943.

61. MÍNGUEZ, Víctor, *Emblemática y cultura simbólica en la Valencia barroca*. *Jeroglíficos, enigmas, divisas y laberintos*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1997.

62. MIRCEA, Eliade, *The Myth of the Eternal Return, or Cosmos and History,* Princeton, Princeton University Press, « Bollingen Series XLVI », 1974.

63. MOLHO, Maurice, *Cervantes: raíces folklóricas*, Madrid, Gredos, 1976.

64. MOLINIÉ, Georges, *Du roman grec au roman baroque*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1995.

65. MONER, Michel, *Cervantes : deux thèmes majeurs (l'amour – les armes et les lettres)*, Toulouse, France Ibérie Recherche-Université de Toulouse Le Mirail, 1986.

66. NAVARRO DURÁN, Rosa, *Cervantes*, Madrid, Editorial Síntesis, 2003.

67. NERLICH, Michael, *Le Persiles décodé ou « La Divine Comédie » de Cervantes*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005.

68. NERLICH, Michael, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda. Proyecto histórico iluminado de una cultura europea*, S. L. Valencia, Ediciones Episteme, 1996.

69. O. RILEY, Edward, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1981.

70. OROZCO DÍAZ, Emilio, *Cervantes y la novela del Barroco (Del Quijote de 1605 al Persiles)*, edición de José Lara Garrido, Granada, Servicio de publicaciones de la Universidad de Granada, 1992.

71. PANOFSKY, Erwin, *Hercule à la croisée des chemins et autres matériaux figuratifs de l'antiquité dans l'art plus récent*, Paris, Flammarion, 1999.

72. PAVEL, Thomas, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003.

73. PELEGRÍN, Benito, *D'un temps d'incertitude,* Paris, Éditions Sulliver, 2008.

74. PELEGRÍN, Benito, *Éthique et esthétique du baroque. L'espace jésuitique de Baltasar Gracián*, Arles, Actes Sud, 1985.

75. PELORSON, Jean-Marc, *Cervantès*, Paris, Seghers, 1970.

76. PELORSON, Jean-Marc, *El desafío del Persiles seguido de un estudio onomástico por Dominique Reyre*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003.

77. PÉREZ, Joseph, *Crónica de la Inquisición en España*, Barcelona, Martínez Roca, 2002.

78. RICO, Francisco, *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en la cultura española*, Madrid, Alianza Editorial, 1986.

79. RILEY, Edward O., *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1981.

80. ROBBINS, R. H., *Enciclopedia de la brujería y demonología*, Barcelona, Debate, 1988.

81. ROSALES, Luis, *Obras completas II, Cervantes y la libertad*, Madrid, Editorial Trotta, 1996.

82. SEBASTIÁN, Santiago, *Emblemática e Historia del arte*, Madrid, Cátedra, 1995.

83. SERVERAT, Vincent, *La Pourpre et la glèbe. Rhétorique des états de la société dans l'Espagne médiévale*, Grenoble, ELLUG, 1997.

84. SOTO RIVERA, Rubén, *Ocasión y Fortuna en Baltasar Gracián*, Fundación El Libro Total, Ediciones digitales, [en ligne] disponible sur http://www.ellibrototal.com/ltotal/ficha.jsp?idLibro=1804, consulté le 12/04/2012.

85. SOUILLER, Didier, *Calderón et le grand théâtre du monde*, Paris, PUF, 1992.

86. SPICA, Anne-Elisabeth, *Symbolique humaniste et emblématique*. *L'évolution et les genres (1580-1700)*, Paris, Honoré Champion, 1996.

87. TALLON, Alain, *Le concile de Trente*, Paris, Cerf, 2000.

88. TAPIE, Victor-Lucien, *Le baroque*, Paris, PUF, 2008.

89. VARGA, Suzanne, *Lope de Vega*, Paris, Fayard, 2002.

90. VISSAC, M. de, *Allégories & symboles*, Paris, A. Aubry, 1873.

91. ZAMORA VICENTE, Alonso, *Lope de Vega: su vida y su obra*, Madrid, Gredos, 1961, disponible sur http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=7082 consulté le 02/05/2012.

92. ZAVADIL, Simon-Alexandra, *Les Philosophes et Dieu,* Paris, Desclée et Brouwer, 2004.

5. Ouvrages collectifs

1. ANDRÉS, Christian (dir.), *Autour de* « *Los trabajos de Persiles y Sigismunda. Historia septentrional* » *de Miguel de Cervantes*. *Études sur un roman expérimental du Siècle d'Or,* Paris-Amiens, Indigo-Université de Picardie, 2003.

2. ARELLANO, Ignacio y VITSE, Marc, (coords.), *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro. Volumen I: El sabio y el santo*, Pamplona, Universidad de Navarra / Editorial Iberoamericana, « Biblioteca Áurea Hispánica, 39 », 2005.

3. BALMAS, Enea (coord.), *Il tema della fortuna nella letteratura francese e italiana del Rinascimento*, Firenze, Leo S. Olschki, 1990.

4. *Baltasar Gracián, escritor aragonés del siglo XVII*, Zaragoza, Biblioteca de escritores aragoneses, Sección literaria, Tomo VIII, 1926.

5. BERNAT VISTARINI, Antonio (ed.), *Volver a Cervantes*. *Actas del IV Congreso Internacional de Cervantistas*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, Servei de Publicacions, 2001.

6. BERNAT VISTARINI, Antonio y CULL, John T. (eds.)*, Los días del Alción. Emblemas, Literatura y Arte del Siglo de Oro,* Palma de Mallorca, José J. de Olañeta-Edicions UIB y College of the Holly Cross, « Medio Maravedí », 2002.

7. CANAVAGGIO, Jean (dir.), *Histoire de la littérature espagnole, Tome 1, Moyen Age –XVI^{e} -XVII^{e} siècles*, Paris, Fayard, 1993.

8. CARRASCO, Raphaël (dir.), *L'Inquisition espagnole et la construction de la monarchie confessionnelle (1478-1561),* Paris, Ellipses, 2002.

9. CARRASCO, Raphaël, DÉROZIER, Claudette, MOLINIÉ-BERTRAND, Annie, *Histoire et civilisation de l'Espagne classique. 1492-1808*, Paris, Nathan, 1991.

10. CIVIL, Pierre (coord.), *Écriture, pouvoir et société en Espagne aux XVI^{e} et XVII^{e} siècles. Hommages du CRES à Augustin Redondo*, Paris, Publications de la Sorbonne-Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

11. COUTON, Marie *et alii* (coord.), *Emprunt, Plagiat, réécriture aux XV^e^, XVI^e^, XVII^e^ siècles*. *Pour un nouvel éclairage sur la pratique des Lettres à la Renaissance*, Clermont Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006.

12. DELPECH, François (éd.), *L'imaginaire des espaces aquatiques en Espagne et au Portugal*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, « Travaux du CRES », 2009.

13. EGIDO, Aurora y MARÍN PINA, María del Carmen (coords.), *Baltasar Gracián: Estado de la cuestion y nuevas perspectivas,* Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2001, [en ligne] disponible sur http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/20/45/_ebook.pdf, consulté le 01/02/2013.

14. FOEHR-JANSSENS, Yasmina (coord.), *La Fortune. Thèmes, représentations, discours,* Genève, Droz, 2003.

15. GARCÍA MAHÍQUES, Rafael y ZURIAGA SENENT, Vicent F. (Eds.), *Imagen y Cultura*, vol. III, Valencia, Generalitat Valenciana-Universidad Internacional de Gandía, « Biblioteca Valenciana », 2008.

16. GAUTIER, Blaise (dir.), *Mario Praz*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1989.

17. GESCHÉ, Adolphe (dir.), *Destin, prédestination, destinée*, Paris, Cerf, 1995.

18. *Gracián y su época*. *Actas de la I Reunión de Filólogos Aragoneses*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1986.

19. *Homenaje a Gracián,* Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1958.

20. INSTITUTO DE ESTUDIOS TUROLENSES, *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática, Teruel, 1 y 2 de octubre de 1991*, Teruel, Excma Diputación Provincial de Teruel, 1994.

21. LY, Nadine (coord.), *Aspects du théâtre de Calderón*, Paris, Éditions du Temps, 1999.

22. LY, Nadine (coord.), *Lectures d'une œuvre. « La Dorotea » de Lope de Vega*, Paris, Éditions du Temps, 2001.

23. MOREAU, Pierre-François (dir.), *Le stoïcisme au XVI^e^ et au XVII^e^ siècle. Le retour des philosophies antiques à l'âge classique*, Tome 1, Paris, Albin Michel, 1999.

24. NERLICH, Michael et DUMCHEN, Sybil (éds.), *Texte-Image*. Bild-Text, Colloquium Berlin 2. – 4. XII. 88, Berlin, Technische Universität Berlin, 1990.

25. REDONDO, Augustin (dir*.), Le pouvoir au miroir de la littérature en Espagne aux XVI*[e] *et XVII*[e] *siècle*s, Paris, Publications de la Sorbonne, 2000.

26. RICO, Francisco (dir.), *Historia y Crítica de la Literatura española, 3/1, Siglos de Oro: Barroco*. Primer Suplemento, Barcelona, Crítica, 1992.

27. SÁNCHEZ, Jean-Pierre (coord.), *Lectures d'une œuvre. « Don Quichotte » de Cervantès*, Paris, Éditions du Temps, 2001.

28. SÁNCHEZ, Jean-Pierre (coord.), *Lectures d'une œuvre. « Los trabajos de Persiles y Sigismunda de Cervantes »*, Nantes, Éditions du Temps, 2003.

29. SCHUHL, Pierre-Maxime (dir.), *Les stoïciens*, Paris, Gallimard, 2002.

30. ZAFRA, Rafael y ARANZA, José Javier (eds.), *Emblemata Áurea. La Emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Akal, « Arte y Estética, 56 », 2000.

6. Articles, contributions et communications

1. ANDRÉS, Christian, « Erotismo brujeril y hechicería urbana en *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda* », *Anales Cervantinos*, n° 33, 1995-1997, Madrid, 1997, pp. 165-175.

2. ANDRÉS, Christian, « Les personnages dans Persiles (1617) de Cervantès : ou du particulier à l'universel », *in* Jean-Pierre Sánchez (coord.), *Lectures d'une œuvre. « Los trabajos de Persiles y Sigismunda » de Cervantès,* Nantes, Éditions du Temps, 2003, pp. 249-287.

3. ARELLANO, Ignacio, « Visiones y símbolos emblemáticos en la poesía de Cervantes », *Anales Cervantinos*, n°34, 1998, pp. 169-212.

4. ARMISEN, Antonio, « Admiración y maravilla en *El Criticón », in Gracián y su época, Actas de la I Reunión de Filólogos Aragoneses*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1986, pp. 201-242.

5. AVALLE-ARCE, Juan Bautista, « *Persiles* and Allegory », *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, Vol. 10, n° 1, 1990, pp. 7-16.

6. BAENA, Julio, « *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*: La utopía del novelista », *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, Vol. 8, n° 2, 1988, pp. 127-140.

7. BAENA, Julio, « Trabajo y aventura: el criterio del caballo », *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, Vol. 10, n° 1, 1990, pp. 51-57. Disponible sur http://www2.h-net.msu.edu/~cervantes/csa/artics90/baena.htm, consulté le 12/02/2010.

8. BALAVOINE, Claudie, « Au-dessous / au-dessus de la plaine marine : dichotomie symbolique dans l'imaginaire emblématique espagnol (1581-1640) », *in* François Delpech (éd.), *L'imaginaire des espaces aquatiques en Espagne et au Portugal*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, pp. 65-98.

9. BAQUERO ESCUDERO, Ana Luisa, « Personaje y relato en el *Persiles* », *in* Jean-Pierre Sánchez (coord.), *Lectures d'une œuvre. « Los trabajos de Persiles y Sigismunda » de Cervantès,* Nantes, Éditions du Temps, 2003, pp. 219-247.

10. BAQUERO GOYANES, Mariano, « Perspectivismo y sátira en *El Criticón* », *in Homenaje a Gracián*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1958, pp. 27-56.

11. BERNAT VISTARINI, Antonio y CULL, John T., « Las edades del hombre en los libros de emblemas españoles », *Criticón*, n° 71, 1997, pp. 5-31.

12. BLANCO, Mercedes, « Les casuistes et l'emblème », *in* Benito Pelegrín (éd.), *Fragments et Formes brèves*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1990, pp. 87-101.

13. BLANCO, Mercedes, « Literatura e ironía en *Los trabajos de Persiles y Segismunda* », *in* G. Grilli (ed.), *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Nápoles, Instituto Universitario Oriental, 1995, pp. 625-635.

14. BLANCO, Mercedes, « *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* et l'invention du roman », *in* Jean-Pierre Sánchez (coord.), *Lectures d'une œuvre. « Los trabajos de Persiles y Sigismunda » de Cervantès,* Nantes, Éditions du Temps, 2003, pp. 21-46.

15. BLANCO, Mercedes, « *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*: entretenimiento y verdad poética », *Criticón*, n°91, 2004, pp. 5-39.

16. BLECUA, José Manuel, « El estilo de *El Criticón* de Gracián », *Archivo de Filología Aragonesa*, B-1, 1945, [en ligne] disponible sur http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/00/16/1blecua.pdf, consulté le 03/02/2012.

17. BLÜHER, Karl Alfred, « Les origines antiques d'un "art de la prudence" chez Baltasar Gracián », *Astérion*, n°3, septembre 2005, pp. 301-323.

18. BORUCHOFF, David A., « *Persiles* y la poética de la salvación cristiana », *in* Antonio Bernat Vistarini (ed.), *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de Cervantistas*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, Servei de Publicacions, 2001, pp. 853-874.

19. BOSSÉ-TRUCHE, Gloria, « Les représentations de la Prudence et de la Providence dans quelques recueils d'emblèmes espagnols (XVI^{e}-XVII^{e} siècles) », *in Hasard et Providence. XIV^{e}-XVII^{e} siècles*, Tours, CESR, 2008, pp. 1-18, [en ligne] disponible sur http://umr6576.cesr.univ-tours.fr/publications/HasardetProvidence/, consulté le 27/02/2012.

20. BOUZY, Christian, « Crime et châtiment dans les livres d'emblèmes français et espagnols aux XVI^{e} et XVII^{e} siècles », *Revue de Littérature Comparée*, 281, 1, 1997, pp. 5-27.

21. BOUZY, Christian, « L'emblème ou la fable par l'image au Siècle d'Or. Stratégie et rhétorique », *Tigre,* 10, 1999, pp. 53-84.

22. BOUZY, Christian, « L'emblème ou le proverbe par l'image au Siècle d'Or », *Paremia*, 2, 1993, pp. 125-134.

23. BOUZY, Christian, « Regards sur les *Hieroglyphica* : Horapollon dans le *Tesoro de la Lengua* de Sebastián de Covarrubias », *in Regards sur le passé dans l'Europe des XVI^{e} et XVII^{e} siècles*. *Actes du Colloque International de Nancy décembre 1995*, Bern, Lang, 1997, pp. 13-27.

24. BOUZY, Christian, « Senequismo y neoestoicismo en los *Emblemas Morales* de Juan de Horozco », *in* Rafael Zafra y José Javier Azanza (eds.)*, Emblemata Aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 2000, pp. 69-78.

25. BOUZY, Christian, « Quête emblématique de la félicité et de la sagesse : le *Persilès*, roman de l'eudémonisme néostoïcien », *in* Jean-Pierre Sánchez (coord.), *Lectures d'une œuvre. « Los trabajos de Persiles y Sigismunda » de Cervantès,* Nantes, Éditions du Temps, 2003, pp. 79-118.

26. BOUZY, Christian, « *Ut pictura historia* : le *Persiles* de Cervantès, roman historique ? », *in Problèmes du roman historique*, Textes réunis par Aude Déruelle et Alain Tassel, Paris, L'Harmattan, « Narratologie n° 7 », 2008, pp. 297-312.

27. BRITO DÍAZ, Carlos, « Porque lo pide así la pintura: la escritura peregrina en el lienzo del *Persiles* », *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, Vol. 19, n°7, 1997, pp.145-164.

28. CACHO, María Teresa, « Ver como vivir. El ojo en la obra de Gracián », *in Gracián y su época*. *Actas de la I[a] Reunión de Filólogos Aragoneses*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1986, pp. 117-136.

29. CANAVAGGIO, Jean, « L'Espagne du *Persiles* », *Les Langues Néo-Latines*, n°327, Décembre 2003, pp. 21-38.

30. CARRILLA, Emilio, « La novela bizantina en España », *Revista de Filología Española*, n°49, 1966, pp. 275-287.

31. CÁSEDA TERESA, Jesús Fernando, « El Renacimiento en la Calahorra: Brujas e Inquisición en la primera mitad del siglo XVI », *Kalakorikos*, n° 3, 1998, pp. 49-57.

32. CHATELAIN, Jean-Marc, « Lire pour croire : mises en texte de l'emblème et art de méditer au XVII[e] siècle », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, Tome 150, 1992, pp. 321-351.

33. CHECA, Jorge, « *El peregrino en su patria* de Lope de Vega y la cultura simbólica del Barroco », *in* Rafael Zafra y José Javier Aranza López, *Emblemata*

Áurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro, Madrid, Akal, pp. 99-110.

34. CIVIL Pierre, « Arts visuels et art du récit dans le *Persiles* », *Les Langues Néo-Latines*, n° 327, Décembre 2003, pp. 73-92.

35. CRUZ CASADO, Antonio, « Auristela hechizada: Un caso de maleficia en el *Persiles* », *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, Vol. 12, n° 2, 1992, pp. 91-104.

36. CULL, John T., « Emblem motifs in *Persiles y Sigismunda* », *Romance notes*, volume XXXII, n° 3, 1992, pp. 199-207.

37. DESCOUZIS, Pablo, « Efemérides tridentinas de Lope de Vega », *Thesaurus*, Tomo XXX, 1975, pp. 259-270, [en ligne] disponible sur http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/30/TH_30_002_051_0.pdf, consulté le 02/05/2012.

38. DEFFIS DE CALVO, Emilia, « El cronotopo de la novela española de peregrinación: Alonso Núñez de Reinoso y Lope de Vega », *Criticón*, n° 56, 1992, pp. 135-146.

39. DEFFIS DE CALVO, Emilia, « El discurso narrativo y el cronotopo en *El Criticón* de Baltasar Gracián », *in Studia Aurea*. *Actas del III congreso de la AISO*, Toulouse-Pamplona, 1996, pp. 139-146.

40. DEFFIS DE CALVO, Emilia, « El mundo descifrado en *El Criticón », RILCE,* 9, 1993, pp. 194-206.

41. DEFFIS DE CALVO, Emilia, « Unidad en la variedad: los autos del *Peregrino* de Lope de Vega », *in* Florencio Sevilla Arroyo (coord.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas,* Madrid, Castalia, 2000, Tomo I, pp. 485-494, [en ligne] disponible sur http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_1_063.pdf, consulté le 198/03/2012.

42. DÍEZ FERNÁNDEZ, José Ignacio y AGUIRRE DE CÁRCER, Luisa Fernanda, « Contexto histórico y tratamiento literario de la “hechicería” morisca y judía en el *Persiles* », *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, Vol. 12, n° 2, 1992, pp. 33-62.

43. DUJARDIN, Philippe, « Emblématique, dites-vous ? », *Lyon 2020. Note de Recherche*, n°1, Décembre 2005, pp. 1-6, [en ligne] disponibl e sur http://www.grand lyon.com/fileadmin/user_upload/Pdf/strategie/Lyon_2020/Notes_recherche/NR_Lyon 2020_1.pdf, consulté le 11/02/2012.

44. DURIN, Karine, « Le pouvoir et sa représentation littéraire à travers *El Criticón* de Baltasar Gracián », *in* Augustin Redondo (dir.), *Le pouvoir au miroir de la littérature en Espagne aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles,* Paris, Publications de la Sorbonne-Presses de la Sorbonne Nouvelle, « Travaux du Centre de Recherche sur l'Espagne des XVI^e^ et XVII^e^ siècles 16 », 2000, pp. 109-128.

45. DURIN, Karine, « La Nature et l'Art dans le *Criticón* de Baltasar Gracián », *in* Pierre Civil (coord.), *Écriture, pouvoir et société en Espagne aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles. Hommages du CRES à Augustin Redondo*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2001, pp. 397-410.

46. DURIN, Karine, « *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*: las vías poéticas de la utopía », *in* Anthony Close (ed.), *Edad de Oro Cantabrigense. Actas del VII congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2006, pp. 195-200.

47. EGIDO, Aurora, « Emblemática y Literatura en el Siglo de Oro », *Lecturas de Historia del Arte. Ephialte*, II, Vitoria, 1990, pp. 144-158.

48. EGIDO, Aurora, « Gracián y el arte de elegir », *Trébede*, n° 46, enero de 2001, pp. 26-28, [en ligne] disponible sur http://www.redaragon.com/trebede/ene 2001/articulo2.asp consulté le 10/09/2012.

49. EGIDO, Aurora, « Las voces del *Persiles* », *in* Caroline Schmauser et Monika Walter (eds.), *¿«¡Bon compaño, jura Di!»? El encuentro de moros, judíos y cristianos en la obra cervantina*, Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, «Biblioteca Iberoamericana 68», 1998, pp. 107-133.

50. EGIDO, Aurora, « *El Arte de la memoria* y *El Criticón* », *in Gracián y su época*. *Actas de la I^a^ Reunión de Filólogos Aragoneses*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1986, pp. 25-66.

51. ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, « La astrología en el arte del Renacimiento y barroco español », *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo VI-11,

1993, p. 299, pp. 297-316, [en ligne] disponible sur http://entropiaestetica.files.wordpress.com/2011/01/arte-y-astrologia.pdf, consulté le 14/04/2012.

52. ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, « Precisiones a los horóscopos artísticos de la Farnesina (Roma) y Zaporta (Zaragoza) », *Artigrama, Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, n° 8-9, 1991-1992, pp. 327-358.

53. ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, « La Ocasión o "Parte de Fortuna" como tema astrológico en los palacios de la Farnesina (Roma) y Zaporta (Zaragoza) », *in Actas del I Simposio Internacional de Emblemática, Teruel, 1 y 2 de octubre de 1991*, Teruel, Excma Diputación Provincial de Teruel, 1994, pp. 805-822.

54. ESTERLICH, José Luis, « La novela griega en España (notas bibliográficas) », *Revista Contemporánea*, CXIX, 15/07/1900, pp. 26-44.

55. FALIU-LACOURT, Christiane, « Sacrificios y redención, o de la fatalidad al libre albedrío en el teatro del Siglo de Oro », *Criticón*, n° 23, 1983, pp. 49-63 [en ligne] disponible sur http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/023/023_051.pdf consulté le 16/04/2012.

56. FERNÁNDEZ TRAVIESO, Carlota, « La reelaboración del Libro primero del *Espejo del príncipe cristiano* de Francisco de Monzón (1544-1571) », *Calamvs Renascens*, n°7, Alcañiz, IEH, 2006, pp. 81-93.

57. FERRARI, María José, « Más allá de la Isla de la Inmortalidad, o la teoría de los ciclos *en El Criticón* », *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, n°31, 2005, n. p. [en ligne] disponible sur http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/teociclo.html, consulté le 19/01/2013.

58. GALACTÉROS DE BOISSIER, Lucie, « Images emblématiques de la Fortune. Éléments d'une typologie », *in* Yves Giraud (éd.), *L'Emblème à la Renaissance*, Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1982, pp. 79-125.

59. GALACTÉROS DE BOISSIER, Lucie et GIRAUD, Yves, « La Fortune classique entre le mythe et l'allégorie », *in* Claude Faisant (dir.), *La mythologie au XVI^e^ siècle*, Marseille, C.M.R.17, 1982, pp. 99-111.

60. GANDOULPHE, Pascal, « L'Inquisition espagnole et les vieux-chrétiens », *in* Raphaël Carrasco (dir*.), L'Inquisition espagnole et la construction de la monarchie confessionnelle (1478-1561)*, Paris, Ellipses, 2002, pp. 61-80.

61. GAYLORD RANDELL, « Ending and Meaning in Cervantes' *Persiles y Sigismunda* », *Romanic Review*, 74, 2, 1983, pp. 152-169.

62. GONZÁLEZ MAESTRO, Jesús, « La risa en el *Persiles* », *in* Jean-Pierre Sánchez (coord.), *Lectures d'une œuvre. « Los trabajos de Persiles y Sigismunda » de Cervantès*, Nantes, Éditions du Temps, pp. 157-201.

63. GONZÁLEZ ROVIRA, Javier, « Mecanismos y recepción en *El peregrino en su patria* de Lope de Vega », *in* Ignacio Arellano (ed.), *Studia Aurea, Actas del III Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro,* vol. III, 1996, pp. 239-246.

64. GONZÁLEZ-BARRERA, Julián, « La novela bizantina española y la comedia *La doncella Teodor* de Lope de Vega. Primera aproximación hacia un nuevo subgénero dramático », *Quaderni Ibero-Americani*, I, 1997, pp. 76-97.

65. HARDER, Marie-Pierre, « Hercule à la croisée des chemins, figure exemplaire de la conscience baroque? », *revue Silène*, pp. 1-24, [en ligne] publié le 18/09/2088, disponible sur http://www.revue-silene.com/images/30/extrait_117.pdf, consulté le 02/05/2012.

66. HEMPEL, Wido, « El viejo y el amor. Apuntes sobre un motivo en la literatura española de Cervantes a García Lorca », *in* A. David Kossoff *et alii* (eds.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* [Providence, Rhode Island, Brown University, 22-27 agosto de 1983], Madrid, Ediciones Istmo, Vol. I, 1986, pp. 697-702.

67. HERRERO SALGADO, Félix, « Fray Bartolomé de Carranza y fray Antonio de Guevara, predicadores del Emperador », *in* Juan Luis Castellano Castellano y Francisco Sánchez-Montes González (coords.), *Carlos V. Europeísmo y universalidad*, Madrid, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, Vol. 5, 2001, pp. 293-314.

68. KIEFER, Frederick, « The Conflation of *Fortuna* and *Occasio* in Renaissance Thought and Iconography », *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, vol. 9-10, 1979, pp. 1-37.

69. JOLY, Monique, « Nuevas notas sobre la figura del guía en *El Criticón* », *Criticón*, n°33, 1986, pp. 37-50.

70. LAGRÉE, Jacqueline, « La vertu stoïcienne de constance », *in* Pierre-François Moreau (dir.), *Le stoïcisme au XVI^e^ et au XVII^e^ siècle*, *Le retour des philosophies antiques à l'âge classique*, Tome 1, Paris, Albin Michel, 1999, pp. 94-116.

71. LAGRÉE, Jacqueline, « Juste Lipse : destins et Providence », *in* Pierre-François Moreau (dir.), *Le stoïcisme au XVI^e^ et au XVII^e^ siècle*. *Le retour des philosophies antiques à l'âge classique*, Tome 1, Paris, Albin Michel, 1999, pp. 77-93.

72. LARA ALBEROLA, Eva, « Hechiceras y brujas: algunos encantos cervantinos », *Anales Cervantinos*, Vol. XL, 2008, pp. 145-179.

73. LARA GARRIDO, José, « La estructura del romance griego en *El peregrino en su patria* », *Edad de Oro*, III, 1984, pp. 123-142.

74. LAVOCAT, Françoise, « Les accidents de la nature. Fortune et catastrophes naturelles dans la première moitié du XVII^e^ siècle », article issu d'une communication prononcée au colloque « Revers de Fortune : les jeux de l'accident et du hasard au XVII^e^ siècle », organisé par Florence Ferran et Delia Gambeli à Rome les 29 et 30 septembre 2006, [en ligne] disponible sur http://www.fabula.org/atelier.php?Fortune_et_catastrophes_naturelles_dans_la_première_moitié_du_XVIIe_s, consulté le 13/05/2012.

75. LÁZARO CARRETER, Fernando « El género literario de *El Criticón* », *Gracián y su época. Actas de la I Reunión de Filólogos Aragoneses,* Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1986, pp. 67-87.

76. LE GALL, Jean-Marie, « Réformer l'Église catholique aux XV^e^-XVII^e^ siècles : Restaurer, rénover, innover ? », *Bulletin de l'Association d'Étude sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance,* n°56, 2003, pp. 61-75, [en ligne] disponible sur http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rhren_0181-6799_2003_num_56_1_2550, consulté le 03/01/2012.

77. *Les Langues Néo-latines*, n°327, décembre 2003.

78. LOPEZ ALEMANY, Ignacio, « *Ut pictura non poesis. Los trabajos de Persiles y Sigismunda* and the construction of Memory », *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America,* Vol. 28, n° 1, 2008, pp. 103-118.

79. LÓPEZ POZA, Sagrario, « *El Criticón* y la *Tabula Cebetis* », *Voz y Letra*, XII, vol. 2, 2001, Madrid, Arco/Libros, pp. 63-84.

80. LÓPEZ POZA, Sagrario, « Expresiones alegóricas del hombre como peregrino en la tierra », *in De oca a oca... polo Camiño de Santiago. De oca a oca... por el Camino de Santiago. Fotografías de Luisa Rubines,* catálogo de la exposición en el Museo das Peregrinacións de Santiago de Compostela, 22 octubre 2004 a 30 de enero de 2005, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004, pp. 49-72, [en ligne] disponible sur http://rosalia.dc.fi.udc.es/slp/peregrino.pdf, consulté le 05/03/2012.

81. LÓPEZ POZA, Sagrario, « Fuentes del programa iconográfico de la portada de *Idea de un príncipe político christiano* de Saavedra Fajardo (1640-1642) », *Empresas políticas,* n° 6, 2005, pp. 129-142.

82. LÓPEZ POZA, Sagrario, « L'emblème en Espagne aux XVI^{e} et XVII^{e} siècles : actualité et perspectives futures », *Littérature*, n° 145, mars 2007, pp. 119-137.

83. LÓPEZ POZA, Sagrario, « La Emblemática en *El Criticón* de Baltasar Gracián », *in* Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull (coord.), *Los días del Alción. Emblemas, Literatura y Arte del Siglo de Oro*, Palma de Mallorca, Medio Maravedí, 2002, pp. 353-373.

84. LÓPEZ POZA, Sagrario, « La *Tabla de Cebes* y los *Sueños* de Quevedo », *Edad de Oro*, XIII, 1994, pp. 85-101, [en ligne] disponible sur http://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo_critica/satiras/lopez_poza.htm, consulté le 05/03/2012.

85. LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel B., « *Tabula Cebetis*: el programa iconográfico del comedor de los príncipes de Asturias del palacio del Prado », *in* Rafael García Mahíques y Vicent F. Zuriaga Senent (Eds.), *Imagen y Cultura*, vol. II, Valencia, Generalitat Valenciana, UIG, 2008, pp. 989-1006.

86. LOZANO-RENIEBLAS, « Las lecturas del *Persiles* », *in* Jean-Pierre Sánchez (coord.), *Lectures d'une œuvre. « Los trabajos de Persiles y Sigismunda » de Cervantès*, Nantes, Éditions du Temps, 2003, pp. 9-20.

87. LUPI, Adelia, « El *Ut pictura poesis* cervantino: alegorías y bodegones en el *Persiles* », *in* Antonio Bernat Vistarini (ed.), *Volver a Cervantes*, Palma, Universitat de les Illes Baleares, 2001, pp. 907-912.

88. LUKASIK, Vladislava, « Nature et Fortune : mère et marâtre », *in Hasard et Providence. XIV^e^-XVII^e^ siècles*, Tours, CESR, 2008, pp. 1-12.

89. LY, Nadine, « Le miroitement de la vraisemblance dans le *Persiles* de Cervantes ou de l'invention d'un ressort romanesque », *Les Langues Néo-Latines*, n°327, décembre 2003, pp. 39-72.

90. LY, Nadine, « Pour une lecture poétique du *Persiles* : l'obstination du signifiant », *Bulletin Hispanique*, vol. 101, n°1, juin 2005, pp. 71-108.

91. MAESTRO, Jesús G., « Nueva lectura del *Persiles* », *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America,* 23/01/2003, pp. 223-234, [en ligne] disponible sur http://www.h-net.org/~cervantes/csa/artics03/maestro.pdf, consulté le 18/07/2010.

92. MANNING, Patricia W., « La emblemática jesuítica en *El Criticón* », *in eHumanista*, Volume 9, 2007, pp. 218-240.

93. MARGUET, Christine, « Le roman byzantin et la représentation de luttes pour le pouvoir : parricide et fratricide », *in* Augustin Redondo (dir.*), Le pouvoir au miroir de la littérature en Espagne aux XVI^e^ et XVII^e^ siècle*s, Paris, Publications de la Sorbonne, Presses de la Sorbonne-Nouvelle, 2000, pp. 81-94.

94. MARTIN GABRIEL, Albino, « Heliodoro y la novela española: apuntes para una tesis », *Cuadernos de Literatura,* 8, 1950, pp. 215-234.

95. MICHON, Hélène, « La prédestination : querelle des mots ou querelle des choses », *in Hasard et Providence. XIV^e^-XVII^e^ siècles*, Tours, CESR, 2007, pp. 1-12 [en ligne] disponible sur http://umr6576.cesr.univ-tours.fr/publications/HasardetProvidence/, consulté le 16/02/2012.

96. MINGUIJÓN, Salvador, « El sentido de la vida en las obras de Gracián », *in Baltasar Gracián, escritor aragonés del siglo XVII*, Zaragoza, Biblioteca de Escritores Aragoneses, sección literaria, Tomo VIII, 1926, pp. 183-194.

97. MOLHO, Maurice, « El sagaz perturbador del género humano: Brujas, perros embrujados y otras demonomanías cervantinas », *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, Vol. 12, n° 1, 1992, pp. 21-32.

98. MONER, Michel, « Autour de la bouche : avatars et vicissitudes de l'oralité dans *Les travaux de Persiles et Sigismonde* », *Les Langues Néo-latines*, n° 327, décembre 2003, pp. 93-110.

99. MORALES FOLGUERA, José Miguel, « La fábula clásica como fuente de inspiración para la Emblemática », *in Actas del I Simposio Internacional de Emblemática, Teruel, 1 y 2 de octubre de 1991*, Teruel, Excma Diputación Provincial de Teruel, 1994, pp. 279-303.

100. NATAL MARTÍNEZ, Ramón y NATAL ÁLVAREZ, Domingo, « Aproximación antropológica a *El Criticón*, de Gracián », *Religión y cultura*, LIII, 2007, pp. 323-360.

101. NELSON, Bradley J., « *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*: una crítica cervantina de la alegoresis emblemática », *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, Vol. 24, n° 2, 2005, pp. 43-69.

102. NERLICH, Michael, « Qu'est-ce qu'un iconotexte ? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans *La Femme se découvre* d'Evelyne Sinnassamy », *in* Alain Montandon (éd.), *Iconotextes*, Paris, Ophrys, 1990, pp. 255-302.

103. NERLICH, Michael, « Quand l'histoire des idées s'aventure. Annotations à l'histoire du mot **adventura – aventure* », *in Studia Ex Hilaritate. Mélanges de linguistique et d'onomastique Sardes et Romanes*, Strasbourg-Nancy, 1996, pp. 347-364.

104. NERLICH, Michael, « Una corona partida por medio, ou sur le rôle de la peinture dans *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* », *in* Jean-Pierre Sánchez (coord.), *Lectures d'une œuvre. « Los trabajos de Persiles y Sigismunda » de Cervantès*, *op. cit.,* pp. 119-156.

105. NEUMEISTER, Sebastian, « Decadencia y modernidad de la emblemática : Diego de Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político Christiano* (1640) », *in* Sagrario López Poza (ed.), *Literatura emblemática hispánica*. *Actas del I Simposio Internacional*, A Coruña, Universidade, 1996, p. 206. pp. 203-219.

106. NEUMEISTER, Sebastian, « Visualización verbal en *El Discreto* de Gracián », *in* Ignacio Arellano (ed.), *Studia aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, Toulouse-Pamplona, Griso-Lemso, 1996, pp. 355-368.

107. NEVOUX, Pierre, « Barbarie et humanisme dans le *Persiles* de Cervantès et le *Criticón* de Gracián », *in Lieux et figures de la barbarie*, CECILLE – EA 4074, Université Lille 3, 2006-2008, pp. 1-13.

108. PAWYZA, Fanny, « La génération d'Éros : systématique et emblématique amoureuses au seizième siècle », *in* Jacques Boulogne (éd.), *Les Systèmes Mythologiques*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1997, pp. 63-80.

109. PEIL, Dietmar, « Emblem Types in Gabriel Rollenhagen's *Nucleus Emblematum* », *Emblematica*, Vol. 6, N° 2, 1992, pp. 255-282, [en ligne] dispo nible sur http://epub.ub.uni-muenchen.de/5007/1/5007.pdf, consulté le 13/04/2012.

110. PELORSON, Jean-Marc, « Notices et Notes », *in* Cervantès, *Oeuvres romanesques complètes II*, *Nouvelles Exemplaires suivies de Persilès,* Jean Canavaggio (éd.), Paris, Gallimard, 2001, pp. 987-1046.

111. PERCAS DE PONSETI, Helena, « Cervantes y Lope de Vega: Postrimerías de un duelo literario y una hipótesis », *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, Vol. 23, n° 1, 2003, pp. 63-115.

112. PEDRAZA, Pilar, « Los emblemas de la envidia », *in Actas del I Simposio Internacional de Emblemática, Teruel, 1 y 2 de octubre de 1991*, Teruel, Excma Diputación Provincial de Teruel, 1994, pp. 305-332.

113. PORTEIRO CHOUCIÑO, Ana María, « Amor, magia y mitología en *Belardo, el furioso* de Lope de Vega », *Anagnórisis*, n° 2, diciembre de 2010, pp. 83-104.

114. RAYNIÉ, Florence, « L'*incipit* dans les œuvres narratives de fiction de Lope de Vega », *in Le commencement... en perspective dans la littérature du Moyen Âge et du Siècle d'Or*, journée d'étude du 23 avril 2007, LEMSO-FRAMESPA, Université de Toulouse-Le Mirail, Méridiennes, 2010, pp. 1-11, [en ligne] disponible sur http://hal.archives-ouvertes.fr/index.php?halsid=bjvttt1ol6l5n05ebamcq2o7u0&view_this_doc=hal-00309101&version=1, consulté le 02/05/2012.

115. REDONDO, Augustin, « Les empêchements au mariage et leur transgression dans l'Espagne du XVI^{e} siècle », *in* A. Redondo (éd.), *Amours légitimes-amours illégitimes en Espagne (XVI^{e}-XVII^{e} siècles),* Paris, Publications de La Sorbonne, 1985, pp. 31-55.

116. REQUEJO CARRIÓ, Marie-Blanche, « Pérégrination et mystification : l'épisode des faux captifs (III, X) », *in* Jean-Pierre Sánchez (coord.), *Lectures d'une œuvre. « Los trabajos de Persiles y Sigismunda » de Cervantès,* Nantes, Éditions du Temps, 2003, pp. 203-218.

117. RIPOLLÉS MELCHOR, Carmen, « Fortuna, la muerte y el arte de la pintura: una lectura emblemática de *El gabinete del pintor* de Frans Francken el joven », *in* Rafael García Mahíques y Vicent F. Zuriaga Senent (Eds.), *Imagen y Cultura*, vol. II, Valencia, Generalitat Valenciana, UIG, 2008, pp. 1337-1350.

118. RIVERA GARCÍA, Antonio, « Escritura barroca y derecho natural en *El Criticón* », *Analecta Malacitana,* XXVI, 1, 2003, pp. 271-284, [en ligne] disponible sur http://saavedrafajardo.um.es/WEB/archivos/respublica/hispana/documento20.pdf, consulté le 12/09/2012.

119. RODRIGUEZ, Alfredo, « Algo más sobre las bodas rústicas del *Persiles* y el *Quijote* », *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, Vol. 10, n° 1, 1990, pp. 103-107.

120. RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando y SANZ HERMIDA, Jacobo, « "Alciato flotante". Simbólica de estado en una galera española del siglo XVII », *in* Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull (eds.), *Los días del Alción. Emblemas, Literatura y Arte del Siglo de Oro,* Palma de Mallorca, José J. de Olañeta-Edicions UIB y College of the Holly Cross, « Medio Maravedí », 2002, pp. 493-503.

121. ROJAS OSORIO, « Ruben Soto Rivera: *Ocasión y Fortuna en Baltasar Gracián* », *Konvergencias Literatura*, Año I, n° 1, Enero 2006, n. p. [en ligne] disponible sur http://konvergencias.net/rojas.htm, consulté le 20/04/2012.

122. RUBIERA FERNÁNDEZ, Javier, « El teatro dentro de la novela. *De la Selva de Aventuras* a *El peregrino en su patria* », *Castilla. Estudios de literatura,* n° 27, 2002, pp. 109-122.

123. SÁNCHEZ ESCRIBANO, Francisco Javier, « La versión inglesa *de La Historia de Hipólito y Aminta,* de Francisco de Quintana: aportación bibliográfica », *in Translation Across Cultures. La traducción entre el mundo hispánico y anglosajón : Relaciones linguísticas, culturales y literarias. Actas XI Congreso AEDEAN*, J. C. Santoyo (ed.), León, Universidad, 1989, pp. 189-204.

124. SCILIRONI, C., « Prometeo e il destino della civiltá occidentale », *Rivista di Teologia Morale Bologna*, Vol. 17, n°65, 1985, pp. 35-54.

125. TEIJEIRO FUENTES, Miguel Angel « Marcelino Menéndez Pelayo en los orígenes de los estudios bizantinos », *in* Raquel Gutiérrez Sebastián (ed.), *Orígenes de la novela: estudios, ponencias presentadas al congreso I Encuentro Nacional Centenario de Marcelino Menéndez Pelayo celebrado en Santander los días 11 y 12 de diciembre de 2006,* Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, Sociedad Menéndez Pelayo, 2007, pp. 261-277.

126. TÓMOV, Tomás S., « Cervantes y Lope de Vega (un caso de enemistad literaria) », *in Actas de los congresos de la Asociación Internacional de Hispanistas,* Actas II, 1965, pp. 617-626, [en ligne] disponible sur http://cvc.cervantes.es/literatura /aih/pdf/02/aih_02_1_062.pdf, consulté le 03/05/2012.

127. TORRES MARTÍNEZ, José Carlos de, « Brujas, pícaros y celestinas de Andújar en la literatura española del Siglo de Oro », *Boletín del Instituto de estudios giennenses*, n°127, 1986, pp. 77-89.

128. VENTURA, Daniela, « Un apport espagnol à la théorie du genre de la nouvelle », *Bulletin de l'Association d'Étude sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance*, n°49, 1999, pp. 7-20.

129. TREGO, Kristell, « La liberté dans la *Consolatio philosophiae* de Boèce. Inspiration chrétienne et sources antiques », *Archives de Philosophie*, 2006/2, Tome 69, pp. 187-202.

130. VICENTE GARCÍA, Luis Miguel, « El engarce de la astrología en el pensamiento medieval y humanista: el hilo cortado », *Revista Española de Filosofía Medieval*, n°18, 2011, pp. 193-210.

131. WELFRINGER, Arnaud, « Les signes du destin. L'astrologie entre rhétorique et herméneutique dans quelques fables de La Fontaine », *sans papier*, septembre

2010, [en ligne] disponible sur http://frenchstudies.einaudi.cornell.edu/files/ sanspapier/Welfringer_ sanspapier_Sept2010.pdf, consulté le 16 juillet 2012.

132. ZIMIC, Stanislav, « Francisco de Quitana, un novelista olvidado, amigo de Lope de Vega », *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo,* LI, n° 1-4, 1975, pp. 169-232.

133. ZURIAGA SENENT, Vicent F., « *La Navis Institoris* de Pedro Perret en la formación de la imagen de la Merced », *in* Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull (eds.), *Los días del Alción. Emblemas, Literatura y Arte del Siglo de Oro,* Palma de Mallorca, José J. de Olañeta-Edicions UIB y College of the Holly Cross, « Medio Maravedí », 2002, pp. 611-622.

TABLE DES PLANCHES

Planche I
- Alciat, *Emblèmes*, Paris, 1558 (« *FESTINA LENTE* »)
- Alciato, *Emblemas,* Madrid, 1993 (E. 4 « *IN DEO LAETANDVM* »)

Planche II
- Rembrandt, *L'enlèvement de Ganymède*, 1635
- Diego de Saavedra, *Idea de un príncipe político christiano*, Madrid, 1666

Planche III
- Alciato, *Emblemas,* Lyon, 1549 (« Que la Fortuna sigue a la Virtud »)
- Otto Van Veen, *Amorum Emblemata*, Anvers, 1608 (« Au milieu plus sûr »)

Planche IV
- Juan de Horozco, *Emblemas Morales*, Segovia, 1589 (Livre II, E. 9 « *QVOTIDIE MORIMVR* »)
- Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales*, Madrid, 1610 (II, E. 82)

Planche V
- Juan de Borja, *Empresas Morales*, Prague, 1581 (« *VITA BREVIS* »)
- Juan Francisco Fernández de Heredia, *Trabajos y afanes de Hercules, floresta de sentencias y exemplos*, Madrid, 1682 (E. 14 « *NON AD NATALITIA SED MORTEM* »)

Planche VI
- Juan de Horozco, *Emblemas Morales*, Segovia, 1589 (II, E. 43 « En la muerte está la vida »)
- Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales*, Madrid, 1610 (III, E. 19)

Planche VII
- Guillaume de La Perrière, *La Morosophie*, Lyon, 1553 (E. 46)
- Barthélémy Aneau, *Imagination poétique*, Lyon, 1552 (« Labeur de vie interminable »)

Planche VIII
- Cesare Ripa, *Iconologie*, Paris, 1989 (« Vie inquiète »)
- Juan Francisco Fernández de Heredia, *Trabajos y afanes de Hercules,* Madrid, 1682 (E. 1 « *DEITAS NOBILITAS* »)

Planche IX
- Juan de Horozco, *Emblemas Morales*, Segovia, 1589 (III, E. 4 « *PENSIER AVANZA FORTVNA MANCA* »)
- Diego de Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político christiano*, Madrid, 1666 (« *HINC LABOR ET VIRTVS* »)

Planche X
- Juan Francisco Fernández de Heredia, *Trabajos y afanes de Hercules,* Madrid, 1682 (E. 11 « *EX INFANTIA VIRTVS* »)
- Alciato, *Emblemas,* Madrid, 1993 (E. 120 « *PAVPERTATEM SVMMIS INGENIIS OBESSE NE PROVEHANTVR* »)

Planche XI
- Alciato, *Emblemas,* Lyon, 1549 (« Que el arte ayuda a naturaleza »)
- Hernando de Soto, *Emblemas moralizadas*, Madrid, 1599 (E. 39 « Assi la hermosura acaba »)

Planche XII
- Gilles Corrozet, *Hecatomgraphie*, Paris, 1540 (« Toutes choses sont périssables »)
- Gilles Corrozet, *Hecatomgraphie*, Paris, 1540 (« Amour vaincu par Argent »)

Planche XIII
- Juan de Horozco, *Emblemas Morales*, Segovia, 1589 (II, E. 29)
- Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales*, Madrid, 1610 (I, E. 25)

Planche XIV
- Juan de Horozco, *Emblemas Morales*, Segovia, 1589 (III, E. 20)
- Cesare Ripa, *Iconologie*, Paris, 1989 (« Astrologie »)

Planche XV
- Alciato, *Emblemas,* Madrid, 1993 (E. 18 « *PRVDENTES* »)
- Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales*, Madrid, 1610 (III, E. 9)

Planche XVI
- Titien, *Allégorie de la Prudence*, vers 1565-1570
- Jean-Jacques Boissard, *Emblemes latins*, Metz, 1588 (« *IVSTI IOVIS ARBITRATV* » : « Tout est conduit par la juste volonté de Dieu »)

Planche XVII
- Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales*, Madrid, 1610 (I, E. 49)
- Gabriel Rollenhagen, *Nucleus Emblematum*, 1611 (I, 31 « *ASTRIS SAPIENS DOMINABITVR* »)

Planche XVIII
- Alciat, *Emblematum Liber,* Augsbourg, 1531 (« *IN ASTROLOGOS* »)
- Alciato, *Emblemas,* Lyon, 1549 (« De los astrologos »)

Planche XIX
- Alciato, *Emblemas,* Madrid, 1993 (E. 102 « *QVAE SVPRA NOS, NIHIL AD NOS* »)
- Jean Baudoin, *Recueil d'emblèmes divers*, Paris, 1639

Planche XX
- Gilles Corrozet, *Hecatomgraphie*, Paris, 1540 (« Contre les astrologues »)
- La Fontaine, *Fables*, 1668

Planche XXI
- La Fontaine, *Fables*, 1759
- Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales*, Madrid, 1610 (II, E. 68)

Planche XXII
- Otto Van Veen, *Theatro Moral de la Vida Humana,* 1701 (E. 93 « Seguro está, quien viviere bien »)
- Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales*, Madrid, 1610 (I, E. 97)

Planche XXIII
- Juan de Horozco, *Emblemas Morales*, Segovia, 1589 (III, E. 19)
- Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales*, Madrid, 1610 (II, E. 3)

Planche XXIV
- Barthélémy Aneau, *Imagination poétique*, Lyon, 1552 (« Pardurable, peu durable »)
- Juan de Borja, *Empresas Morales*, Prague, 1581 (« *OMNIA VORAT* »)

Planche XXV
- Otto Van Veen, *Theatro Moral de la Vida Humana,* 1701 (E. 84 « Buela el tiempo irrevocable »)
- Alciato, *Emblemas,* Madrid, 1993 (E. 132 « *EX LITTERARVM STVDIIS IMMORTALITATEM ACQVIRI* »)

Planche XXVI
- Juan de Horozco, *Emblemas Morales*, Segovia, 1589 (II, 2, « *FORTVNA* »)
- Juan Francisco Fernández de Heredia, *Trabajos y afanes de Hercules*, Madrid, 1682 (E. 46 « *IN LABORE GLORIA* »)

Planche XXVII
- Otto Van Veen, *Theatro Moral de la Vida Humana,* 1701 (E. 8)
- Alciato, *Emblemas,* Madrid, 1993 (E. 107 « *VIS AMORIS* »)

Planche XXVIII
- Cesare Ripa, *Iconologie*, Paris, 1989 (« Espérance »)
- Gabriel Rollenhagen, *Nucleus Emblematum*, 1611 (I, 33 « *PERSEQVAR EXTINCTVM* »)

Planche XXIX
- Otto Van Veen, *Amorum Emblemata*, Anvers, 1608 (« Espoir nourrit »)
- Alciat, *Emblèmes*, Paris, 1558

Planche XXX
- Juan de Horozco, *Emblemas Morales*, Segovia, 1589 (II, E. 27 « *AFLVENTER ET SINE IMPROPERIO* »)
- Jean-Jacques Boissard, *Emblemes latins*, Metz, 1588 (E. 28 « Encor que le ciel se brise, les esclats n'espouvanteront l'homme de bien »)

Planche XXXI
- Juan de Horozco, *Emblemas Morales*, Segovia, 1589 (II, E. 7 « *IN MANIBVS TVIS SORTES MEA* »)
- Alciato, *Emblemas,* Madrid, 1993 (E. 159)

Planche XXXII
- Otto Van Veen, *Amorum Emblemata*, Anvers, 1608 (« Voir après la mort »)
- Juan de Borja, *Empresas Morales*, Prague, 1581 (« *IPSE DECÆPIT ME* »)

Planche XXXIII
- Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales*, Madrid, 1610 (II, E. 37 « *MERETRICIS AMPEXVS* »)
- Juan de Horozco, *Emblemas Morales*, Segovia, 1589 (III, E. 17 « *ENECAT AMPLEXV* »)

Planche XXXIV
- Gilles Corrozet, *Hecatomgraphie*, Paris, 1540 (« L'ingratitude »)
- Guillaume de La Perrière, *Le Théâtre des bons engins*, Paris, 1539 (E. 82)

Planche XXXV
- Guillaume de La Perrière, *Le Théâtre des bons engins*, Paris, 1539 (E. 67)
- Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales*, Madrid, 1610 (III, E. 78 « *SVSTINE ET ABSTINE* »)

Planche XXXVI
- Georgette de Montenay, *Emblemes et devises chrestiennes*, Lyon, 1571 (« *FRANGOR PATIENTIA* »)
- Juan de Horozco, *Emblemas Morales*, Segovia, 1589 (III, E. 2 « *SVBSTINE ABSTINE* »)

Planche XXXVII
- Juan de Horozco, *Emblemas Morales*, Segovia, 1589 (II, E. 38)
- Alciato, *Emblemas*, Lyon, 1549 (« *Suffre y refrenare* »)

Planche XXXVIII
- Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales*, Madrid, 1610 (III, E. 87 « *VNDIQVE PVLSVS* »)
- Juan de Borja, *Empresas Morales*, Prague, 1581 (« *FERENDO VINCAM* »)

Planche XXXIX
- Otto Van Veen, *Theatro Moral de la Vida Humana,* 1701 (E. 70)
- Hernando de Soto, *Emblemas moralizadas*, Madrid, 1599 (E. 38 « Ninguna cosa ay perpetua »)

Planche XL
- Gabriel Rollenhagen, *Nucleus Emblematum*, 1611 (I, 94 « *SPES ALIT AGRICOLAS* »)
- Juan de Horozco, *Emblemas Morales*, Segovia, 1589 (II, E. 39 « *RENOVATA SPES* »)

Planche XLI
- Gabriel Rollenhagen, *Nucleus Emblematum*, 1611 (I, 19 « *AD SCORPVM LICET AEGRE ET FRVSTRA* »)
- Juan de Borja, *Empresas Morales*, Prague, 1581 (« *DVMDESÆVIT HIEMS* »)

Planche XLII
- Otton III, *Evangéliaire*, « Le Christ sur une mer tempestueuse », X^{e} siècle
- Juan de Horozco, *Emblemas Morales*, Segovia, 1589 (II, E. 18 « *CLAVSITA FORIS HOSTIVM DOMINVS* »)

Planche XLIII
- Gabriel Rollenhagen, *Nucleus Emblematum*, 1611 (I, 13 « *REMIGIO VENTISQVE SECVNDIS* »)
- Alciato, *Emblemas,* Lyon, 1549 (« *La Esperanza çercana* »)

Planche XLIV
- Juan de Borja, *Empresas Morales*, Prague, 1581 (« *FORTITER OCCVPA PORTUM* »)
- Jean-Jacques Boissard, *Emblemes latins*, Metz, 1588 (« *HVMANAE VITAE CONDITIO* » : « Au navire agité semble le jour de l'homme »)

Planche XLV
- Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales*, Madrid, 1610 (II, E. 32)
- Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales*, Madrid, 1610 (III, E. 46)

Planche XLVI
- Annibale Carrache, *Le choix d'Hercule*, 1596 (huile sur toile, 167 cm x 273 cm)
- Alciato, *Emblemas,* Madrid, 1993 (E. 36)

Planche XLVII
- Sebastian Brant, S*tultifera Navis,* Strasbourg, 1497
- Diego de Saavedra, *Idea Principis Christiano-Politicis*, Bruxelles, 1649 (Frontispice « *SIC ITUR AD ASTRA* »)

Planche XLVIII
- Jean-Jacques Boissard, *Emblemes latins*, Metz, 1588 (« *FINIS CORONAT OPVS* » : « La fin couronne l'œuvre »)
- Raymond Lulle, *Arbor moralis*, Lyon, 1515

Planche XLIX
- Juan de Valdés Leal, *Finis Gloriae Mundi*, Sevilla, 1671-1672
- Gilles Corrozet, *Hecatomgraphie*, Paris, 1540 (« Faire tout par moyen »)

Planche L
- Alciato, *Emblemas,* Madrid, 1993 (E. 8)
- Gilles Corrozet, *Hecatomgraphie*, Paris, 1540 (« Espérance en adversité »)

Planche LI
- Hernando de Soto, *Emblemas moralizadas*, Madrid, 1599 (E. 8 « Todo lo acaba y vence la paciencia »)
- Juan de Horozco, *Emblemas Morales*, Segovia, 1589 (II, E. 6 « *POST NVBILA CLARIOR* »)

Planche LII
- Juan de Horozco, *Emblemas Morales*, Segovia, 1589 (II, E. 30 « *AGRO DVLCE* »)
- Hernando de Soto, *Emblemas moralizadas*, Madrid, 1599 (E. 30 « *Qualquier amante es soldado* »)

Planche LIII
- Otto Van Veen, *Amorum Emblemata*, Anvers, 1608 (« Par travail plus fort »)
- Alciato, *Emblemas,* Madrid, 1993 (E. 60)

Planche LIV
- Guillaume de La Perrière, *La Morosophie*, Lyon, 1553 (E. 56)
- Juan de Horozco, *Emblemas Morales*, Segovia, 1589 (II, E. 15 « *VIRTVTIS RADICES ALTÆ* »)

Planche LV
- Alciato, *Emblemas*, Madrid, 1993 (E. 42)
- Juan de Borja, *Empresas Morales*, Prague, 1581 *(« INCVRSIONIBVS SOLIDATVR* »)

Planche LVI
- Juan de Horozco, *Emblemas Morales*, Segovia, 1589 (III, E. 34)
- Alciato, *Emblemas,* Madrid, 1993 (E. 82)

Planche LVII
- Juan de Borja, *Empresas Morales*, Prague, 1581 (« *A MINIMIS QVOQVE CAVENDVM* »)
- Alciato, *Emblemas,* Madrid, 1993 (E. 27)

Planche LVIII
- Juan Francisco Fernández de Heredia, *Trabajos y afanes de Hercules*, Madrid, 1682 (E. 48)
- Mathias Mérian, *Tableau de Cébès,* gravure dans l'édition du *Theatro Moral de la Vida Humana* d'Otto Van Veen*,* Amberes, 1672

Planche LIX
- Gilles Corrozet, *Hecatomgraphie*, Paris, 1540 (« Chasteté vainc Cupido »)
- Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales*, Madrid, 1610 (III, E. 64 « *AD QUOD VOLVERIS* »)

Planche LX
- Hernando de Soto, *Emblemas moralizadas*, Madrid, 1599 (E. 1)
- H. S. Beham, *La Fortune tenant la roue*, 1541

Planche LXI
- Alciato, *Emblemas,* Madrid, 1993 (E. 121 « *IN OCCASIONEM* »)
- Gilles Corrozet, *Hecatomgraphie*, Paris, 1540 (« Lymage de Fortune »)

Planche LXII
- Anonyme, *Fortune Prospère*, Collection Michel Hennin, *Estampes relatives à l'Histoire de France*, Tome 42. Pièces 3734-3885, période 1656-1657
- Anonyme, *Fortune Adverse*, Collection Michel Hennin, *Estampes relatives à l'Histoire de France*, Tome 42. Pièces 3734-3885, période 1656-1657

Planche LXIII
- Alciato, *Emblemas,* Madrid, 1993 (E. 89 « *IN AVAROS* »)
- Gilles Corrozet, *Hecatomgraphie*, Paris, 1540 (« Fault euiter maulvaise Fortune »)

Planche LXIV
- Alciato, *Emblemas,* Madrid, 1993 (E. 55 « *TEMERITAS* »)
- Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales*, Madrid, 1610 (III, E. 85)

Planche LXV
- Otto Van Veen, *Theatro Moral de la Vida Humana,* 1701 (E. 11)
- Alciato, *Emblemas*, Madrid, 1993 (E. 56 « *IN TEMERARIOS* »)

Planche LXVI
- Jean-Jacques Boissard, *Emblemes latins*, Metz, 1588 (« *A TERGO CALVA EST* » : « Qui perd l'occasion tard se repend »)
- Cesare Ripa, *Iconologie*, Paris, 1989 (« Occasion »)

Planche LXVII
- Guillaume de La Perrière, *Le Théâtre des bons engins*, Paris, 1539 (E. 63)
- Gilles Corrozet, *Hecatomgraphie*, Paris, 1540 (« Lymage doccasion »)

Planche LXVIII
- Gabriel Rollenhagen, *Nucleus Emblematum* (I, 4 « *NE TENEAR* »
- Cesare Ripa, *Iconologie*, Paris, 1989 (« Bonne Fortune »)

Planche LXIX
- Juan de Horozco, *Emblemas Morales*, Segovia, 1589 (II, E. 11 « *MODERATA DVRANT* »)
- Gilles Corrozet, *Hecatomgraphie*, Paris, 1540 (« Le Temps »)

Planche LXX
- Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales*, Madrid, 1610 (III, E. 8 « *FALLIT VOLATILIS AETAS* »)
- Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales*, Madrid, 1610 (« Unos suben y otros baxan »)

Planche LXXI
- Juan de Borja, *Empresas Morales*, Prague, 1581 (« *NEQVE SVMMVM NEQVE INFIMVM* »)
- Jean-Jacques Boissard, *Emblemes latins*, Metz, 1588 (« *OMNIVM RERVM VICISSITVDO* » : « Il y a vicissitude, et variation en toutes choses »)

Planche LXXII
- Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales*, Madrid, 1610 (III, E. 86)
- Anonyme, *Dialogue de Temps et de Fortune*, 1358

Planche LXXIII
- Jean Cousin, *Livre de Fortune*, Paris, Librairie de l'Art, 1883
- Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales*, Madrid, 1610 (I, E. 65 « *MAIOR QVAM CVI FOSSIT FORTVNA NOCERE* »)

Planche LXXIV
- Charles de Bovelle, *De Sapiente,* Paris, 1510
- Juan de Borja, *Empresas Morales*, Prague, 1581 (« *SAPIENTIS ANIMVS* »)

Planche LXXV
- Gabriel Rollenhagen, *Nucleus Emblematum*, 1611 (I, 6)
- Alciato, *Emblemas*, Madrid, 1993 (E. 137 « *DVODECIM CERTAMINA HERCVLIS* »)

Planche LXXVI

- Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales*, Madrid, 1610 (II, E. 34 « *MVTATVR IN HORAS* »)
- Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales*, Madrid, 1610 (III, E. 67« *SVI QVIS FORTVNI FABER* »)

Planche LXXVII

- Jean-Jacques Boissard, *Emblemes latins*, Metz, 1588 (« Sans adversaires vertu devient lasche, flestrie, & defaillie »)
- Hernando de Soto, *Emblemas moralizadas*, Madrid, 1599 (E. 48)

ANNEXES

PLANCHES I À LXXVII

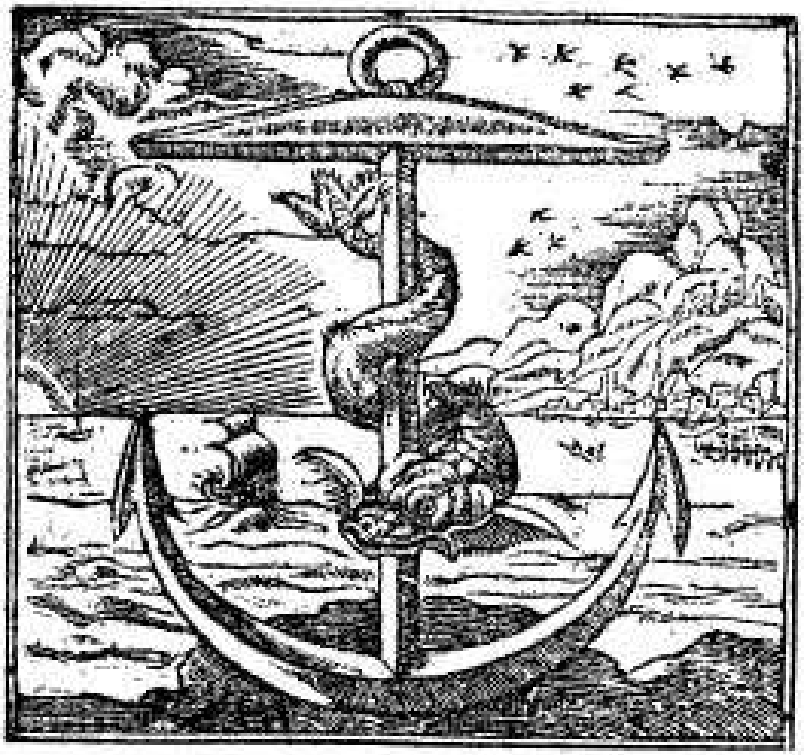


Fig. 1. Alciat, *Emblèmes*, Paris, 1558

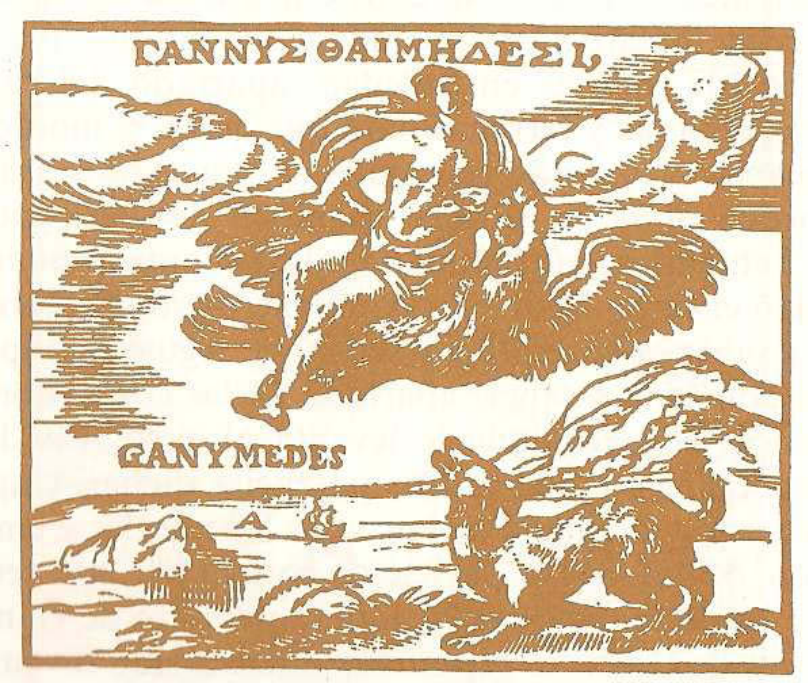


Fig. 2. Alciato, *Emblemas*, Madrid, 1993

PLANCHE I

Fig. 1. Rembrandt, *L'enlèvement de Ganymède*, 1635

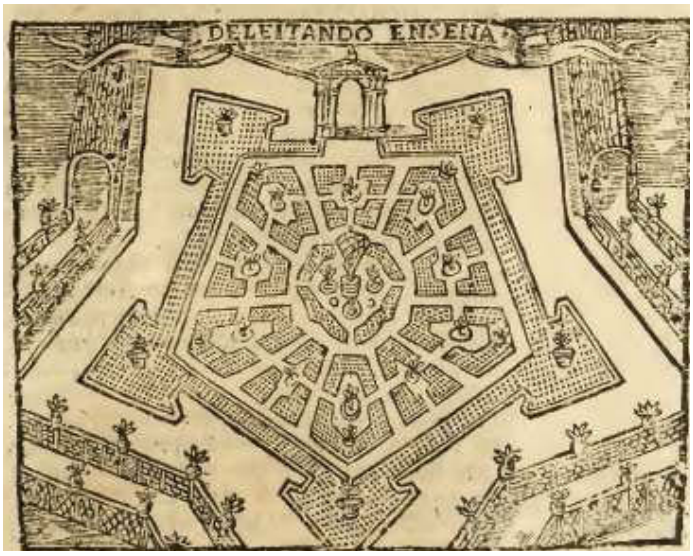


Fig. 2. Diego de Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político christiano*, Madrid, 1666

PLANCHE II

Fig. 1. Alciato, *Emblemas*, Lyon, 1549

Fig. 2. Otto Van Veen, *Amorum Emblemata*, 1608

PLANCHE III

Fig. 1. Juan de Horozco, *Emblemas Morales*, Segovia, 1589

Fig. 2. Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales*, Madrid, 1610

PLANCHE IV

Fig. 1. Juan de Borja, *Empresas Morales*, Prague, 1581

Fig. 2. Juan Francisco Fernández de Heredia,
Trabajos y afanes de Hercules, Madrid, 1682

PLANCHE V

Fig. 1. Juan de Horozco, *Emblemas Morales*, *Segovia*, 1589

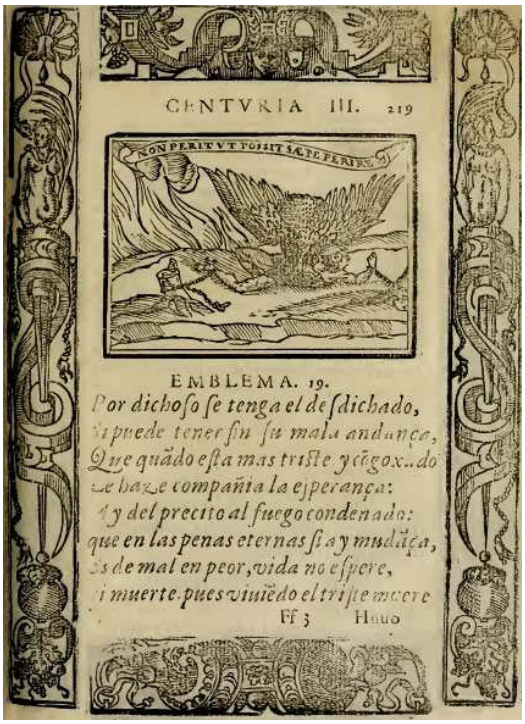


Fig. 2. Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales*, Madrid, 1610

PLANCHE VI

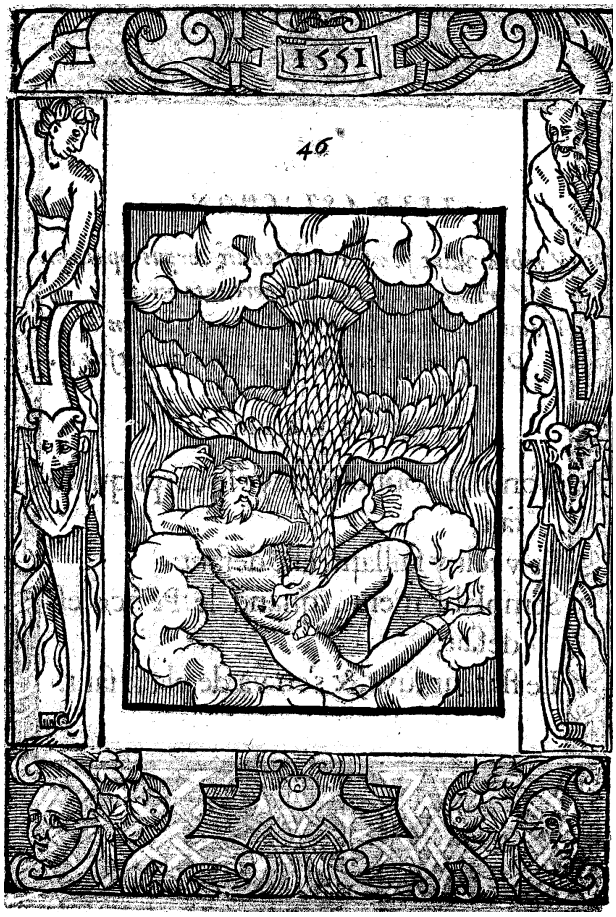


Fig. 1. Guillaume de La Perrière, *La Morosophie*, Lyon, 1553

Fig. 2. Barthélémy Aneau, *Imagination poétique*, Lyon, 1552

PLANCHE VII

Fig. 1. Cesare Ripa, *Iconologie*, Paris, 1989

Fig. 2. Juan Francisco Fernández de Heredia,
Trabajos y afanes de Hercules, Madrid, 1682

PLANCHE VIII

Fig. 1. Juan de Horozco, *Emblemas Morales*, *Segovia*, 1589

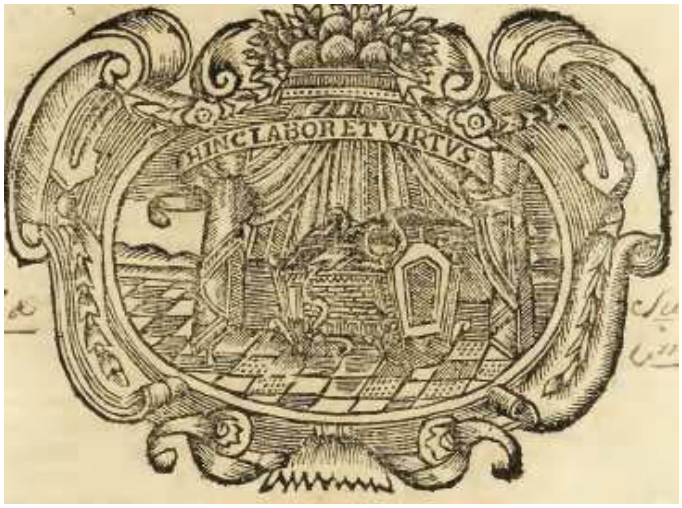


Fig. 2. Diego de Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político christiano*, Madrid, 1666

PLANCHE IX

Fig. 1. Juan Francisco Fernández de Heredia,
Trabajos y afanes de Hercules, Madrid, 1682

Fig. 2. Alciato, *Emblemas*, Madrid, 1993

PLANCHE X

Fig. 1. Alciato, *Emblemas*, Lyon, 1549

Fig. 2. Hernando de Soto, *Emblemas moralizadas*, Madrid, 1599

PLANCHE XI

Fig. 1. Gilles Corrozet, *Hecatomgraphie*, Paris, 1540

Fig. 2. Gilles Corrozet, *Hecatomgraphie*, Paris, 1540

PLANCHE XII

Fig. 1. Juan de Horozco, *Emblemas Morales*, Segovia, 1589

Fig. 2. Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales*, Madrid, 1610

PLANCHE XIII

Fig. 1. Juan de Horozco, *Emblemas Morales*, Segovia, 1589

Fig. 2. Cesare Ripa, *Iconologie*, Paris, 1989

PLANCHE XIV

Fig. 1. Alciato, *Emblemas*, Madrid, 1993

Fig. 2. Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales*, Madrid, 1610

PLANCHE XV

Fig. 1. Titien, *Allégorie de la Prudence*, vers 1565-1570

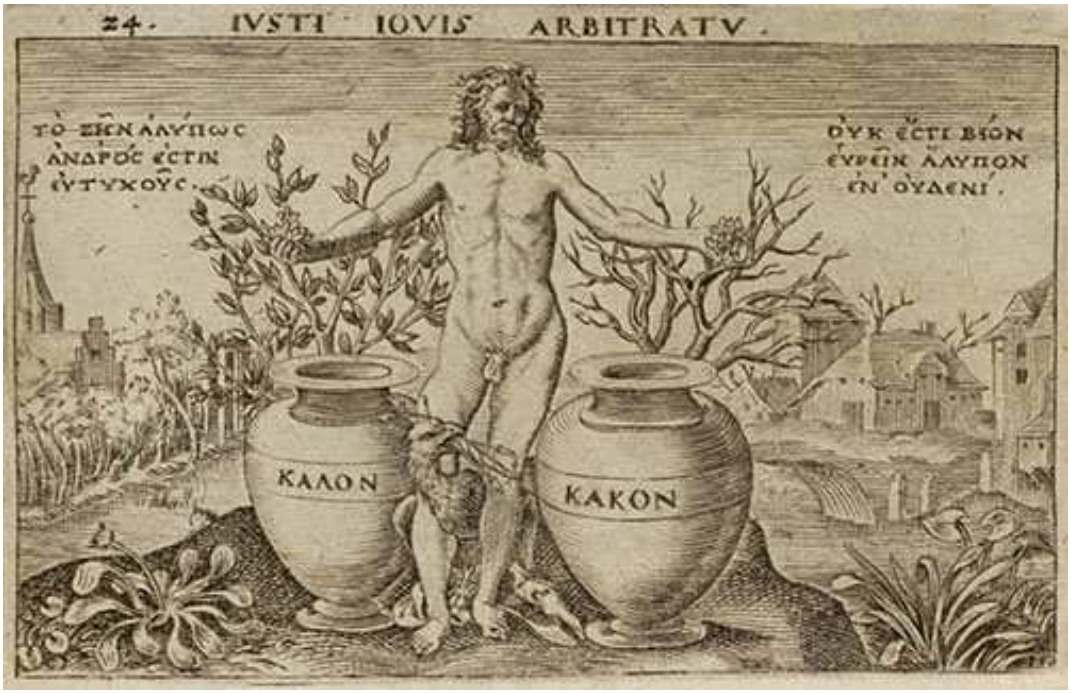


Fig. 2. Jean-Jacques Boissard, *Emblèmes latins*, 1588

PLANCHE XVI

Fig. 1. Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales*, Madrid, 1610

Fig. 2. Gabriel Rollenhagen, *Nucleus Emblematum*, 1611

PLANCHE XVII

Fig. 1. Alciat, *Emblematum Liber*, Augsbourg, 1531

Fig. 2. Alciato, *Emblemas,*, Lyon, 1549

PLANCHE XVIII

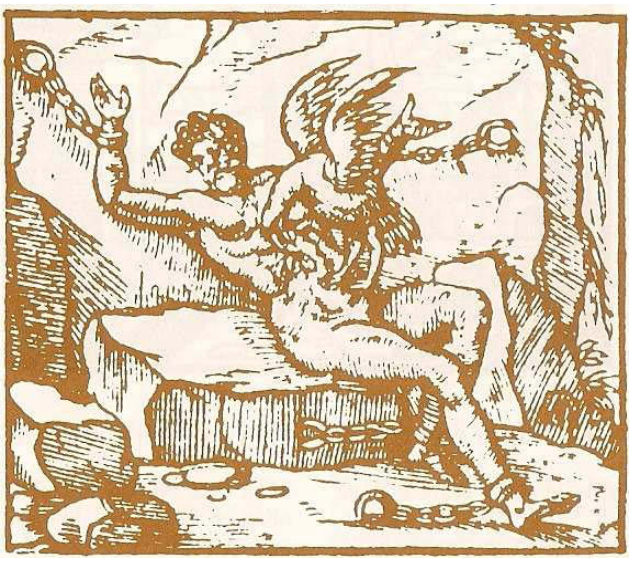


Fig. 1. Alciato, *Emblemas*, Madrid, 1993

Fig. 2. Jean Baudoin, *Recueil d'emblèmes divers*, Paris, 1639

PLANCHE XIX

Fig. 1. Gilles Corrozet, *Hecatomgraphie*, Paris, 1540

Fig. 2. La Fontaine, *Fables,* 1668

PLANCHE XX

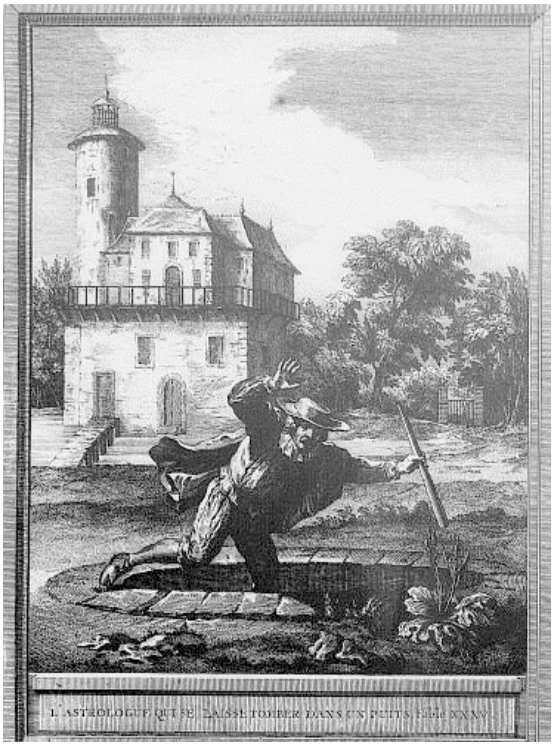


Fig.1. La Fontaine, *Fables*, 1759

Fig. 2. Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales*, Madrid, 1610

PLANCHE XXI

Fig. 1. Otto Van Veen, *Theatro Moral de la Vida Humana*, 1701

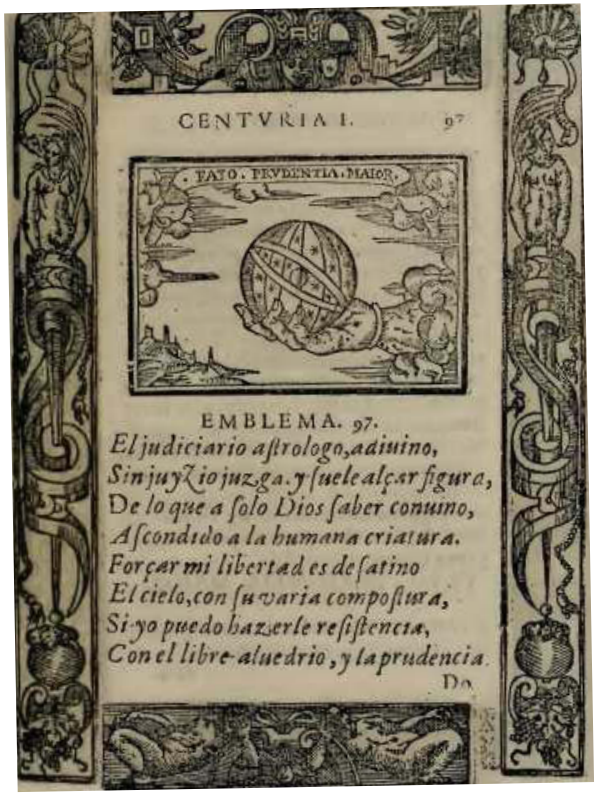


Fig. 2. Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales*, Madrid, 1610

PLANCHE XXII

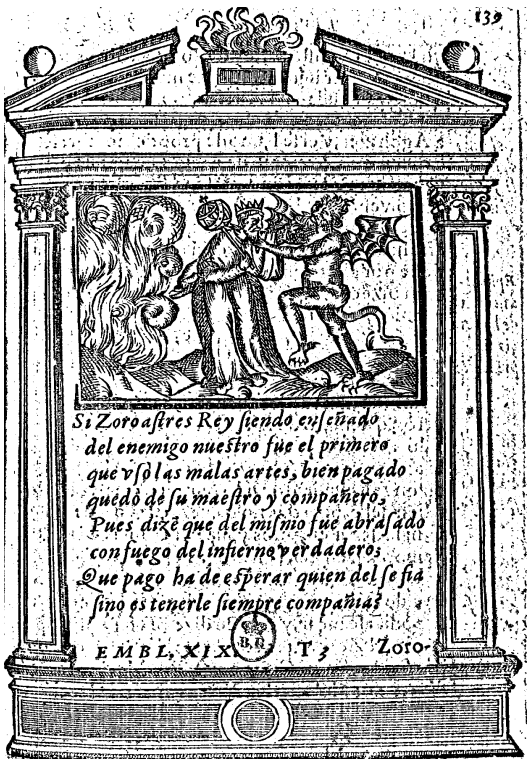


Fig. 1. Juan de Horozco, *Emblemas Morales*, Segovia, 1589

Fig. 2. Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales*, Madrid, 1610

PLANCHE XXIII

Pardurable, peu durable.

EXTRAICT de gens non gentilz, n'apparens,
Armes ie n'ay nobles de mes parens.
Mon pere eut nom ANEAV, ma mere, ROSE.
Du nom des deux ma marque ie compoſe.
L'Aneau, Serpent en ſoy ſe retordant,
Par cercle rond, queüe en teſte mordant:
Et en figure Hieroglyphicque, Note
Qui en Aegypte Aeternité denote.
LA Roſe auſsi, qui flaiſtrit, & perit:
Des le iour meſme auquel elle florit:
Mortalité repreſente. Et pourtant
Que d'ame, & corps eſt mon eſtre conſtant:
D'vn corps mortel, & d'vne ame immortelle:
Armes des noms ie porte, en marque telle.

Fig. 1. Barthélémy Aneau, *Imagination poétique*, Lyon, 1552

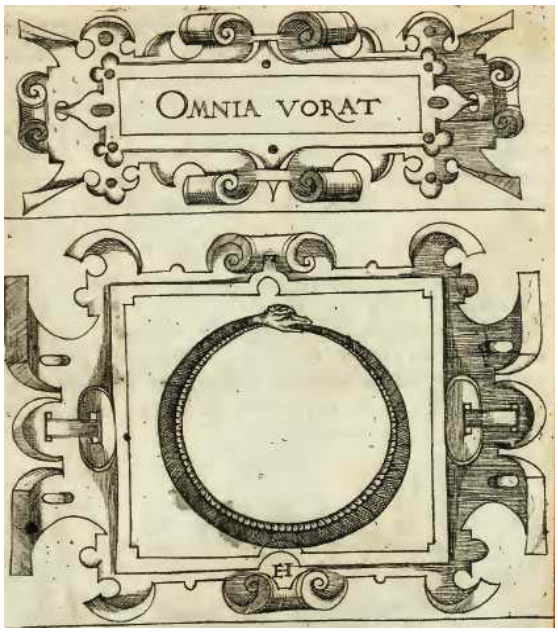


Fig. 2. Juan de Borja, *Empresas Morales*, Prague, 1581

PLANCHE XXIV

Fig. 1. Otto Van Veen, *Theatro Moral de la Vida Humana*, 1701

Fig. 2. Alciato, *Emblemas*, Madrid, 1993

PLANCHE XXV

Fig. 1. Juan de Horozco, *Emblemas Morales*, Segovia, 1589

Fig. 2. Juan Francisco Fernández de Heredia,
Trabajos y afanes de Hercules, Madrid, 1682

PLANCHE XXVI

Fig. 1. Otto Van Veen, *Theatro Moral de la Vida Humana*, 1701

Fig. 2. Alciato, *Emblemas*, Madrid, 1993

PLANCHE XXVII

Fig. 1. Cesare Ripa, *Iconologie*, Paris, 1989

Fig. 2. Gabriel Rollenhagen, *Nucleus Emblematum*, 1611

PLANCHE XXVIII

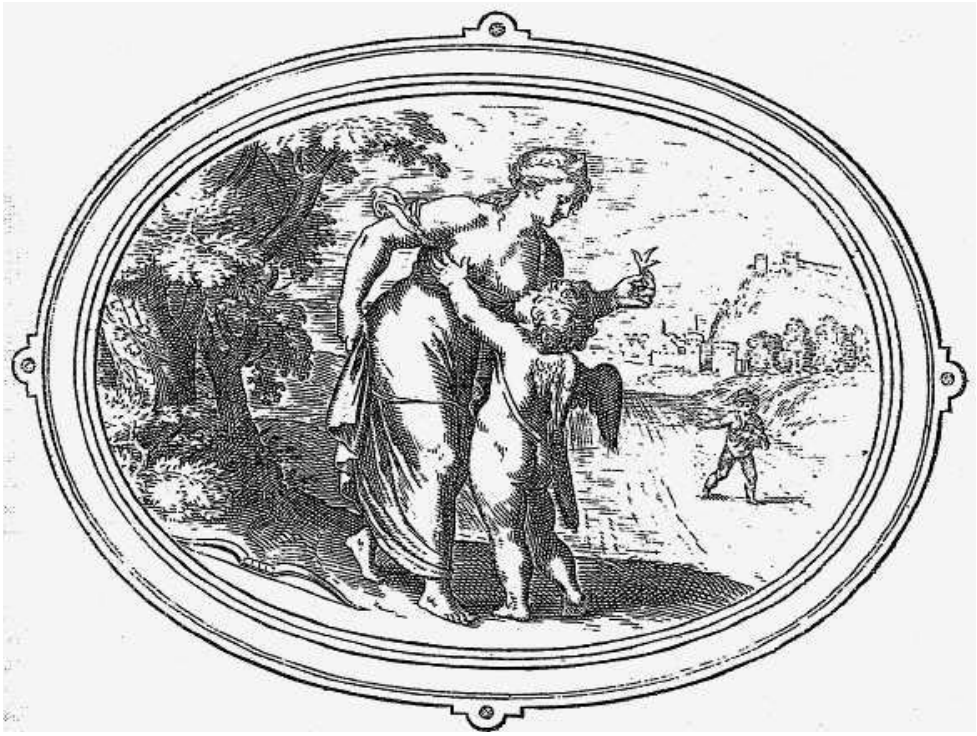


Fig. 1. Otto Van Veen, *Amorum Emblemata*, 1608

Fig. 2. Alciat, *Emblèmes*, Paris, 1558

PLANCHE XXIX

Fig. 1. Juan de Horozco, *Emblemas Morales*, Segovia, 1589

Fig. 2. Jean Jacques Boissard, *Emblèmes latins*, 1588

PLANCHE XXX

Fig. 1. Juan de Horozco, *Emblemas Morales*, Segovia, 1589

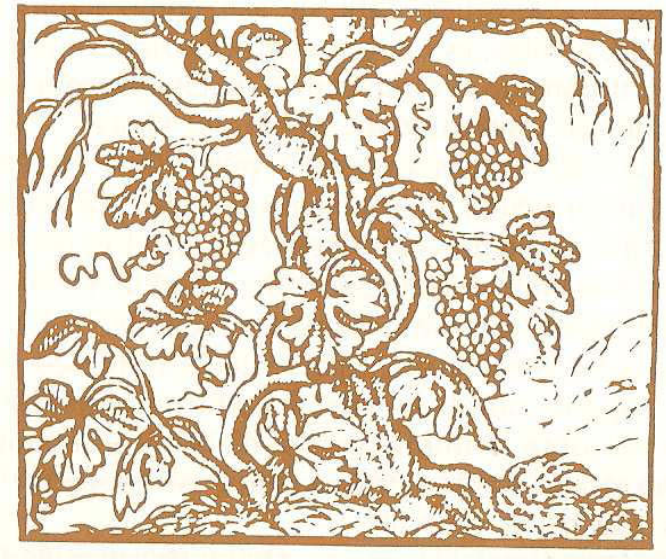


Fig. 2. Alciato, *Emblemas*, Madrid, 1993

PLANCHE XXXI

Fig. 1. Otto Van Veen, *Amorum Emblemata*, 1608

Fig. 2. Juan de Borja, *Empresas Morales*, Prague, 1581

PLANCHE XXXII

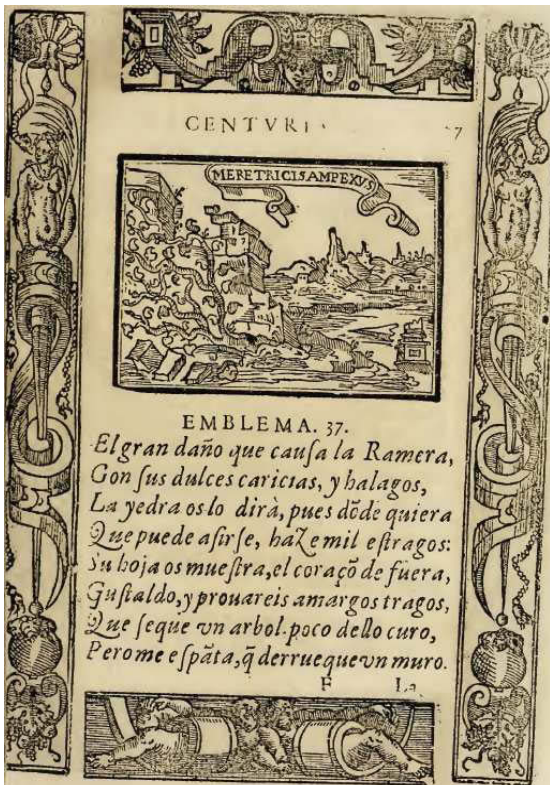


Fig. 1. Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales*, Madrid, 1610

Fig. 2. Juan de Horozco, *Emblemas Morales*, Segovia, 1589

PLANCHE XXXIII

Fig. 1. Gilles Corrozet, *Hécatomgraphie*, Paris, 1540

Fig. 2. Guillaume La Perrière, *Le théâtre des bons engins*, Paris, 1539

PLANCHE XXXIV

Fig. 1. Guillaume La Perrière, *Le théâtre des bons engins*, Paris, 1539

Fig. 2. Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales*, Madrid, 1610

PLANCHE XXXV

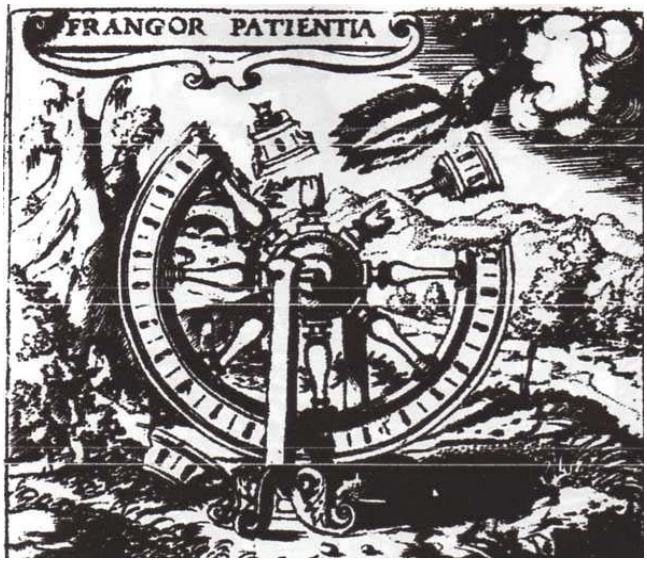


Fig. 1. Georgette de Montenay, *Emblemes ou devises chrestiennes*, Lyon, 1571

Fig. 2. Juan de Horozco, *Emblemas Morales*, Segovia, 1589

PLANCHE XXXVI

Fig. 1. Juan de Horozco, *Emblemas Morales*, Segovia, 1589

Fig. 2. Alciato, *Emblemas*, Lyon, 1549

PLANCHE XXXVII

Fig. 1. Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales*, Madrid, 1610

Fig. 2. Juan de Borja, *Empresas Morales*, Prague, 1581

PLANCHE XXXVIII

Fig. 1. Otto Van Veen, *Theatro Moral de la Vida Humana*, 1701

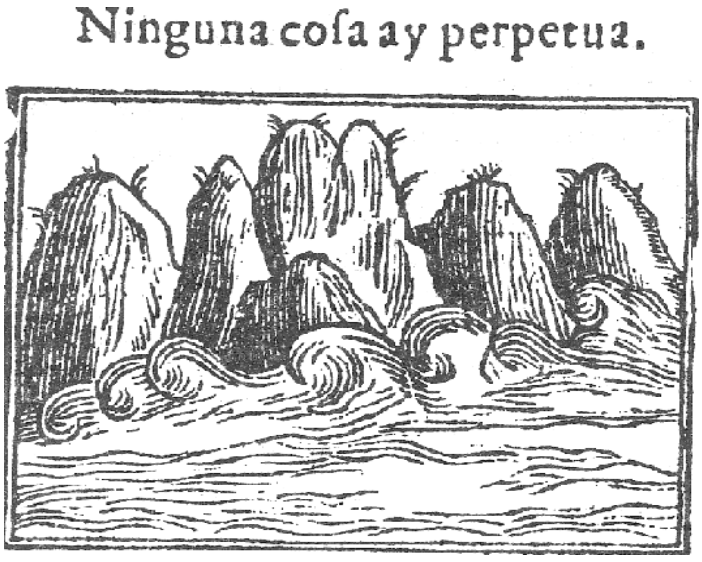


Fig. 2. Hernando de Soto, *Emblemas moralizadas*, Madrid, 1599

PLANCHE XXXIX

Fig. 1. Gabriel Rollenhagen, *Nucleus Emblematum*, 1611

Fig. 2. Juan de Horozco, *Emblemas Morales*, Segovia, 1589

PLANCHE XL

Fig. 1. Gabriel Rollenhagen, *Nucleus Emblematum*, 1611

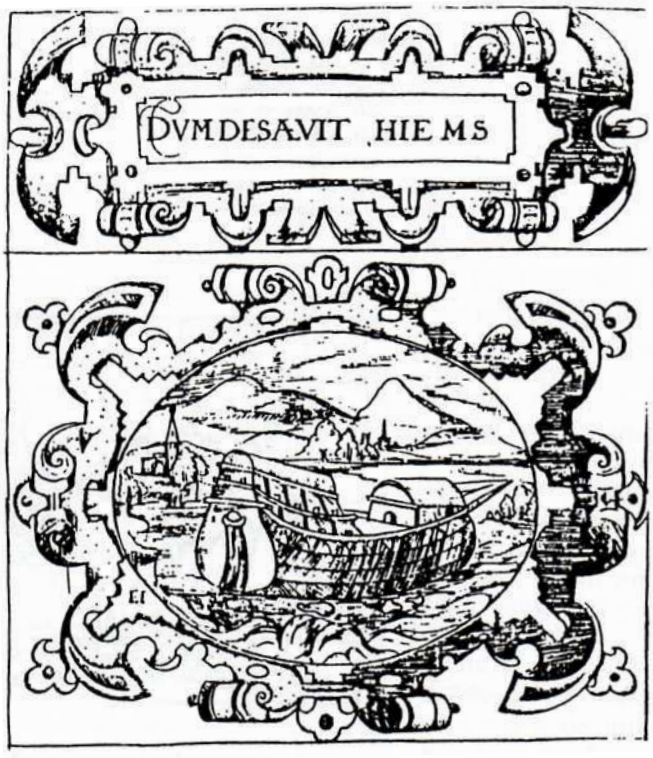


Fig. 2. Juan de Borja, *Empresas Morales*, Prague, 1581

PLANCHE XLI

Fig. 1. Otton III, *Evangéliaire*, « Le Christ sur une mer tempétueuse », X^{e} siècle

Fig. 2. Juan de Horozco, *Emblemas Morales*, Segovia, 1589

PLANCHE XLII

Fig. 1. Gabriel Rollenhagen, *Nucleus Emblematum*, 1611

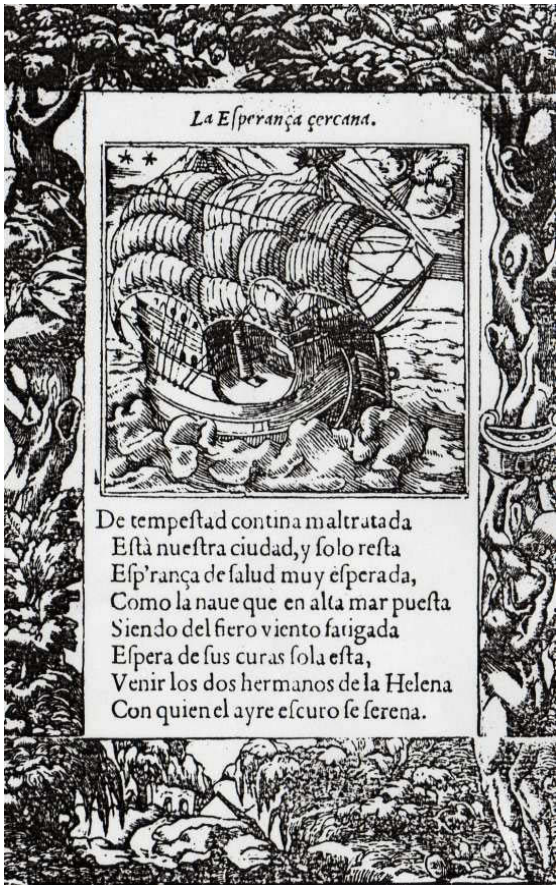


Fig. 2. Alciato, *Emblemas*, Lyon, 1549

PLANCHE XLIII

Fig. 1. Juan de Borja, *Empresas Morales*, Prague, 1581

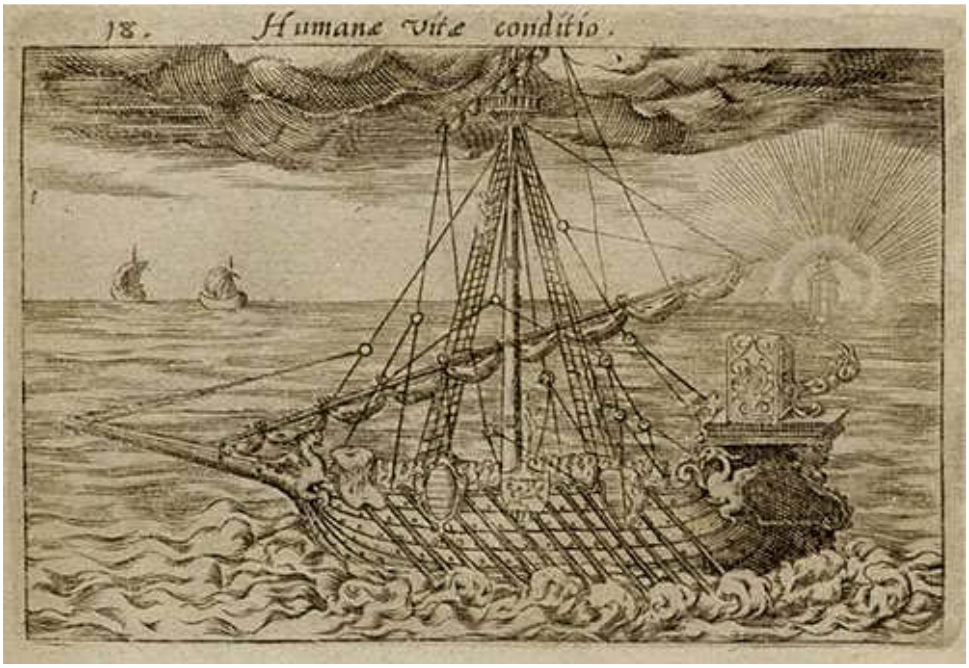


Fig. 2. Jean-Jacques Boissard, *Emblemes latins*, 1588

PLANCHE XLIV

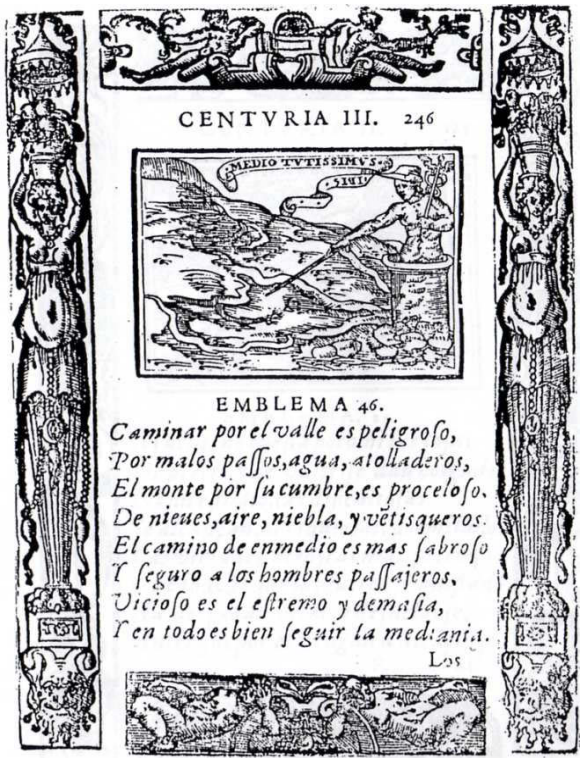
CENTVRIA. II. 132

EMBLEMA 32.

Si con fortuna proſpera, engolfado,
El viento en popa, crece de manera,
Que las velas enſeñe demaſiado,
O el vaxel de alto borde, o la galera;
Cogelas el Piloto recatado
Dexando a la que llamã Ceuadera.
Tu q̃ en tierra nauegas, mar bonãça,
Coge las alas, teme la mudança.

Mu

Fig. 1. Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales*, Madrid, 1610


CENTVRIA III. 246

EMBLEMA 46.

Caminar por el valle es peligroſo,
Por malos paſſos, agua, atolladeros,
El monte por ſu cumbre, es proceloſo.
De nieues, aire, niebla, y vētisqueros.
El camino de enmedio es mas ſabroſo
Y ſeguro a los hombres paſſajeros,
Vicioſo es el eſtremo y demaſia,
Y en todo es bien ſeguir la mediania.

Los

Fig. 2. Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales*, Madrid, 1610

Fig. 1. Annibale Carrache, *Le choix d'Hercule*, 1596 (huile sur toile, 167 x 273 cm)

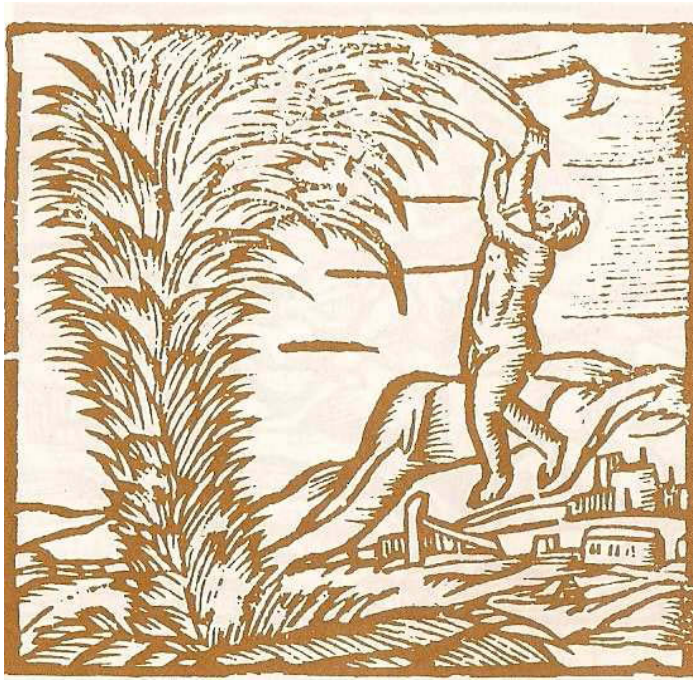


Fig.2. Alciato, *Emblemas*, Madrid, 1993

PLANCHE XLVI

Fig. 1. Sebastian Brant, S*tultifera Navis,* Strasbourg, 1497

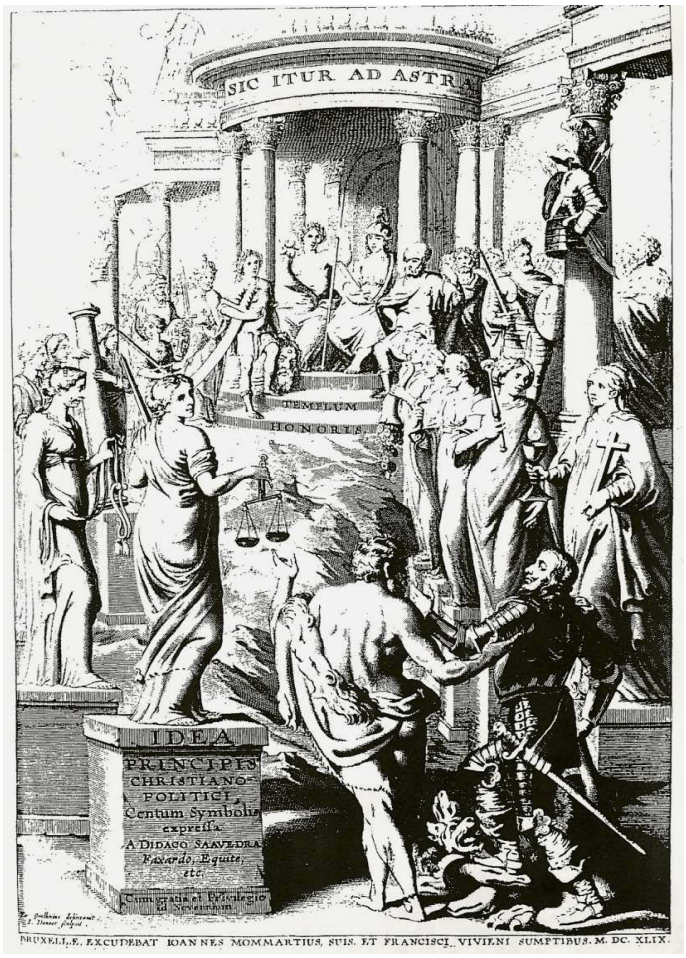


Fig. 2. Diego de Saavedra, *Idea Principis Christiano-Politicis*, Bruxelles, 1649

PLANCHE XLVII

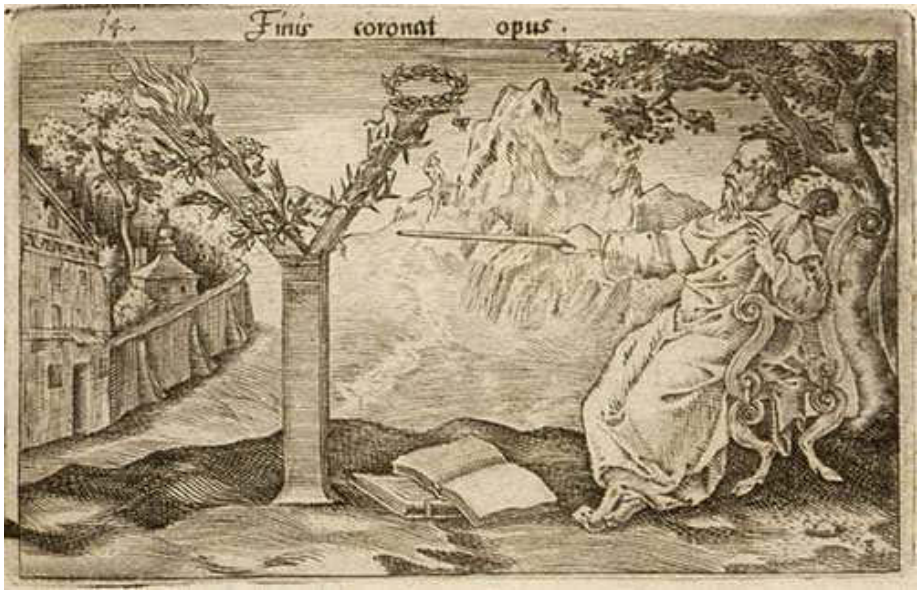


Fig. 1. Jean Jacques Boissard, *Emblèmes latins*, 1588

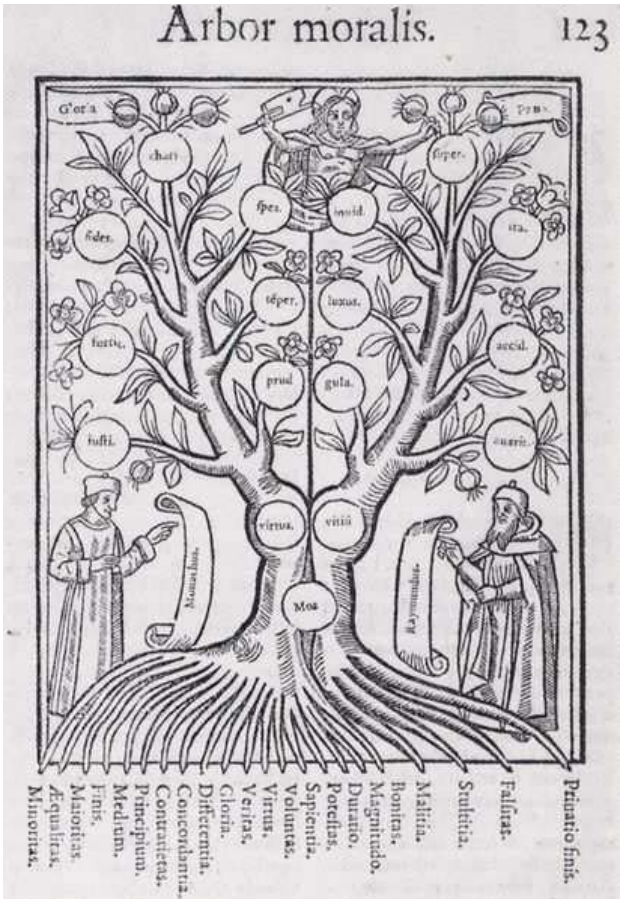


Fig. 2. Raymond Lulle, *Arbor moralis*, Lyon, 1515

PLANCHE XLVIII

Fig. 1. Juan de Valdés Leal, *Finis Gloriae Mundi*, Séville, 1671-1672

Fig. 2. Gilles Corrozet, *Hécatomgraphie*, Paris, 1540

PLANCHE XLIX

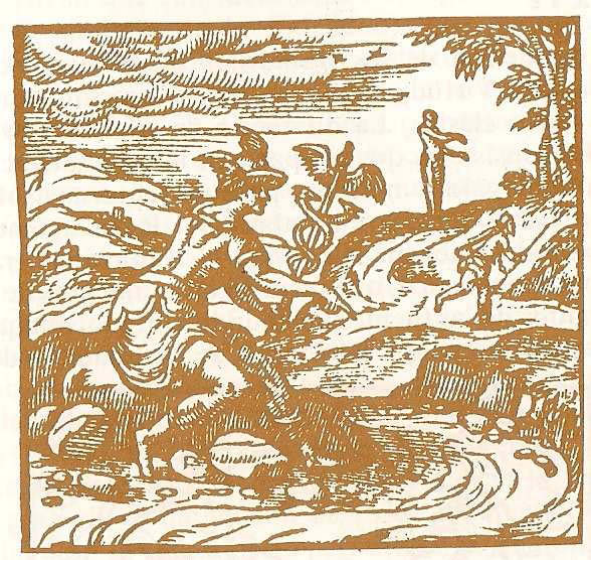


Fig. 1. Alciato, *Emblemas*, Madrid, 1993

Fig. 2. Gilles Corrozet, *Hécatomgraphie*, Paris, 1540

PLANCHE L

Fig. 1. Hernando de Soto, *Emblemas moralizadas*, Madrid, 1599

Fig. 2. Juan de Horozco, *Emblemas Morales*, Segovia, 1589

PLANCHE LI

Fig. 1. Juan de Horozco, *Emblemas Morales*, Segovia, 1589

Fig. 2. Hernando de Soto, *Emblemas moralizadas*, Madrid, 1599

PLANCHE LII

Fig. 1. Otto Van Veen, *Amorum Emblemata*, 1608

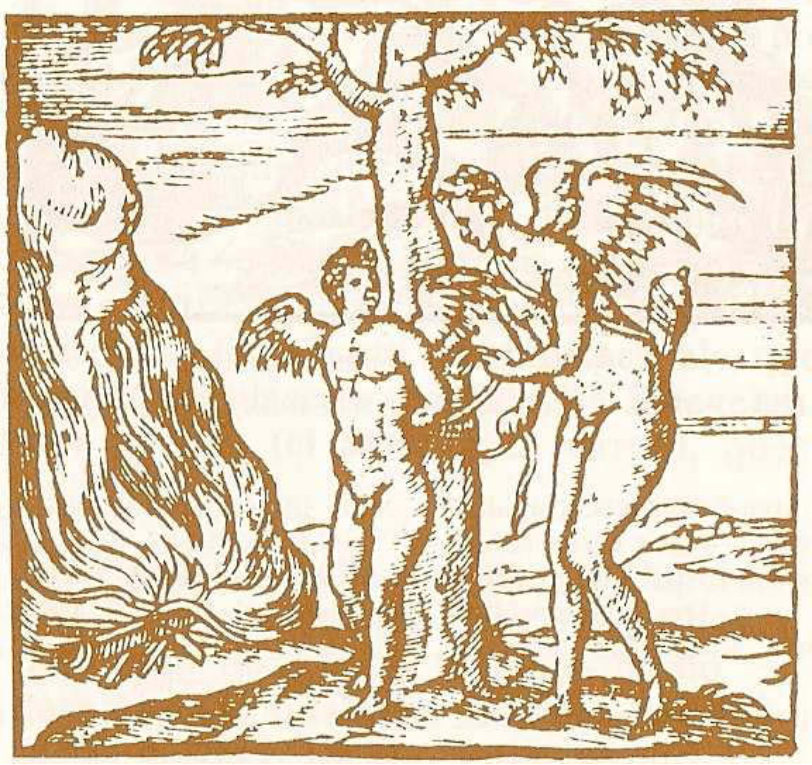


Fig. 2. Alciato, *Emblemas*, Madrid, 1993

PLANCHE LIII

Fig. 1. Guillaume de La Perrière, *La Morosophie*, Lyon, 1553

Juan de Horozco, *Emblemas Morales*, Segovia, 1589.

PLANCHE LIV

Fig. 1. Alciato, *Emblemas*, Madrid, 1993

Fig. 2. Juan de Borja, *Empresas Morales*, Prague, 1581

PLANCHE LV

Fig. 1. Juan de Horozco, *Emblemas Morales*, Segovia, 1589

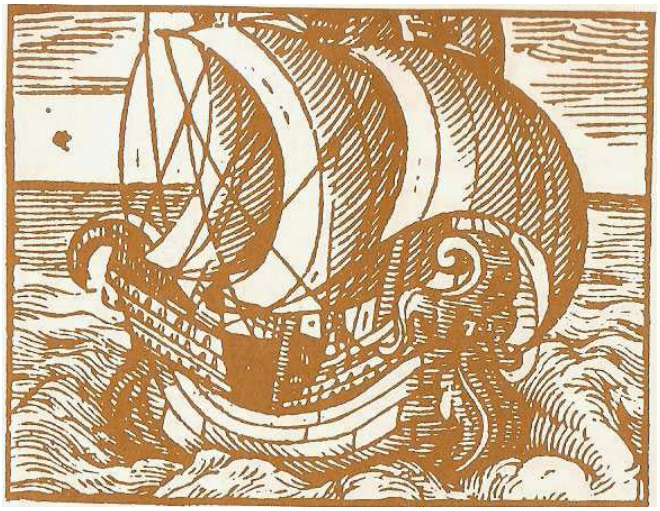


Fig. 2. Alciato, *Emblemas*, Madrid, 1993

PLANCHE LVI

Fig. 1. Juan de Borja, *Empresas Morales*, Prague, 1581

Fig. 2. Alciato, *Emblemas*, Madrid, 1993

PLANCHE LVII

Fig. 1. Juan Francisco Fernández de Heredia, *Trabajos y afanes de Hercules,* Madrid, 1682

Fig. 2. Mathias Mérian, *Tableau de Cébès*, 1672

PLANCHE LVIII

Fig. 1. Gilles Corrozet, *Hecatomgraphie*, Paris, 1540

Fig. 2. Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales*, Madrid, 1610

PLANCHE LIX

Fig. 1. Hernando de Soto, *Emblemas moralizadas*, Madrid, 1599

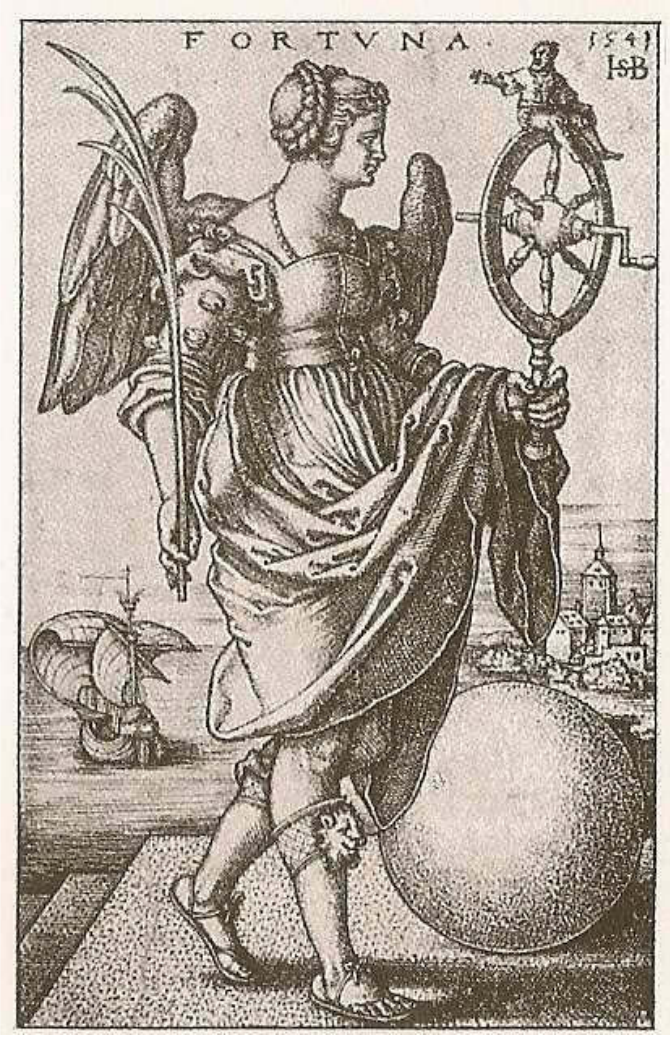


Fig. 2. H. S. Beham, *La Fortune tenant la roue*, 1541

PLANCHE LX

Fig. 1. Alciato, *Emblemas*, Madrid, 1993

Fig. 2. Gilles Corrozet, *Hécatomgraphie*, Paris, 1540

PLANCHE LXI

Fig. 1. Anonyme, *Fortune Prospère*, 1656-1657

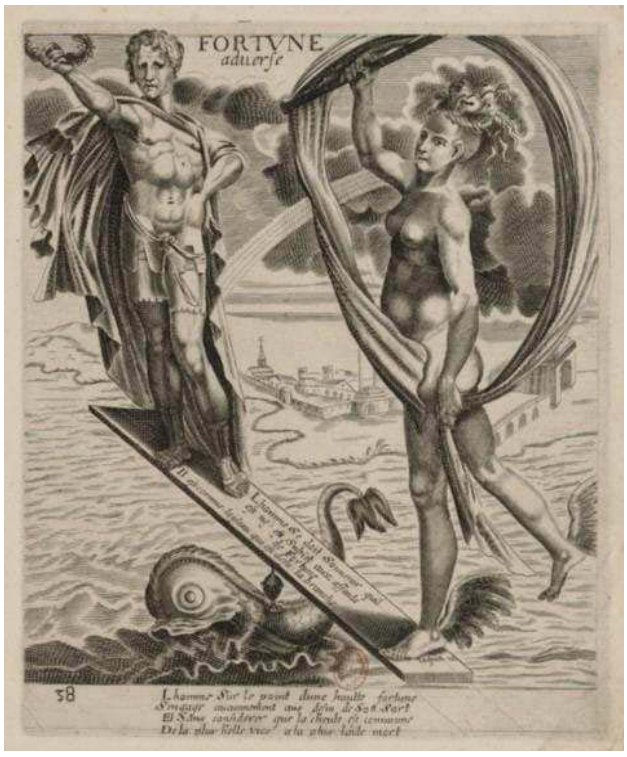


Fig. 2. Anonyme, *Fortune Adverse*, 1656-1657

PLANCHE LXII

Fig. 1. Alciato, *Emblemas*, Madrid, 1993

Fig. 2. Gilles Corrozet, *Hécatomgraphie*, Paris, 1540

PLANCHE LXIII

Fig. 1. Alciat, *Emblemas*, Madrid, 1993

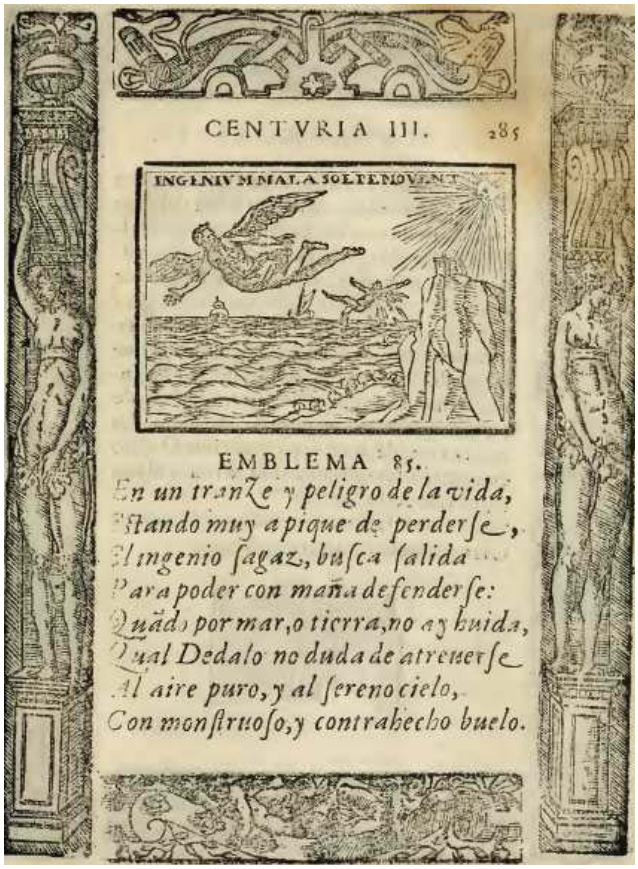


Fig. 2. Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales*, Madrid, 1610

PLANCHE LXIV

Fig. 1. Otto Van Veen, *Theatro Moral de la Vida Humana*, 1701

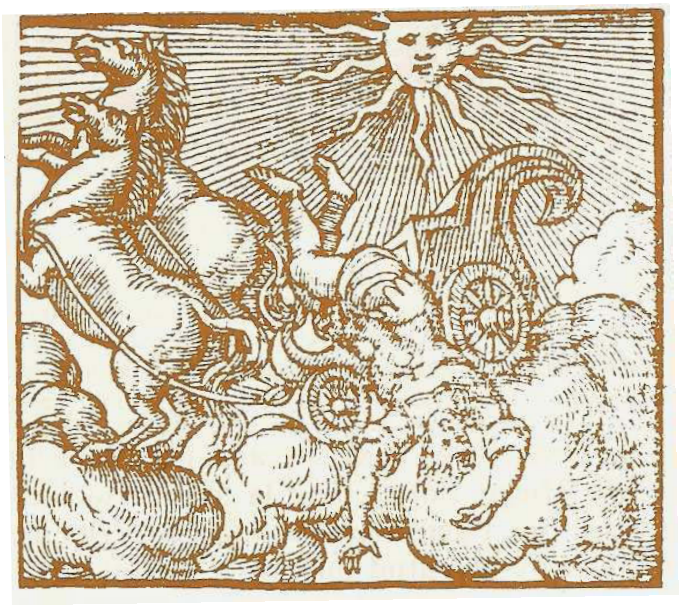


Fig. 2. Alciato, *Emblemas*, Madrid, 1993

PLANCHE LXV

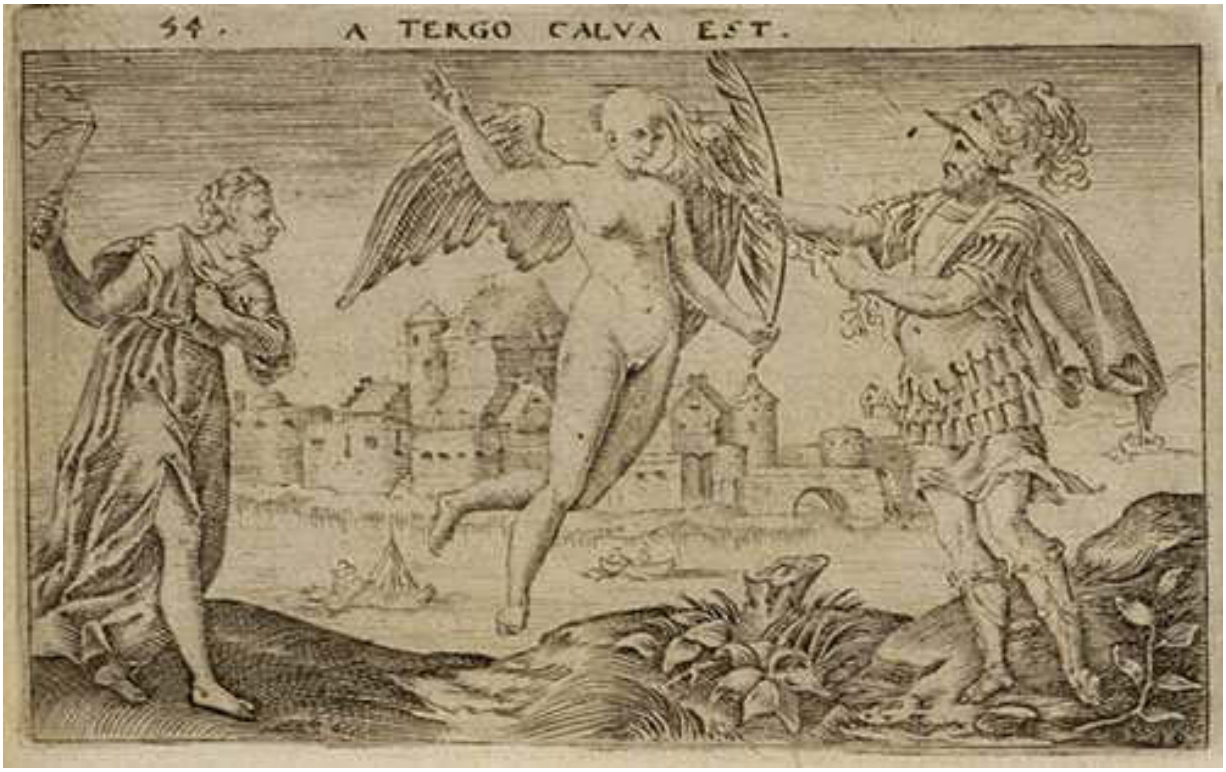


Fig. 1. Jean Jacques Boissard, *Emblèmes latins*, 1588

Fig. 2. Cesare Ripa, *Iconologie*, Paris, 1989.

PLANCHE LXVI

Fig. 1. La Perrière, *Le théâtre des bons engins*, Paris, 1539

Fig. 2. Gilles Corrozet, *Hécatomgraphie*, Paris, 1540

PLANCHE LXVII

Fig. 1. Gabriel Rollenhagen, *Nucleus Emblematum*, 1611

Fig. 2. Cesare Ripa, *Iconologie*, Paris, 1989

PLANCHE LXVIII

Fig. 1. Juan de Horozco, *Emblemas Morales*, Segovia, 1589

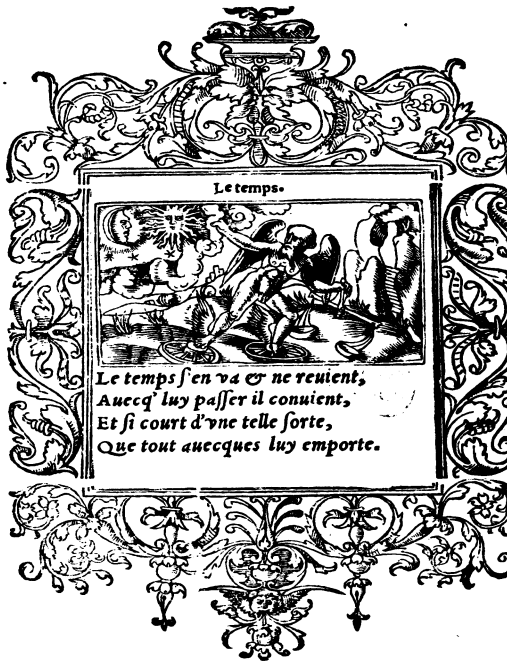


Fig. 2. Gilles Corrozet, *Hécatomgraphie*, Paris, 1540

PLANCHE LXIX

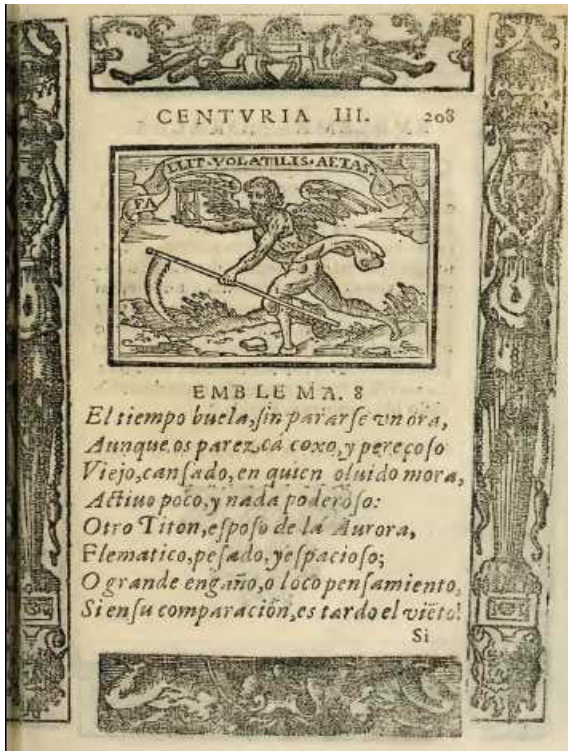


Fig. 1. Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales*, Madrid, 1610

Fig. 2. Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales*, Madrid, 1610

PLANCHE LXX

Fig. 1. Juan de Borja, *Empresas Morales*, Prague, 1581

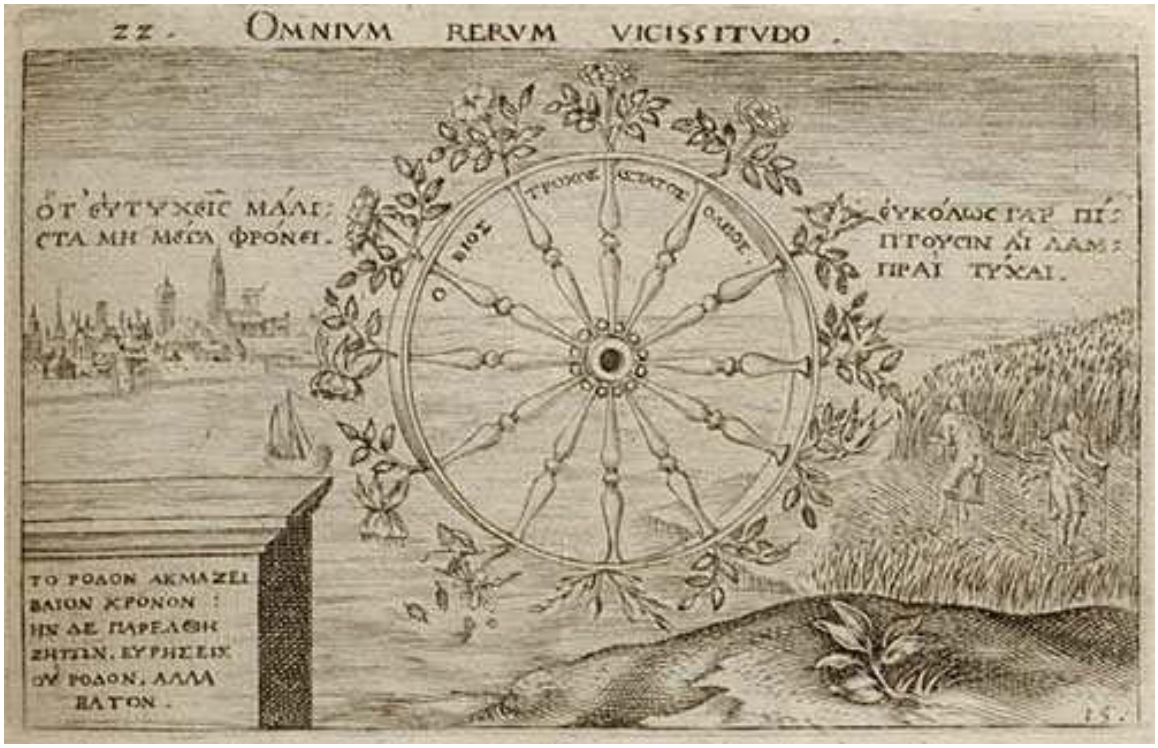


Fig. 2. Jean Jacques Boissard, *Emblèmes latins*, 1588

PLANCHE LXXI

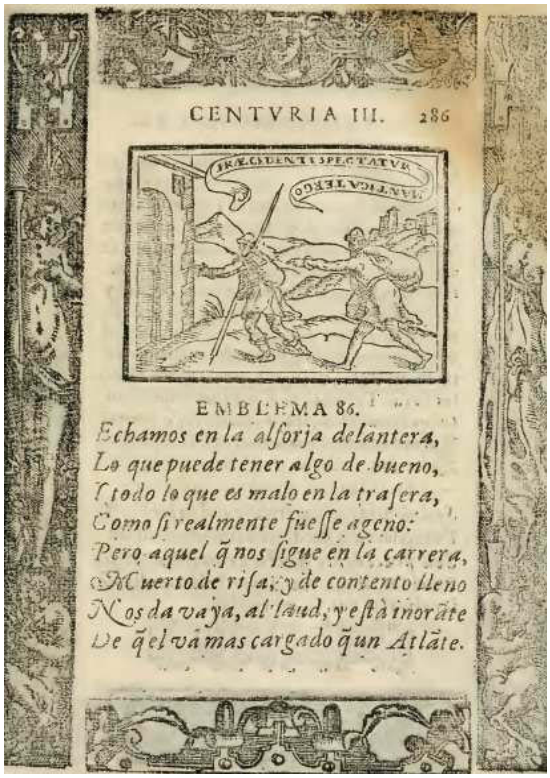


Fig. 1. Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales*, Madrid, 1610

Fig. 2. Anonyme, *Dialogue de Temps et de Fortune*, 1358

PLANCHE LXXII

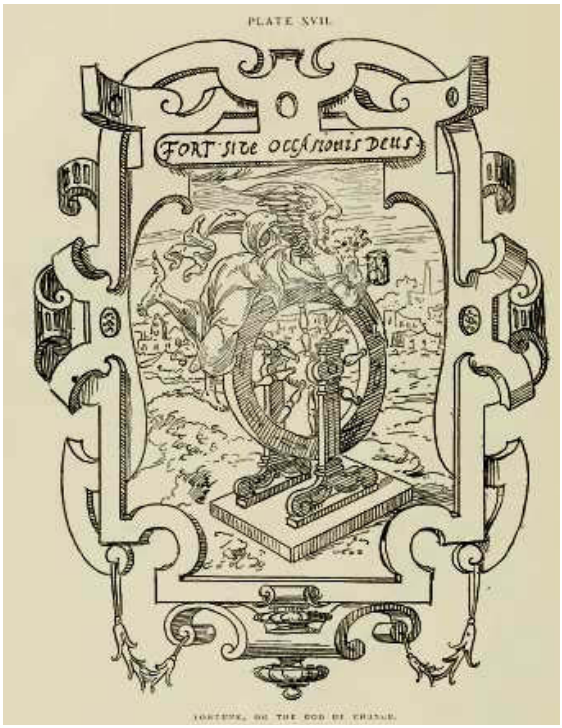


Fig. 1. Jean Cousin, *Livre de Fortune*, Paris, Librairie de l'Art, 1883

Fig. 2. Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales*, Madrid, 1610

PLANCHE LXXIII

Fig. 1. Charles de Bovelle, *De Sapiente*, Paris, 1510

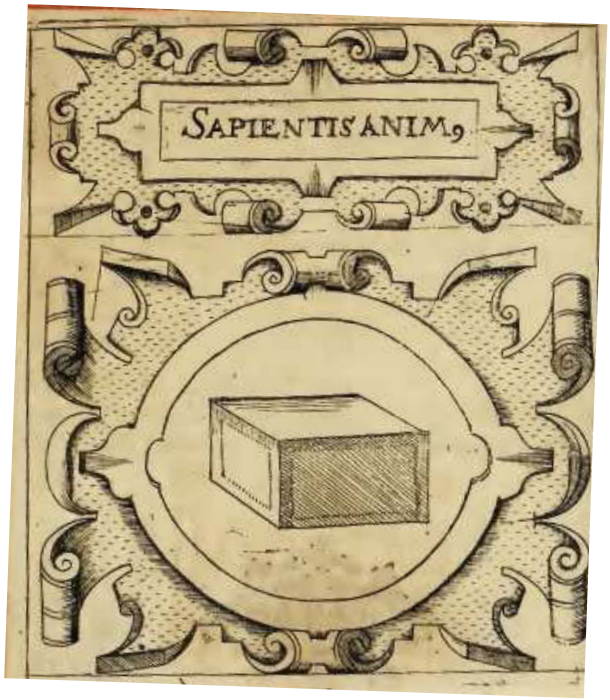


Fig. 2. Juan de Borja, *Empresas Morales*, Prague, 1581

PLANCHE LXXIV

Fig. 1. Gabriel Rollenhagen, *Nucleus Emblematum*, 1611

Fig. 2. Alciato, *Emblemas*, Madrid, 1993

PLANCHE LXXV

Fig. 1. Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales*, Madrid, 1610

Fig. 2. Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales*, Madrid, 1610

PLANCHE LXXVI

Fig. 1. Jean Jacques Boissard, *Emblèmes latins*, 1588

Fig. 2. Hernando de Soto, *Emblemas moralizadas*, Madrid, 1599

PLANCHE LXXVII