

Paradoxe et inversion chez Baltasar Gracián : la figure duale de Démocrite et Héraclite

BÉRÉNICE VILA BAUDRY
Casa de Velázquez

Fecha de recepción: 10 de mayo de 2006
Fecha de aceptación: 30 de mayo de 2006

Resumen: Estudio de la figura dual de Demócrito y Heráclito en la obra de Baltasar Gracián y, en particular, en *El Criticón*. La utilización por parte de Gracián de la pareja formada por el filósofo que ríe y el filósofo que llora hace de la figura a la vez una figura de estilo y una figura de pensamiento. Encarnación de la paradoja, la figura de Demócrito y Heráclito define una dinámica de ida y vuelta incesante, característica fundamental de la escritura del jesuita, entre dos actitudes extremas y opuestas – la risa y el llanto –. Al estilo del *alterutrum* definido en *El Criticón* como una cifra del mundo, la figura de los filósofos es un instrumento de análisis y de comprensión del universo de Gracián.

Palabras clave: Demócrito y Heráclito, Gracián, paradoja, dualismo, inversión.

Abstract: Analysis of the dual figure of Democritus and Heraclitus in Baltasar Gracián's work, within *El Criticón* in particular. Gracián's use of the couple of philosophers (the crying philosopher and the laughing philosopher) lead to a style as well as a thinking figure. Embodiment of paradox, the figure of Democritus and Heraclitus define a constant back and forth dynamics - main Jesuit writing characteristic - between two extreme and opposite attitudes : laughing and crying. By way of *alterutrum*, already defined in the *Criticón* as a world code, the figure of philosophers is a useful tool in order to analyse and understand Gracián's universe.

Key words: Democritus, Heraclitus, Gracián, paradox, dualism, inversion.

La littérature espagnole des Siècles d'Or a réservé au couple formé par Démocrite et Héraclite une place toute particulière, comme le montrent les nombreuses références au philosophe qui rit et au philosophe qui pleure dans les écrits espagnols des XVI^e et XVII^e siècles¹. La raison de cette diffusion du *topos*

¹ La figure de Démocrite et Héraclite est mentionnée dans une quarantaine d'œuvres, parmi lesquelles se trouvent des textes d'auteurs aussi emblématiques de cette période que le sont Lope de Vega, Francisco de Quevedo ou encore Bartolomé Leonardo de Argensola. Les modalités de présence de la figure de Démocrite et Héraclite sont placées sous le signe de la diversité : diversité des œuvres où elle apparaît et diversité de la place qui lui est accordée, la présence de la figure peut être allusive ou centrale. Les personnages de Démocrite et Héraclite donnent ainsi leur nom aussi bien à un dialogue satirique (*Demócrito* de Bartolomé Leonardo de Argensola) qu'à un recueil de proverbes moraux (*Proverbios morales o Heráclito* d'Alonso de Barros) ou encore à un traité d'éducation (*Heraclito i Democrito de nuestro siglo* d'Antonio López de Vega). Ils sont les héros d'une œuvre théâtrale de Fernando de Zúrate ou les cibles d'un poème satirique de Francisco de Quevedo. Voir l'étude d'Ángel María García Gómez,

tient en grande partie à la nature même des personnages mis en scène. Si ces deux philosophes continuent, depuis l'Antiquité, à s'opposer de façon irréductible par leur rire et leur pleurer, une analyse attentive de chaque personnage montre qu'en réalité cette opposition elle-même s'inverse en son contraire: il arrive que les deux personnages se ressemblent, voire se confondent. En effet, leurs réactions contrastées face au spectacle du monde sont provoquées par une même nature: ils partagent le même tempérament mélancolique. L'effet de ressemblance, voire d'identité, entre les deux philosophes est également renforcé lorsque l'on considère que les caractéristiques apparemment spécifiques à l'un n'existent qu'à travers la relation avec celles de l'autre: le rire de Démocrite ne se charge de profondeur que si l'on y entend les larmes d'Héraclite. De la même façon, les larmes d'Héraclite ne deviennent fécondes que dans la confrontation avec le rire du philosophe d'Abdère et par les questions que cette confrontation suscite. De plus, la représentation des deux philosophes a subi des renversements, des transferts d'attributs. Héraclite était considéré, par Diogène Laërce par exemple, comme un philosophe misanthrope, se tenant volontairement en retrait des autres hommes². Or dans le couple formé par Démocrite et Héraclite, cette misanthropie a plutôt été attribuée à Démocrite³. À cause de ces transferts, les liens entre les deux philosophes n'en sont que renforcés et leur opposition ne semble plus aussi radicale. Les deux sages apparaissent ainsi comme les deux faces d'une même médaille et forment une même figure duale. Cette entité unique qui réunit deux philosophes aux attitudes extrêmes et opposées les fait dialoguer entre eux dans un face-à-face concernant leur vision du monde, comique pour l'un, tragique pour l'autre. La figure définit un espace régi par une dynamique du paradoxe et du renversement entre les deux personnages et les notions qu'elle implique: sagesse et folie (le rire incessant de Démocrite l'a fait passer pour fou alors qu'il est le plus sage des hommes)⁴, mesure et démesure, raison et passion

The Legend of the Laughing Philosopher and Its Presence in Spanish Literature (1500-1700), Córdoba, Universidad de Córdoba, 1984.

² DIOGÈNE LAERCE, *Vie, doctrines et sentences des philosophes illustres*, traduction et notes par Robert Grenaille, Paris, Flammarion, collection GF-Flammarion [56, 77], 1965, tome II, p. 164: "Finalement, il devint si misanthrope, qu'il se retira à l'écart et s'en alla vivre d'herbes et de plantes sur les montagnes".

³ Le rire de Démocrite est très tôt assimilé au rire de la satire. Aussi bien Horace que Juvénal l'évoquent et le revendiquent (voir Horace, *Épîtres*, II, 1, v. 194-200; Juvénal, *Satires*, X, v. 29-33 et 47-54). Ce rire à la fois savant et féroce a parfois été perçu comme un rire dédaigneux, sans compassion. C'est d'ailleurs pour ces caractéristiques que Michel de Montaigne le préfère au pleurer d'Héraclite. Voir M. de MONTAIGNE, *Essais I* [1580-1595], édition présentée, établie et annotée par Pierre Michel, préface d'André Gide, Paris, Gallimard, collection Folio/Classique [289], 1965, p. 418: "J'aime mieux la première humeur, non parce qu'il est plus plaisant de rire que de pleurer, mais parce qu'elle est plus dédaigneuse, et qu'elle nous condamne plus que l'autre [...]. La plainte et la commisération sont mêlées à quelque estimation de la chose qu'on plaint; les choses de quoi on se moque, on les estime sans prix".

⁴ Voir une des sources fondamentales de la légende du rire de Démocrite: pseudo-HIPPOCRATE, *Sur le rire et la folie*, Préface, traduction et notes d'Yves Hersant, Paris, Rivages, collection Rivages Poche-Petite Bibliothèque [49], 1989 (en particulier la *Lettre 17* à Damagète).

(deux personnages incarnant la sagesse et le savoir sont secoués par un rire et un pleurer sans fin, extrêmes).

Dans la trajectoire littéraire du *topos* du philosophe qui rit et du philosophe qui pleure, l'œuvre de Baltasar Gracián occupe une place particulière. La figure de Démocrite et Héraclite est citée à plusieurs reprises et à des moments particulièrement importants, dans *El Criticón*, dans *Agudeza y Arte de ingenio* où elle est présentée comme une figure du paradoxe, ou encore dans *El Discreto*. Il s'agit pour nous de voir en quoi la dynamique duale propre à la figure des deux philosophes, bien au-delà d'une simple référence érudite, apparaît comme une figure à l'œuvre dans les écrits de Gracián; de quelle manière elle peut fonctionner comme un instrument d'analyse de la vision du monde du jésuite.

1. Dualisme et paradoxe

Durant le long voyage qu'accomplissent Critilo et Andrenio, les deux héros ne sont jamais d'accord sur l'appréciation du monde qui les entoure et des rencontres qu'ils font. À travers ces deux personnages qui représentent la jeunesse et la vieillesse de l'homme, Gracián personnifie deux moments de l'existence humaine et également deux états du savoir. Le jeune Andrenio a encore tout à apprendre alors que l'expérience de Critilo fait de lui un personnage plus sage et plus détaché. Néanmoins, les deux personnages font leur entrée dans le monde ensemble; ils chemineront ensemble et s'étonneront ensemble des êtres étranges qu'ils croiseront durant leur pérégrination. Voilà pourquoi ces deux personnages, si on adopte une vue générale du roman allégorique, s'apparentent eux aussi à deux facettes d'une même entité plutôt qu'à deux entités bien distinctes. D'une certaine façon, pour reprendre une image qu'utilise Gracián, ils représentent les deux seuils du microcosme humain, dans lequel règnent la discorde, la contrariété, la divergence: "[...] si dentro del mismo hombre, de las puertas adentro de su terrena casa, está más encendida esta discordia [...] que por lo que tiene de mundo aunque pequeño, todo él se compone de contrarios"⁵.

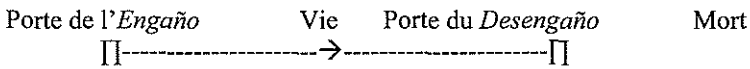
Gracián développe jusqu'au bout cette vision de l'existence humaine comme un cheminement, dont les limites sont ces deux portes: celle par laquelle on pénètre dans le monde et celle par laquelle on en sort. La nature de ces portes est, par ailleurs, l'objet des lamentations de Critilo qui, dans la dernière partie du roman, s'exclame:

Varias y grandes son las monstruosidades que se van descubriendo de nuevo cada día en la arriesgada peregrinación de la vida humana. Entre todas, la más portentosa es el estar el Engaño en la entrada del mundo y el Desengaño a la salida :

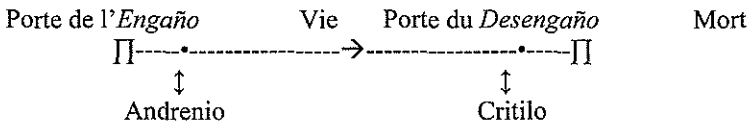
⁵ Baltasar GRACIÁN, *El Criticón* [1651, 1653, 1657], III, 5, edición de Santos Alonso, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas [122], 2001⁸, I, 3, p. 91-92.

*inconveniente tan perjudicial que basta a echar a perder todo el vivir [...]*⁶.

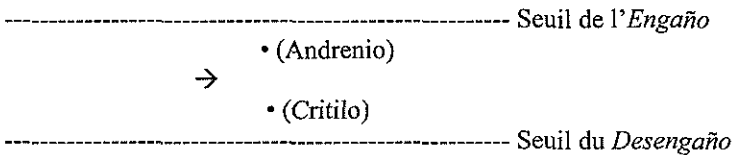
Le personnage d'Andrenio se tient plus proche de la porte de l'erreur et de l'illusion, de la vraisemblance et de l'opinion; celui de Critilo, de celle de la raison et de la désillusion, de la vérité et du savoir. Ces considérations sur la nature des portes de la vie nous amènent à faire le constat de la diversité des modèles qui entrent en jeu dans cet imaginaire. En effet, l'ouvrage tout entier est l'histoire d'un apprentissage des deux personnages jusqu'à la mort, aussi avons-nous une première configuration que l'on pourrait représenter de la sorte:



En plaçant les deux personnages sur le schéma, nous aurions :



Ce dernier schéma conviendrait parfaitement au héros de Mateo Alemán: le jeune Guzmán prendrait la place d'Andrenio près de la porte de l'*Engaño* et Guzmán le vieux, celle de Critilo. Néanmoins, dans le cas du *Criticón*, ce schéma se double d'un autre. Car la caractéristique la plus marquante n'est plus finalement l'aspect "janual" du héros, c'est-à-dire ce regard double ancré dans deux temporalités différentes, mais l'alternance dans une même temporalité. Les deux personnages de Gracián sont avant tout contemporains l'un de l'autre. Ils sont les deux pendants d'une unique dynamique de vie. On en tire donc ce nouveau schéma qui vient non pas supprimer l'autre mais le compléter, voire se superposer à lui:



Ces deux personnages inséparables et divergents du *Criticón* pourraient de cette manière être assimilés aux pendants d'une seule et même figure, celle de l'Homme dans toute sa diversité. Le héros double de Gracián participe ainsi de la diversité et de la contrariété qui marquent l'univers de Gracián comme sa pensée: chez cet

⁶ *Idem*, III, 5, p. 634.

auteur, on ne pense que par contrastes et oppositions, quitte à réunir ce qui paraît inconciliable. Comme le souligne Benito Pelegrín, la dynamique du paradoxe, de la contrariété, est l'un des traits caractéristiques de la pensée en général, et celui de la pensée et du style de Gracián en particulier:

Le mécanisme de l'esprit est donc la *comparaison* de deux objets, de deux termes (les *deux extrêmes du concept*), les plus éloignés possibles, pour en dire, de façon inattendue, la paradoxale unité [...]. La binarité, la symétrie harmonique ou antithétique et discordante, est donc la structure de ces figures multiples qu'analyse le fin jésuite : similitude, harmonie, convenance, etc. qui admettent toutes leur contraire⁷.

Mais quels sont les moyens littéraires qu'emploie Gracián pour déployer ce mécanisme de l'esprit, procédant par contrastes et opposition? Dans *Agudeza y arte de ingenio*, on le sait, Gracián met à l'honneur, précisément, la recherche des correspondances les plus secrètes entre les êtres les plus dissemblables, ou des différences qui séparent les êtres apparemment identiques. Or la figure de Démocrite et Héraclite apparaît dans le discours XXIII intitulé « De la agudeza paradoja ». Elle y est assimilée au paradoxe qui est une figure de pensée, un « monstruo de verdad »⁸. Les deux philosophes forment comme une représentation savante, à la fois intellectualisée et anthropomorphisée, d'une structure mentale. Aussi le couple formé par le philosophe qui rit et le philosophe qui pleure devient-il le symbole de l'extravagance et du paradoxe, tous deux véhicules de vérité:

Extravagantes y paradojos fueron los dos encontrados sabios,
Demócrito y Heráclito ; aquél de todas las cosas se reía ; éste
de todas lloraba, con que significaron bien la miseria de la
vida humana⁹.

La référence à la figure de Démocrite et Héraclite dans la partie du traité qui aborde la figure par paradoxe n'a rien d'anecdotique. Par sa structure comme par l'imaginaire qu'elle véhicule, la figure double, "paradoxale et extravagante", formée par le couple de philosophes, peut, en effet, servir de modèle et de symbole d'une écriture et d'un mode de pensée. Cette "agudeza paradoja", cette pointe, incarne une certaine vision du monde de l'auteur de la *Agudeza*; elle "canalise" cette vision. Elle est, pour reprendre une expression de Mercedes Blanco, "artisane du texte":

⁷ Benito PELEGRIN, «La rhétorique élargie au plaisir», Introduction à sa traduction d'*Art et figures de l'esprit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p.9-84 (la citation, p. 35).

⁸ Baltasar GRACIÁN, *Agudeza y arte de ingenio* [1648], edición, introducción y notas de Evaristo Correa Calderón, Madrid, Castalia, Clásicos Castalia [14, 15], 1969, tome I, p. 224, 225-226 : « Son las paradojas monstruos de la verdad [...]. Son empresas del ingenio y trofeos de la sutileza los asuntos paradojos: consisten en una empresa tan ardua como extravagante ».

⁹ *Idem*, p. 232.

En fin de compte, que ce soit dans la poésie ou dans le récit, la pointe structure, elle produit des réseaux, elle est, à sa façon, artisanne du texte. Ceci expliquerait l'importance que Gracián lui accorde pour tout écrit et la possibilité qu'il y trouve d'en faire le noyau d'une écriture poétique¹⁰.

Le fait même qu'elle soit récurrente dans l'œuvre de Gracián et en particulier dans le texte du *Criticón*, renforce son rôle d'opérateur de liens, de réseaux dans l'ensemble de l'œuvre. Ses apparitions doivent alors être considérées comme autant d'échos qui font sens. De plus, en ce qui concerne le roman allégorique de Gracián, elle surgit à des étapes essentielles de la pérégrination de Critilo et Andrenio. Ainsi apparaît-elle lorsque les deux personnages se trouvent à la croisée des chemins et se préparent à entrer dans le monde¹¹. La première référence à la figure coïncide donc avec le moment crucial du choix et acquiert ainsi une place particulière. Or cette croisée des chemins où se trouvent Andrenio et Critilo ne prend pas la forme attendue par ce dernier. Alors qu'il pensait se trouver face à deux chemins, selon le fameux modèle de l'i grec pythagoricien, trois chemins s'offrent à lui¹². Néanmoins, la perplexité du personnage face à ce nouveau schéma est rapidement dissipée par la découverte d'Andrenio: "¿qué montón de piedras es aquel [...] que está en medio de las sendas?". Les deux personnages découvrent alors un monument – une sorte de colonne – sur lequel on peut lire des "inscriptions". Critilo identifie la colonne comme le "monceau mystérieux de Mercure"¹³. Sur ces inscriptions, on peut lire, parmi les "aphorismes sentencieux" et les "histoires allusives", l'injonction horacienne: "*Medio hay en las cosas; tú no vayas por los extremos*"¹⁴; on peut aussi y contempler des représentations de Phaéton sur son char et la recommandation de son père ("*Vé por el medio, y correrás seguro*") ainsi que la chute d'Icare, accompagnée de l'inscription "*¡ Vuela por el medio!*". La colonne

¹⁰ Mercedes BLANCO, « Qu'est-ce qu'un *concepto* ? », *Les Langues néo-latines*, 1985, CCLIV, p. 5-20 (la citation, p. 18).

¹¹ B. GRACIÁN, *El Criticón*, I, 5, édition citée, p. 120: "Assí iban confirriendo, cuando llegaron a aquella tan famosa encruzijada 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".

¹² *Ibid.*: "Viose aquí Critilo en mayor duda, porque siendo la tradición común ser dos los caminos (el plausible de la mano izquierda, por lo fácil, entretenido y cuesta abaxo; y al contrario el de mano derecha, áspero, desapacible y cuesta arriba), halló con no poca admiración que eran tres los caminos dificultando más su elección".

¹³ *Idem*, p. 121: " - Lleguémonos allá – dixo Critilo –, que el índice del numen vial juntamente nos está llamando y dirigiendo. Éste es el misterioso montón de Mercurio, en quien significaron los antiguos que la sabiduría es la que ha de guiar y que por donde nos llama el cielo habemos de correr: esso está vozeando aquella mano. - Pero el montón de piedras, ¿ a qué propósito ? – replicó Andrenio [...]. - Estas piedras – respondió suspirando Critilo – las arrojan aquí los viandantes, que en esso pagan la enseñanza: ésse es el galardón que se le da a todo maestro, y entiendan los de la verdad y virtud que hasta las piedras se han de levantar contra ellos. Azerquémonos a esta columna, que he de ser el oráculo en tanta perplexidad".

¹⁴ *Ibid.*

tout entière présente donc une succession d'emblèmes accompagnés de leurs épigrammes. Elle semble fonctionner non seulement comme un avertissement éthique, un conseil sur le chemin à adopter au moment d'entrer dans le monde, mais également comme un indice de déchiffrement (pour les personnages comme pour le lecteur) de ce monde, prêt à surgir. Et en effet, comme l'a souligné Mercedes Blanco, les figures que rencontreront Critilo et Andrenio s'assimilent à des emblèmes, des énigmes, que seul un guide, ou les personnages, peuvent résoudre¹⁵. Toutes ces maximes de l'Antiquité, ces aphorismes et ces emblèmes, répètent, dans leur variété, la « sentence mémorable »¹⁶, recommandation de l'un des sept sages de l'Antiquité reprise par l'oracle de Delphes: le fameux *Ne quid nimis*¹⁷.

La décoration recherchée de la colonne représente toutes les vertus, entourées de leurs deux vices extrêmes. Au sommet de l' "élégante machine" trône la Félicité entourée de ces deux extrêmes, Démocrite et Héraclite:

Leíanse otras muchas inscripciones que formaban laços y servían de definiciones al Artificio y al Ingenio. Coronaba toda esta máquina elegante la Felicidad muy serena, recordada en sus varones sabios y valerosos, ladeada también de sus dos extremos, el Llanto y la Risa, cuyos atalantes eran Heráclito y Demócrito, llorando, siempre aquél y éste riendo¹⁸.

Il n'est guère difficile de se représenter la colonne, comme il n'est guère difficile non plus d'en saluer l'invention ou l'art dont l'élégance est en outre célébrée par le narrateur lui-même. L'emploi du terme "machine", de plus, fait écho à cette image d'un monde considéré comme une vaste scène de théâtre: "El gran teatro del Universo"¹⁹. Il faut noter enfin le type de mouvement que suppose la contemplation d'une colonne. Pour la saisir dans son ensemble, il faut en faire le tour, voire plusieurs tours: ainsi pour la Colonne Trajane dont les bas-reliefs en spirale - qui racontent les victoires militaires de Trajan - s'enroulent jusqu'au sommet, où trônait, à l'origine, une statue de l'empereur²⁰. La colonne de Gracián, avec sa succession de vertus, "puesta cada una en medio de sus dos viciosos extremos", célèbre la voie du juste milieu et donne le tracé et la dynamique pour l'atteindre.

Aussi la voie que préconise Gracián est-elle celle du juste milieu. Une voie dans laquelle le rire de Démocrite et le pleurer d'Héraclite sont à la fois rejetés en tant

¹⁵ M. BLANCO, "El Criticón: aporías de una ficción ingeniosa", *Criticón*, 33, Université de Toulouse-Le Mirail, 1986, p. 5-36 (la citation, p. 30-31): "Las figuras que van viendo Andrenio y Critilo podrían ser grabados en una colección de emblemas, y las explicaciones del guía los epigramas que las acompañan".

¹⁶ C'est l'expression qu'emploie Socrate dans le *Protagoras*, 343 a. Voir PLATON, *Œuvres complètes I*, traduction de Joseph Moreau et Léon Robin, édition de Léon Robin avec la collaboration de Joseph Moreau, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade [58], 1940-1943, p. 119.

¹⁷ B. GRACIÁN, *El Criticón*, I, 5, p. 122: "Mira aquel otro de los siete de la Grecia eternizado sabio por sola aquella sentencia: *Huye en todo la demasia*; porque siempre dañó más lo que más que lo menos".

¹⁸ *Idem*, I, 5, p. 123.

¹⁹ Tel est l'intitulé de la *Crisi* 3 de la première partie.

²⁰ Depuis 1588, cette colonne est couronnée par une statue de Saint Pierre.

que modèles et indispensables en tant que repères. La figure des sages fait, de cette façon, une entrée frappante dans le roman du jésuite, marquant de façon indélébile et profonde la vision qui nous est ici présentée. La recherche du bonheur à laquelle aspire tout homme, à laquelle est soumis tout cheminement, est ainsi rattachée à la figure. Comme l'écrit Aurora Egido:

La familiaridad de Gracián con Heráclito y Demócrito, patente en toda su obra, se plasmó sobre todo en el *Criticón*, donde busca el término medio entre los dos extravagantes y paradosos filósofos con variedad de funciones²¹.

Le fait que la figure des philosophes se trouve à l'entrée du monde et au sommet de la colonne, annonce une conception tragi-comique du monde et une vision d'un bonheur qui ne se trouve qu'entre le rire et le pleurer.

Par un glissement subtil, l'on passe de l'étonnement premier ressenti par Critilo face à un nouveau modèle –les trois chemins– à l'enracinement de ce modèle dans la plus ancienne des traditions, celle de la recherche du juste milieu. Ce qui semble être une invention se révèle être la reproduction d'une dynamique ancienne. Gracián formule ainsi, à sa façon et avec clarté, le paradoxe que développera des années plus tard le philosophe Emmanuel Kant: toute reproduction est une production²². De plus, la position de Démocrite et Héraclite entourant la "sereine Félicité" ne manque pas d'interroger sur la valeur qui est donnée aux attitudes des deux personnages, le rire et le pleurer: comment sont considérées ces deux attitudes dans l'œuvre de Gracián? Démocrite et Héraclite peuvent-ils être comparés, dans l'ordre du comportement, à Charybde et Scylla ou participent-ils, de façon positive, à un tracé de la méthode propre à Gracián?

2. Le jugement de Gracián sur le rire et le pleurer

Dans son introduction à *Oráculo manual*, Benito Pelegrín sépare *El Criticón* du reste des œuvres de Baltasar Gracián. Il lui confère de cette manière une place à part. Ne serait-ce que d'un point de vue formel, cette séparation trouverait justification. Néanmoins, pour le critique, il s'agit d'une distinction plus fondamentale. Selon lui, *El Criticón* présente une inversion de toutes les valeurs qui avaient jusqu'alors été défendues par Gracián dans ses livres précédents, à savoir : *El Héroe* (1637), *El Político Don Fernando* (1639), *El Discreto* (1646), *Oráculo Manual* (1647). Et cette inversion concerne essentiellement l'appréciation des extrêmes et, plus précisément, des vertus extrêmes. En effet, dans ces œuvres et

²¹ Aurora EGIDO, "Introducción" à son édition de *El Discreto*, Madrid, Alianza Editorial, El Libro de bolsillo [1833], 1997, p. 7-142 (la citation, p. 39). Voir également son étude de la figure de Démocrite et Héraclite : "Heráclito y Demócrito. Imágenes de la mezcla tragicomic", *Teatro español del Siglo de Oro: teoría y práctica*, coordinada por Christoph Strosetzki, Madrid: Iberoamericana, Frankfurt am Main: Vervuert, Studia Hispanica [7], 1998, p. 68-101.

²² Emmanuel KANT, *Critique de la raison pure* [1781], traduction d'Alain Renaut, Paris, Flammarion, collection GF-Flammarion [257], 2001 (voir en particulier, le chapitre sur l'analytique transcendantale).

toujours d'après B. Pelegrín, Gracián présente de façon positive le choix des extrêmes²³. En revanche, dans son roman allégorique, le choix des extrêmes est rejeté avec force, au profit d'un éloge de la voie moyenne, que B. Pelegrín qualifie de choix "moins héroïque"²⁴.

À considérer ces deux ensembles qui constituent l'œuvre du jésuite, ce que pense Gracián des extrêmes et, par conséquent, d'une figure comme celle de Démocrite et Héraclite, devient plus opaque. Néanmoins, dans un cas comme dans l'autre, ce sont les extrêmes qui servent de repères dans la construction morale de l'être humain. Ils se présentent comme des sommets positifs, dans le premier cas, et dans le second cas comme des frontières –négatives– à ne jamais atteindre, des écueils à éviter. Pourtant l'aporie n'est qu'apparente. Elle ne résiste pas à un changement de perspective et se dissout définitivement lorsque l'on considère que, même sous forme négative, les frontières que représentent les extrêmes apparaissent comme des points de repère indispensables pour déterminer la voie bonne, et donc pour atteindre le juste milieu.

El Criticón s'inscrit bien dans une continuité de style et de pensée. Il est marqué par une vision propre au jésuite qui est celle d'un monde dual, profondément binaire, et d'une écriture à l'image de ce monde, ou d'un monde à l'image de son écriture, devrions-nous peut-être dire. Benito Pelegrín souligne ainsi l'importance de ce qu'il nomme la "dualité conflictive" dans l'univers de Gracián, régie par un rythme binaire constant qui correspond d'une certaine manière à "la doblez de la mirada y de la filosofía, marcando la dicotomía fundamental entre el ser y el parecer, la realidad y la apariencia, entre el Yo y el Otro, siempre en posiciones de simetría antitética"²⁵. Cette "dualité conflictive" s'apparente à une inclusion et une exclusion des contraires dans un univers régi par un mouvement perpétuel et réversible "en que las perspectivas y enfoques van cambiando sin cesar, lo que desemboca, de hecho, sobre el rechazo de la simetría, del intercambio, del plan de igualdad [...]"²⁶. De plus, comme l'a montré Mercedes Blanco, cette fiction allégorique est à la fois l'aboutissement et l'illustration d'une réflexion sur les formes de la *agudeza* que Gracián avait entreprise dans *Agudeza y arte de ingenio*²⁷. C'est donc en relation

²³ Benito PELEGRÍN, "Introducción" à son édition de *Oráculo manual y arte de prudencia* [1647]. Zaragoza, Nueva Biblioteca de Autores Aragoneses, 1983, p. 11-87 (la citation, p. 61) : "El caso es que, en aquellos manuales del triunfo mundano de inspiración, se quiera o no, maquiaveliana, se exaltaban virtudes y ambiciones extremas: "Muchas medianías no bastan a agregar una grandeza, y sobra sólo una eminencia a asegurar superioridad [...]. Ser eminente en profesión humilde es ser grande en lo poco, es ser algo de nada » (*El Héroe*, VI)".

²⁴ *Ibid.* : "En cambio, con *El Criticón*, Gracián nos propone la elección menos heroica, en el sentido habitual de la palabra, de una vía media, mediocre, lejos de todo extremo".

²⁵ B. PELEGRÍN, "Introducción" à son édition de *Oráculo manual y arte de prudencia*, édition citée, p. 67. Voir également du même auteur : *Éthique et esthétique du baroque. L'espace jésuitique de Baltasar Gracián*, Arles, Actes Sud-Hubert Nyssen éditeur, 1985.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Mercedes BLANCO, "El Criticón: aporías de una ficción ingeniosa", article cité, p. 23 : "Años antes de emprender la composición de *El criticón* estaban pues fijadas las características básicas de esta obra. Y es

avec cette vision du monde, ce rapport aux extrêmes et ces caractéristiques de l'écriture de Gracián, que se pose véritablement le "problème"²⁸ de la figure de Démocrite et Héraclite dans l'œuvre de Gracián.

Dans la *Crisi 7* –"La Fuente de los Engaños"– de la première partie, la figure surgit à nouveau et elle est cette fois l'objet de commentaires de la part des personnages. Andrenio et Critilo assistent à la chute d'un personnage ridicule, spectacle qualifié par le narrateur de "mecánico teatro". Autant le jeune et fol Andrenio est prompt à rire devant celui-ci, autant le vieux et "réfléchi" Critilo est plutôt enclin aux larmes ("Hasta Andrenio, dando palmada, solemniçaba la burla de los unos y la necedad del otro. Volvióse hacia Critilo y hallóle que no sólo no reía como los demás, pero estaba sollozando")²⁹, ce qui ne manque pas de susciter l'étonnement de son jeune accompagnateur ("¿Qué tienes ? –le dixo Andrenio–. ¿Es posible que siempre has de ir al revés de los demás ? Cuando los otros rien, tú lloras; y cuando se huelgan, tú suspiras")³⁰. C'est alors qu'Andrenio affirme sa préférence pour le rire de Démocrite ("De esso, yo más quiero reír con Demócrito que llorar con Heráclite")³¹.

Les personnages de Critilo et d'Andrenio utilisent les arguments traditionnels du rire et du pleurer. Pour l'un, il s'agit de condamner par le rire la stupidité du personnage trompé par les autres hommes ("¿qué es esto [...] sino un necio que, siendo estrangero, se fia de todos, y todos le engañan, dándole el pago que merece su indiscreta facilidad ?"). Pour l'autre, il s'agit d'éprouver de la pitié pour ce même personnage qui représente la misère de tous les hommes, la condition misérable (où règne la tromperie) à laquelle est condamné l'être humain ("Sabe, pues, que aquel desdichado estrangero es el hombre de todos, y todos somos él"). Le rire que choisit Andrenio est ainsi dénoncé par Critilo à la fois pour son manque de compassion et son manque de sagesse ("si tú llegasses a entender"). Le pleurer d'Héraclite est ainsi dans cette deuxième occurrence de la figure rattaché au savoir, tout comme il le sera à nouveau, dans la *Crisi* intitulée "Moral anatomía del Hombre", par la sage Artemia:

–¡Ah !, que como los ojos – dixo Artemia – son los que ven los males, y tantos, ellos son los que los lloran. Siempre verás que quien no siente, no se siente ; más quien añade sabiduría

que partiendo de las premisas que hemos tratado de analizar no era posible que Gracián proyectara, ni siquiera que concibiese una obra muy extensa y ambiciosa que no fuera precisamente, como *El criticón*, una sátira alegórica".

²⁸ Nous reprenons le terme qu'emploie Aurora EGIDO dans "Introducción" à son édition de *El Discreto* (édition citée, p. 39) : "En *El Discreto* y en otras obras de Gracián, los dos filósofos se convierten en un problema más o menos resuelto en que el lector debe participar al hacer su propia elección".

²⁹ B. GRACIÁN, *El Criticón*, I, 7, p. 168-169

³⁰ *Idem*, p. 169.

³¹ *Ibid.*

añade tristeza. Essa vulgaridad del reír quédese para la necia boca, que es la que mucho yerra³².

Comment s'étonner de cette vision du pleurer et du rire que nous livre un jésuite, lorsque l'on sait que, dans les exercices d'Ignace de Loyola, les pleurs sont présentés comme la manifestation d'une compassion chrétienne essentielle?³³

À plusieurs reprises encore dans le cours de l'œuvre, nous trouvons une critique du rire incessant, propre aux facétieux inconsistants, comme le révèle par exemple le traitement du personnage nommé Egenio, l'être aux six sens.

[Egenio, el ser con seis sentidos]:

—¡ Oh, gran hipócrita!, que quiere parecer hombre de bien y no lo es. Algún haçañero, que suelen hazer mucho del hombre y no son nada; el maestro de cuentos, licenciado del chiste, que como siempre están de burlas, nunca son hombres de veras; gente, toda ésta, de chança y de poca substancia³⁴.

Le reproche essentiel que fait Gracián au rire incessant résiderait dans le manque de gravité qui en découle. L'excès en toute chose gomme les avantages de la chose en question. Comme il l'avait écrit dans le *Discreto* :

Siempre hablar atento causa enfado; siempre chancear, desprecio; siempre filosofar entristece, y siempre satirizar desazona³⁵.

Voilà aussi la raison pour laquelle, plus tard dans le roman, par le biais du personnage ailé qui guide Andrenio et Critilo dans le "museo del Discreto", Gracián émet une critique sévère de Quevedo dont les écrits donnent plus à rire qu'à réfléchir³⁶.

Cependant, dans le *Criticón*, ce qui est vrai pour le rire s'avère également juste pour le pleurer. En effet, cette condamnation du rire sans fin ainsi que cet éloge des larmes sont contrebalancés par des visions divergentes, voire opposées, que l'on trouve dans la troisième référence à la figure. Dans "Los prodigios de Salastano", la référence aux pleurs continuels d'Héraclite est posée de façon négative. Il n'est plus le philosophe compatissant de Critilo et d'Artémia, mais le philosophe aveuglé par ses larmes, aux lamentations interminables. Car trop de larmes brouillent la vue tout comme elles voilent l'esprit: "aquel filósofo llorón que más abría los ojos para llorar

³² *Idem*, I, 9, p. 193.

³³ Saint Ignace de LOYOLA, *Exercices spirituels. Texte définitif* [1548], traduit et commenté par Jean-Claude Guy, Paris, Éditions du Seuil, collection Points-Sagesses [Sa29], 1982 (voir par exemple, p. 72, 75).

³⁴ B. GRACIÁN, *El Criticón*, I, 12, p. 258-259.

³⁵ B. GRACIÁN, *El Discreto* [1646], édition citée, p. 216.

³⁶ B. GRACIÁN, *El Criticón*, II, 4, p. 375 : "Basta – dixo [el varón alado] –, que estas hojas de Quevedo son como las del tabaco, que más vicio que provecho, más para reír que aprovechar".

que para ver, cuando de todo se lamentaba”³⁷. Dans ce passage, des personnages historiques discutent sur le contenu de deux fioles, l’une contenant les larmes d’Héraclite, et l’autre le rire de Démocrite. Cette fois, c’est le rire du philosophe d’Abdère qui est préféré, à la fois par Juan de Balboa et surtout par le “discreto” Salastano, dont le jugement compte tout autant que celui de Critilo ou de Artémia:

–Yo – dixo Balboa – más estimara un otro frasquillo de las carxadas de aquel otro socarrón su antípoda, que de todo se reía.

–Ésse, señor mío, de la risa – respondió Salastano – yo [e] gasto, y el otro le guardo”³⁸.

Il nous semble que, moins que l’excès en toute chose, sont condamnés surtout ici la persistance dans cet excès, l’immobilisme que suppose une vision unique. Le regard du véritable sage, à l’inverse de celui de Critilo et d’Andrenio, est un regard nuancé, un regard varié à l’image du monde qu’il observe. Devant le spectacle de la ville de Madrid, où Andrenio voit “una real madre de tantas naciones, una corona de dos mundos, un centro de tantos reinos”, où Critilo contemple “una Babilonia de confusiones, una Lutecia de inmundicias, una Roma de mutaciones, Palermo de volcanes”³⁹, le sage, quant à lui, contemple une ville aux mille facettes:

–Yo veo – dixo el Sabio – a Madrid madre de todo lo bueno, mirada por una parte, y madrastra por la otra ; que así como a la corte acuden todas las perfecciones del mundo, mucho más todos los vicios [...]”⁴⁰.

Parce que “ni hay antojos de colores que así alteren los ojetos como los afectos”⁴¹, parce que le seul moyen pour l’homme de contrôler ses affects est de ne pas s’y laisser enfermer, le traitement de la figure de Démocrite et Héraclite, du rire et du pleurer, demeure ouvert. Le mouvement qui se dessine dans l’œuvre de Gracián est un mouvement de variation incessante, un va-et-vient entre les deux extrêmes, limites qui dessinent le chemin de la Félicité.

³⁷ *Idem*, II, 2, p. 320-321.

³⁸ *Idem*, II, 2, p. 321.

³⁹ *Idem*, I, 11, p. 235.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ La citation est extraite de l’épisode où les deux personnages, guidés par Argus, contemplent “el puerto de la varonil edad”: “Pero, cosa rara, que los que a unos parecía blanco, a otros negros: tal es la variedad de los juizios y gustos; ni hay antojos de colores [...]” (*idem*, II, 2, p. 312). Puis en III, 5, p. 652 : “Pues advierte que es la misma verdad [que el color no pertenece a los objetos], y así verás cada día que, de una misma cosa, uno dize blanco y otro negro; según concibe cada uno o según percibe, así le da el color que quiere conforme al afecto, y no al efecto. No son las cosas más de como se toman, que de lo que hizo admiración Roma, hizo donaire Grecia. Los más en el mundo son tintoreros y dan el color que les está bien al negocio, a la hazaña, a la empresa y al sucesso. Informa cada uno a su modo, que según es la afición así es la afectación [...]”.

3. Une vision tragicomique de l'existence

Dans le chapitre du *Discreto* intitulé "El Hombre de todas horas", Gracián indique que l'homme devrait savoir mêler, ou plutôt alterner, le rire et le pleurer, et non pas suivre une voie unique, uniforme et extrême.

No siempre se ha de reír con Demócrito, ni siempre se ha de llorar con Heráclito [...] ⁴².

Dans *Oráculo manual y arte de prudencia*, est encore défendue l'idée qu'il y a un temps pour toute chose. Le regard de Gracián est nuancé. En effet, s'il concède que "las mayores veras nacieron siempre de las burlas" ⁴³, Gracián délimite fermement ce temps de "las burlas" au profit du sérieux ("su rato ha de tener lo jovial, todos los demás lo serio") ⁴⁴, affirmant qu'il n'y a rien de plus "déplaisant" et de plus inepte finalement qu'une continuelle plaisanterie:

76. *No estar siempre de burlas*. Conócese la prudencia en lo serio, que está más acreditado que lo ingenioso. El que siempre está de burlas nunca es hombre de veras. Igualámoslos a éstos con los mentirosos en no darles crédito: a los unos por rezelo de mentira, a los otros en su físga. Nunca se saben cuándo hablan en juicio, que es tanto como no tenerle. No ai mayor desaire que el contino donaire ⁴⁵.

Le chemin que doit adopter le *discreto* est donc un chemin qui intègre la variabilité des situations et préconise l'adaptabilité. Il ne s'agit pas ici pour le *discreto* de juger le rire ou le pleurer de l'un ou l'autre des philosophes, mais de savoir choisir, en fonction des circonstances, le masque adapté. Gracián poursuit et conclut ses recommandations dans la description de "el hombre de todas horas" sur la nécessité vitale de varier les masques:

De suerte, mi cultísimo Vincencio, que la vida de cada uno no es otro que una representación trágica y cómica; que si comienza el año por Aries, también acaba en el Piscis, viniéndose a igualar las dichas con las desdichas, lo cómico con lo trágico.

Ha de hacer uno solo todos los personajes a sus tiempos y ocasiones: ya el de risa, ya el del llanto, ya el del cuerdo, y,

⁴² B. GRACIÁN, *El Discreto*, édition citée, p. 213. Gracián fait écho ici aux vers de l'*Ecclésiaste* qui dit qu'il y a un moment pour tout, "un temps pour pleurer et un temps pour rire; un temps pour se lamenter et un temps pour danser" (*L'Ecclésiaste et son double araméen. Qohélet et son Targoum*, traduction, notes et postface de Charles Mopsik, Paris, Éditions Verdier, collection Les Dix Paroles, 1990, III, 4, p. 44).

⁴³ B. GRACIÁN, *Oráculo manual*, § 241, édition citée, p. 233.

⁴⁴ *Idem*, § 76, p. 145.

⁴⁵ *Idem*, § 76, p. 144.

tal vez, el del necio, con que se viene a acabar con alivio y con aplauso la apariencia⁴⁶.

Il ne nous semble pas que la conception des extrêmes change radicalement dans le *Criticón* par rapport aux autres œuvres du jésuite espagnol. De même que son roman allégorique s'inscrit dans la continuité, voire dans l'illustration de sa réflexion sur les formes, de même sa réflexion sur les extrêmes continue un cheminement commencé bien plus tôt. Pour Gracián, l'homme ne peut se réaliser en tant que tel qu'en intégrant le paramètre essentiel qu'est la variation du monde. Et cette vision du monde commande cette écriture qui passe d'un versant à un autre, du rire au pleurer⁴⁷.

Telle est la leçon –esthétique et morale– du jésuite. Aussi, dans son livre, trouvera-t-on sans cesse représenté ce mouvement qui va d'une facette à une autre, des rires aux larmes, d'une vision comique à une vision tragique, mouvement mimétique de celui de la vie et du monde. Nous avons là le sentiment de nous trouver face à une contradiction entre l'*intentio* de l'écrivain et son désir de mesure, d'une part, et sa propre écriture, baroque et démesurée, d'autre part. Une écriture qui présente un monde de masques, de monstres, que le penseur-narrateur, tel Diogène, parcourt de sa lanterne cherchant un homme et n'en rencontrant que des "bribes"⁴⁸.

Cette contradiction se résorbe si l'on introduit une notion que l'on pourrait exprimer par un néologisme, celui d' "intravagance", à savoir le pendant implicite et abstrait de l'extravagance textuelle. Son reflet, pourrait-on dire, voire son reflet inversé, intériorisé. Dans l'intravagance, les extrêmes sont les critères internes qu'il faut considérer pour atteindre la juste mesure. C'est dans la négativité, c'est-à-dire dans le passage rapide d'un extrême à un autre - qui annule ces extrêmes, c'est dans cette flexibilité de l'esprit qui chemine sur deux versants opposés en même temps, que semble être atteinte la mesure et, avec elle, une certaine sagesse. Nous rejoignons ici le cheminement que décrivait Benito Pelegrín lorsqu'il traitait de l'« édification du Héros » de Gracián ainsi que du mouvement d'intériorisation et de passage du personnage à la personne. Selon la critique, les noms propres des grands

⁴⁶ B. GRACIÁN, *El Discreto*, édition citée, p. 217.

⁴⁷ M. BLANCO, "El *Criticón*: aporías de una ficción ingeniosa", article cité, p. 23 : " 'Agudeza compuesta fingida' es pues el término graciano que designa a la vez esta estrategia de la Verdad que se insinúa en la máscara y en la alusión y, por otro lado, todos los géneros de ficción poética. Para esta concepción toda ficción apunta a algo distinto de lo que inmediatamente significa. Alude a lo presente por lo pasado, nombra un sujeto, un lugar, un tiempo para sugerir otros, alegoriza en suma, en el sentido originario de la palabra. Por otra parte la ficción debe adoptar este modo indirecto y retorcido de significar no por lujo sino por necesidad, para 'desmentir los afectos' y 'deslumbrar las pasiones', en definitiva para prevenir la repugnancia y la hostilidad. Ello supone que toda ficción sea necesariamente satírica".

⁴⁸ Nous reprenons la traduction que donne Eliane Sollé (*Le Criticon*, Paris, Éditions Allia, 1999) de l'expression "hombres a remedios" (*El Criticón*, II, 5, p. 381) : "Entraron ya en la plaza mayor del universo, pero nada capaz, llena de gentes, pero sin persona, a dicho de un sabio que con la antorcha en la mano, al medio día, iba buscando un hombre que lo fuese y no había podido hallar uno entero: todo lo eran a medias [...]. Todos eran hombres a remedios [...]."

hommes de l'Antiquité ou de la Chrétienté fonctionnent moins comme des modèles à suivre que comme des "figures rhétoriques" susceptibles d'être pleinement incarnées:

Elegir un papel, un estilo, una apariencia cuando no una esencia, no es revestirse de un uniforme, ponérselo por encima : es llenarlo por dentro, *animarlo*, colarse, deslizarse en una forma que nos informa, es llenar esa apariencia, de manera paradójica, con nuestra substancia informe que cobra en ella su identidad y su función⁴⁹.

L'on pourrait poursuivre la réflexion de B. Pelegrín en ajoutant que les noms de Démocrite et Héraclite fonctionnent également de la sorte dans le domaine moral et social.

4. Exercices spirituels

Pour expliquer de l'intérieur la démesure quasiment "monstrueuse" du style gracianesque, apparemment incompatible avec l'énoncé d'une sagesse, nous avons forgé le concept d' "intravagance", en tant que pendant abstrait de l'extravagance textuelle. Le regard du philosophe est englobant: il prend tout en considération, l'envers et l'endroit du décor, dans une tension permanente qui est celle d'une "anamorphose littéraire" et aussi un opportunisme de la survie dans le monde, bien différents, nous semble-t-il, de l'introspection pratiquée par un contemporain tel que Descartes.

Écrivains et penseurs emblématiques de leur siècle, René Descartes et Baltasar Gracián le sont aussi de leur nation. Ils représentent en partie la pensée française et la pensée espagnole de leur temps. Aucune œuvre française ne ressemble au *Criticón* (1651-1657). De la même façon, aucune œuvre espagnole ne s'apparente au *Discours de la méthode* (1637) ou même aux *Passions de l'âme* (1648). En raison de ces points communs et de ces dissemblances, il ne nous semble pas inutile de nous arrêter un instant sur Descartes et le traitement qu'il fait de la figure de Démocrite et Héraclite.

Notons tout d'abord que la fortune de Démocrite et Héraclite est bien loin d'être la même en France qu'en Espagne. Cette différence est éclatante lorsque l'on compare son traitement dans les œuvres de Descartes et dans celles de Gracián. Si nos deux philosophes hantent littéralement l'œuvre du jésuite espagnol, observation qui constitue précisément l'objet de cette étude, ils sont, en revanche, rarement cités par Descartes. Sans prétendre à l'exhaustivité, nous avons relevé une seule référence à la figure. Elle apparaît dans la troisième partie des *Passions de l'âme*:

C'est aussi en quelque façon recevoir du mal que d'en faire :
d'où vient que quelques uns joignent à leur Indignation la

⁴⁹ B. PELEGRIN, "Introducción" à son édition de *Oráculo manual y arte de prudencia*, p. 51-52.

Pitié, et quelques autres la Moquerie, selon qu'ils sont portez de bonne ou de mauvaise volonté, envers ceux auxquels ils voyent commettre des fautes. Et c'est ainsi que le ris de Démocrite, et les pleurs d'Héraclite, ont pu procéder de mesme cause⁵⁰.

Outre le fait que, dans cette référence au couple légendaire, Descartes évoque la possibilité d'une cause unique au rire et au pleurer des philosophes, il justifie leur attitude par l'évocation d'un couple de notions: la Moquerie et la Pitié, lui-même sous-tendu par le couple Joie-Tristesse / Haine-Amour:

La Dérision ou Moquerie est une espèce de Joye meslée de Haine, qui vient de ce qu'on n'aperçoit quelque petit mal en une personne, qu'on pense en estre digne. On a de la Haine pour ce mal et on a de la Joye de le voir en celuy qui en est digne⁵¹.

La Pitié est une espèce de tristesse, meslée d'Amour ou de bonne volonté envers ceux à qui nous voyons souffrir quelque mal, duquel nous les estimons indignes⁵².

Ces différents binômes caractérisent ces émotions ou passions que sont le rire et les larmes et les nuancent suffisamment pour écarter une stricte complémentarité avec la joie et la tristesse. Car, comme le philosophe l'affirme dans un autre passage de son traité: "Comme le Ris n'est jamais causé par les plus grandes Joyes, ainsi les larmes ne viennent point d'une extrême Tristesse [...]"⁵³.

Chez Descartes donc, nous restons dans les catégories du corps, dans les passions. Ces catégories présentent un aspect mécanique, comme le montre la définition du "Ris" par Descartes⁵⁴. Néanmoins, le rire et les larmes ne se réduisent pas seulement à une manifestation de sensibilité exacerbée. Ils sont contrepartie physique de quelque chose de mental. Et la nature de ce "quelque chose" se trouve dans les définitions mêmes que nous venons de citer: ils sont signes d'un jugement sur la dignité ou l'indignité de la personne à être moquée ou plainte. Ils sont

⁵⁰ René DESCARTES, *Des Passions de l'âme* [1649], III, "Article CXCVI – Pourquoi elle [l'Indignation] est quelquefois jointe à la Pitié, et quelquefois à la moquerie", introduction et notes par Geneviève Rodis-Lewis, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, collection Bibliothèque des Textes Philosophiques, 1994, p. 205.

⁵¹ *Idem*, III, « Article CLXXXVIII. De la Moquerie », p. 195.

⁵² *Idem*, III, « Article CLXXXV. De la Pitié », p. 199.

⁵³ *Idem*, II, « Article CXXVIII. De l'origine des larmes », p. 156.

⁵⁴ *Idem*, II, "Article CXXIV. Du Ris", p. 153 : "Le Ris consiste en ce que le sang qui vient de la cavité droite du cœur par la veine artérielle, enflant les poumons subitement et à diverses reprises, fait que l'air qu'ils contiennent, est contraint d'en sortir avec impétuosité par le sifflet, où il forme une voix inarticulée et esclatante ; et tant les poumons en s'enflant, que cet air en sortant, poussent tous les muscles du diaphragme, de la poitrine, et de la gorge : au moyen de quoy ils font mouvoir ceux du visage qui ont quelque connexion avec eux. Et ce n'est que cette action du visage, avec cette voix inarticulée et esclatante, qu'on nomme le Ris".

manifestations d'une action de l'âme. Enfin, parce que nous parlons de deux hommes élevés chez les jésuites, il ne faut pas oublier en quoi consiste l'objectif principal des exercices spirituels d'Ignace de Loyola: "supprimer les attachements mal ordonnés"⁵⁵. Les rires et les pleurs ne trahissent-ils pas en effet des attachements, bien ou mal ordonnés? Lorsque le jeune jésuite concentre sa méditation sur les pleurs du Christ, n'est-ce pas un affrontement entre des attachements qu'il met en place, tentant de remplacer les mauvais par les bons, au moyen des pleurs qu'il exige de son corps? Il y a donc un rapport d'action qui est instauré par les pleurs entre la volonté et les passions – et, par ailleurs, d'autres écoles n'ont-elles pas fait la même chose avec le rire? À notre sens, Descartes comme Gracián approfondissent ce rapport, parce qu'ils veulent tous deux élaborer une œuvre morale qui vise la recherche de la vie bonne: par les tâtonnements de l'homme à travers les âges de la vie et les aléas de la fortune dans le *Criticón*; par la construction d'une méthode, d'un cheminement, aussi bien dans les *Passions de l'âme* que dans le *Discours de la méthode*. C'est dans ce contexte que les passions interviennent, le plus souvent comme des pièges ou des sources d'errance et de malheur pour l'homme. Cependant, Gracián et Descartes ne poursuivent pas exactement le même objectif: pour Gracián, il s'agit de cheminer à travers le monde – et tout d'abord d'y survivre. Il s'agit de définir une morale "mondaine". Pour Descartes, en revanche, il s'agit surtout de frayer un chemin entre ses propres passions pour atteindre un idéal intérieur.

Chez Gracián, nous semble-t-il, l'équilibre intérieur n'est pas une fin en soi, mais le moyen d'un rapport bien ordonné au réel. La question devient donc: les rires et les pleurs sont-ils utiles à l'homme, comme l'est par exemple le recours à la Générosité (chez Descartes) ou au sens de la mesure (chez Gracián)? Des catégories corporelles peuvent-elles permettre à l'âme de mieux se disposer face au monde? Nous croyons qu'il s'agit, dans un cas comme dans l'autre, d'une recherche de libération. D'une libération par rapport à soi-même chez Descartes, qui vise à une meilleure appréhension et à un meilleur contrôle de son existence; une libération par rapport aux autres chez Gracián qui, elle, se traduit par une vive conscience du cours du monde et de la société. Pour J. Fernández Montesinos, cette libération s'inscrit dans une vision de la société humaine où l'homme est un loup pour l'homme, où toutes choses tendent à s'opposer. Cette libération par rapport aux autres passe donc par la défaite de l'autre. Pour le critique, le lieu de l'action – "la lucha por la prudencia" – ne serait pas intérieur mais extérieur⁵⁶. Il ne peut cependant qu'être le reflet de

⁵⁵ Saint Ignace de LOYOLA, *Exercices spirituels*, édition citée, p. 51: "Par le mot même d'exercices spirituels on comprend toute façon d'examiner sa propre conscience, et aussi de méditer, de contempler, de prier mentalement et vocalement [...] de même [que] préparer et disposer l'âme à supprimer tous les attachements mal ordonnés [...]".

⁵⁶ J. FERNÁNDEZ MONTESINOS, « Gracián o la picaresca pura », *Cruz y Raya*, 4, Madrid, 1933, p. 39-63 (la citation, p. 60) : « El descubrimiento por Gracián es que la lucha por la prudencia no se libra en el ánimo del hombre, sino fuera. Sujetar al próximo es hacerse libre, y sólo el que se ahorra de los demás tiene posibilidades de perfección ».

cheminements internes incessants. Descartes chemine par lignes droites, visant un horizon intérieur grâce à la maîtrise des effets des passions, de l'imagination qu'elles causent sur l'âme⁵⁷. Il fait s'entrechoquer passions contre passions, imaginations contre imaginations contraires, visant à s'en rendre maître "& à les mesnager avec tant d'adresse, que les maux qu'elles causent sont fort supportables, & mesme qu'on tire de la Joye de tous"⁵⁸. Gracián, quant à lui, construit sa voie dans la prise en considération de toutes les passions et sensibilités, de toutes les facettes. Son chemin est hélicoïdal.

5. *In inversione*⁵⁹ *veritas*

L'extravagance de l'homme sage s'exprime aussi par son étrangeté au monde. Il vit dans une situation particulière face au reste de l'humanité. Il est à l'écart, mais jamais coupé des autres. Il chemine différemment. Et ce cheminement est marqué par une dynamique d'inversion car pour bien regarder le monde, il faut le retourner : "[...] las cosas del mundo todas se han de mirar al revés para verlas al derecho"⁶⁰. Pour trouver le bon chemin, il faut considérer l'opposé de celui que prennent ces moutons de Panurge que sont souvent les hommes. Telle est la leçon dont Andrenio fait très tôt l'apprentissage (même si elle semble le plus souvent oubliée)⁶¹. Cette leçon, en revanche, Critilo l'applique avec rigueur ignorant les moqueries des autres personnages ("¿qué hombre es éste, hecho al revés de todos?")⁶² :

—Yo nunca voy por donde los demás, sino al revés. No me escuso de entrar, pero ha de ser por donde ninguno entra.

⁵⁷ R. DESCARTES, *Des Passions de l'âme*, III, « Article CCXI. *Un remede general contre les Passions* », édition citée, p. 216-217 : « Mais ce qu'on peut toujours faire en telle occasion, & que je pense pouvoir mettre icy comme le remede le plus general, & le plus aysé à pratiquer, contre tous les excès des Passions, c'est que lors qu'on se sent le sang ainsi emeu, on doit estre averti, & se souvenir que tout ce qui se presente à l'imagination, tend à tromper l'ame [...] Et en fin lors qu'elle incite à des actions, touchant lesquelles il est necessaire qu'on prene [sic] resolution sur le champ, il faut que la volonté se porte principalement à considérer & à suivre les raisons qui sont contraires à celles que la Passion represente, encore qu'elles paroissent bien fortes ».

⁵⁸ *Idem*, III, « Article CCXII. *Que c'est d'elles seules que depend tout le bien & le mal de cette vie* », p. 218.

⁵⁹ Rappelons que « *inversio verborum* » signifie, chez Cicéron, « antiphrase », « ironie » (*De Oratore*, 2, 261) et chez Quintilien, « allégorie » (*De Institutione oratoria*, 8, 6, 44).

⁶⁰ B. GRACIÁN, *El Criticón*, I, 8, p. 182.

⁶¹ *Idem*, I, 7, p. 150-151 : « Iba muy aconhortado Andrenio con el único remedio que le diera para poder vivir, y fue que mirasse siempre el mundo, no como ni por donde le suelen mirar todos, sino por donde el buen entendedor Conde de Oñate : esso es, al contrario de los demás, por la otra parte de lo que parece ; y con esso, como él anda al revés, el que le mira por aquí le ve al derecho, entendiendo todas las cosas al contrario de lo que muestran ».

⁶² *Idem*, I, 10, p. 219.

[...] yo he de entrar por donde los otros salen, haziendo entrada de la salida : nunca pongo la mirada en los principios, sino en los fines⁶³.

Dans le passage cité, Critilo refuse d'entrer par la porte principale d'un majestueux édifice. Il en fait le tour et la vérité éclate:

Dio la vuelta a la casa, y ella la dio tal, que no la conocía, pues toda aquella grandeza de la fachada se había trocado en vileza, la hermosura en fealdad y el agrado en horror, y tal, que parecía por esta parte, no fachada, sino echada, amenazando por instantes su ruina⁶⁴.

Cette façade qui se désagrège en ruines en rappelle une autre, celle de la femme dont la beauté émeut le jeune homme du *Mundo por de dentro* de Quevedo, provoquant le rire du vieillard qui l'accompagne. Comme l'imposante maison de Gracián, le personnage féminin de Quevedo ne résiste pas à une vision circulaire, à l'inspection de ce qu'il y a derrière la façade:

Si la besas te embarras los labios ; si la abrazas, aprietas tablillas y abollas cartones ; si la acuestas contigo, la mitad dejas debajo la cama en los chapines ; si la pretendes, te cansas ; si la alcanzas te embaraza [...]⁶⁵.

La dynamique de ce songe de Quevedo et celle de *El Criticón* dessinent un mouvement identique d'inversion du sens, d'inversion de l'aspect sous lequel se présentent les choses. On retourne le masque, on fait le tour pour voir ce qui se cache derrière: c'est une introspection, un regard "por de dentro", une "intravagance". Il nous faut relever le titre que Quevedo a donné à ce songe, qui suppose à la fois une dynamique "por" et un point fixe, une immobilité "de dentro". Cette inversion se traduit, lorsqu'il s'agit d'iconographie, par un mouvement du spectateur: celui-ci se déplace devant le tableau et voit une chose différente de celle qu'il avait tout d'abord contemplée. Il retourne le portrait du gentilhomme et voit un crâne, symbole de la vanité des choses. C'est le procédé de l'anamorphose⁶⁶. D'une certaine façon, dans les romans picaresques et dans *El Criticón*, nous nous trouvons face à une dynamique d'anamorphose littéraire. Il suffit que Critilo se déplace – il sort du chemin tout tracé – pour apercevoir un autre niveau de réalité, un autre spectacle.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Francisco de QUEVEDO, *Los Sueños* [1627], edición de Ignacio Arellano, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas [335], 1999³, p. 305-306.

⁶⁶ Rappelons que les anamorphoses sont des images qui représentent deux sujets différents selon l'angle sous lequel on les regarde, articulant ainsi deux aspects inverses d'une même réalité. Voir *Dictionnaire de langue française le Petit Robert*, s. v. "Anamorphose".

Le *Criticón* est construit sur cette dynamique d'un double regard: celui qui voit l'apparence et celui qui révèle l'être. L'apprentissage des deux personnages est l'apprentissage de l'art du paradoxe, du déchiffrement. La méthode pour accéder à la vérité est dans le maniement de cet art de l'opposition:

En suma, queriendo trazar el proceso que lleva de un término a otro, del hombre a la persona, de la vanidad al desengaño, de la necedad al juicio, el libro no hace más que presentar simultáneamente, en todo momento, las dos caras en una alternativa reiterada e inmóvil⁶⁷.

D'un point de vue mondain, il s'agit de savoir naviguer entre le rire et le pleurer, savoir s'adapter à la situation, savoir que dans un monde tragi-comique, il y a un temps pour rire et un temps pour pleurer, et que la vérité se trouve entre *burlas y veras*. D'un point de vue philosophique, le travail à accomplir est celui du regard. Un regard qui proviendrait non pas (seulement) des yeux du corps, mais de ceux de l'esprit, qui aident à déchiffrer le monde⁶⁸.

6. La figure de Démocrite et Héraclite comme chiffre du monde

Dans la troisième partie du roman et dernière étape du voyage de Critilo et Andrenio, les héros rencontrent le Déchiffreur (*Descifrador*). L'identité de ce personnage est révélée dans la *Crisi* suivante: il s'agit du Désenchantement (*Desengaño*):

–Pues ésse era el Desengaño, el querido hijo de la Verdad por lo hermoso y lo lúcido; ésse que causa los dolores después de haberle sacado a la luz⁶⁹.

Ce personnage révèle aux héros les chiffres (*cifras*) les plus importants pour comprendre le monde :

–Ya os dije que todo cuanto hay en el mundo passa en cifra el bueno, el malo, el ignorante y el sabio. [...] Las más de las cosas no son las que se leen [...] Dónde pensaréis que hay sustancia, todo es circunstancia, y lo que parece más sólido es más hueco, y toda cosa hueca, vacía. [...] Yo os confieso ingenuamente que anduve muchos años tan a ciegas como vosotros, hasta que tuve suerte de topar con este nuevo arte de descifrar, que llaman discurrir los entendidos⁷⁰.

⁶⁷ M. BLANCO, "El *Criticón*: aporías de una ficción ingeniosa", article cité, p. 28-29.

⁶⁸ Sur le thème des yeux et du regard, voir : María Teresa CACHO, "Ver cómo vivir: el ojo en la obra de Gracián", *Gracián y su época*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1986, p. 117-135 ; Dionisio G. CANAS, "El arte de bien mirar: Gracián", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 379, 1982, pp. 37-60.

⁶⁹ B. GRACIÁN, *El Criticón*, III, 5, p.637.

⁷⁰ B. GRACIÁN, *El Criticón*, III, 4, p. 613-614.

Parmi ces chiffres, s'en trouve un – l'« alterutrum » – défini comme une figure à la fois familière et méconnue:

Otra cifra me olvidaba que os importará mucho el conocerla, la más platicada y la menos sabida ; entiéndese mil cosas en ella y todas muy al contrario de lo que pintan, y por esso se han de leer al revés⁷¹.

Elle est l' «abréviation du monde»:

–¿ Qué cosa es *alterutrum*?

–Una gran cifra que abrevia el mundo entero, y todo muy al contrario de lo que parece⁷².

Et, en effet, le monde tel qu'il a été décrit jusqu'alors dans le *Criticón* s'apparente à un immense *alterutrum* :

[...] está lleno el mundo de estos *alterutrunes*, muy otros de lo que se muestran, que todo passa en representación : para unos comedia, cuando para otros tragedia. El que parece sabio, el que valiente, el entendido, el zeloso, el beato, el más que cauto, todos passan en cifra de *alterutrum*⁷³.

La notion d'*alterutrum* dessine une dynamique de connaissance comprise entre deux éléments opposés: soit l'on considère l'un ou l'autre, soit ni l'un ni l'autre, soit parfois l'un parfois l'autre, soit encore les deux en même temps. Ainsi l'homme qui paraît sage ne l'est pas (bien au contraire, il est fou); ou alors, il n'est ni sage ni fou ; ou les deux à la fois; ou encore, les deux successivement, alternativement. Nous reconnaissons la dynamique propre à la figure de Démocrite et Héraclite, une figure dont le dualisme instaure ainsi un pluralisme, puisqu'il met en jeu une multiplicité de relations. La binarité qui la définit et les différents rapports que ses éléments peuvent entretenir entre eux (union, désunion, opposition...) offre un espace de combinaisons multiples (faut-il choisir l'un des philosophes plutôt que l'autre, ou les deux ou aucun des deux?). Figure à la fois de pensée et d'écriture, celle-ci épouse également le mouvement que définit le «gran ingenio»:

⁷¹ *Idem*, p. 620.

⁷² *Idem*, p. 621.

⁷³ *Ibid.*

Todo gran ingenio es ambidextro, discurre a dos vertientes, y donde la ingeniosa comparación no tuvo lugar, da por lo contrario, y levanta la disparidad conceptuosa⁷⁴.

La colonne de la Félicité qui se dresse, immobile, à l'entrée du monde, au début du chemin, prend alors tout son sens. Elle se révèle être la représentation de l'univers de Gracián, la colonne vertébrale de son œuvre, de sa vision du monde et de son style : la leçon de *El Criticón*. Les pierres amoncelées à sa base sont les pierres du savoir. Elles sont là pour démontrer que le savoir s'acquiert dans la douleur, que le chemin de la vie est une longue lutte parsemée d'obstacles. C'est le savoir du *Desengaño*. La circularité de la colonne et cette frise qui monte jusqu'au sommet et sur laquelle sont représentées les vertus entourées de leurs extrêmes représentent ce va-et-vient intérieur incessant que l'homme doit exercer pour atteindre la Félicité. C'est cette abréviation du monde – l'*alterutrum* – qui y est représentée. Dans une ultime ironie, le grand déchiffreur du monde signale que la leçon finale était présente à la première croisée des chemins. L'ouvrage entier se présente alors comme le déchiffrement de cette colonne de la Félicité, comme un exercice de regard.

Baltasar Gracián, dans le traitement qu'il fait de la figure de Démocrite et Héraclite, met en œuvre, pour reprendre la formule de Marcel Proust, "un degré d'art de plus"⁷⁵ que la majorité des écrivains de son siècle qui se sont intéressés à la figure. Il démultiplie la complexité qu'introduit la double figure en la plaçant sur plusieurs terrains à la fois: celui de la forme et celui du contenu; mais aussi celui de la norme et celui du regard. Dans son œuvre, la mise en scène de la contrariété offre un principe à la fois moral, scientifique et esthétique. Un principe moral: se tenir loin des extrêmes, qui mènent tous deux à la folie et à la perdition; un principe scientifique: le monde est un entrelacs de contraires, qui ne peut être décrit par une théorie simple. Un principe esthétique enfin: celui de la diversité, qui rend le monde admirable et digne d'être contemplé. À la source de ces trois branches, l'opposition dynamique créée par Gracián sous-tend son œuvre et trouve son fondement dans un champ de confrontations, d'oppositions et d'inversions représenté, à la fois historiquement et littérairement, par la figure de nos deux philosophes.

⁷⁴ B. GRACIÁN, *Oráculo manual y arte de prudencia*, discurso XVI ("de los conceptos por disparidad"), édition citée, p. 170.

⁷⁵ Marcel PROUST, *Du côté de chez Swann*, I, 1, *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade [100], 1987, tome I, p. 40.